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

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 72

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

24 апреля 2024 года

Художественная картина мира

Саратов, 2024

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 72: по материалам XVI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XVI». Художественная картина мира. 24 апреля 2024 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2024. – 358 с.

ISBN 978-5-94841-662-5 (Т. 72)
ISBN 978-5-94841-314-3

В семьдесят втором томе предлагаемого альманаха представлен пятый блок статей российских и зарубежных участников XVI Международного научного форума **«Диалог искусств и арт-парадигм»** ***(«SCIENCEFORUM PAN-ART XVI»)***, который проводился 24 апреля 2024 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Данный том выводит в смысловое пространство, обычно обозначаемое в нашем альманахе как *художественная картина мира*. 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.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-662-5 (Т. 72)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2024

Александр Демченко (Саратов)

Картина мира начала XX века. Очерк тринадцатый

В серии вступительных очерков, составляющих большой обзор, посвящённый художественной картине мира начала XX века, выполненный на материале отечественного музыкального искусства данного исторического периода, были опубликованы Очерк первый (Том 28),Очерк второй (Том 29), Очерк третий (Том 45), Очерк четвёртый (Том 54),Очерк пятый (Том 55) Очерк шестой (Том 61), Очерк седьмой (Том 62), Очерк восьмой (Том 63), Очерк девятый (Том 64), Очерк десятый (Том 65), очерк одиннадцатый (том 66) и очерк двенадцатый (том 71).

Проблематика, определявшая коренную суть происходившего в 1890–1920-е годы, получала на разных стадиях своего развития различное истолкование, смысловое наполнение и стилевое выражение. В предыдущих очерках особенности эволюционного процесса затрагивались многократно, но каждый раз в связи с тем или иным частным вопросом. Теперь, в качестве итога, проследим развёртывание этого процесса в целом, придерживаясь в основном членения на десятилетние отрезки.

Прежде чем обратиться к 1890-м годам как начальному этапу переходного периода необходимо заметить, что самые далёкие подступы к новому намечались уже во второй половине XIX века – разумеется, только в отдельных, очень редких явлениях. Не забывая о единичных штрихах, которые можно обнаружить едва ли не у каждого композитора того времени (в частности напомним о предвосхищении будущего «скифства» в «Исламее» М. Балакирева и в «Половецких плясках» А. Бородина), пальму первенства следует отдать М. Мусоргскому, которого не без оснований именуют предтечей XX века. В связи с этим симптоматично появление сборника статей «М.П. Мусоргский и музыка XX века» [136], где в интересующем нас ракурсе особенно примечательны очерки «Мусоргский и опера XX века» Ю.Келдыша, «Мусоргский как композитор XX века» Ю. Холопова, «Новые берега ритмики Мусоргского» В. Холоповой, «Некоторые современные аспекты ладогармонического мышления Мусоргского» Е. Трембовельского.

Изменение общей ситуации в ***1890-е годы*** в определённой степени было связано с новой расстановкой творческих сил: свой расцвет переживают авторы, заявившие о себе ещё в предшествующее десятилетие (А. Аренский, А. Глазунов, А. Лядов, С. Танеев), а главное ─ выдвигается последнее компози-

торское поколение Классической эпохи (Я. Витолс, А. Гречанинов, М. Ипполитов-Иванов, В. Калинников, Комитас, С. Ляпунов, Н. Метнер, С. Рахманинов, А. Скрябин, А. Спендиаров, М. Чюрлёнис и др.). Но кардинальные сдвиги в художественном процессе определялись более существенными причинами, чем различия в возрасте, поэтому наиболее чуткие из плеяды «шестидесятников» в последний период своего творчества сумели внести неоценимый вклад в формирование качественно иной звуковой реальности (прежде всего это касается П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова). Суть же этой реальности во многом состояла в том, что на смену достаточно монолитной концепции искусства второй половины XIX века приходит расслоение художественного потока на разнонаправленные, даже противостоящие, линии с доведением этой разнонаправленности до уровня антитез, что означало возрождение принципов романтизма (в той его стадии, которую нередко именуют поздним романтизмом).

Особенно показательными представляются две антитезы, которые условно можно обозначить следующим образом: *депрессия — подъём* и *гедония — конфликтность.*

В первой из названных антитез за депрессивными состояниями (упадок сил, разуверенность, психологическая подавленность) ощущалось не что-то случайное и временное, а скорбный знак начавшегося исхода Классической эпохи. Наиболее сильный и ранний симптом этого можно было почувствовать в музыке ***Чайковского*** начала 1890-х годов, который акцентировал остродраматическое восприятие зреющего слома во внутреннем мире человека и в окружавшей его действительности. Черты и свойства такого восприятия выливались в поток всякого рода отрицательных эмоций, что в крайнем выражении подводило к весьма пессимистическим выводам – особенно в тех случаях, если погружение в мрак и безнадёжность оказывалось финальной точкой произведения (увертюра-фантазия «Гамлет», Шестая симфония). Так складывался тот сумрачно-экспрессивный стиль, который в нашем сознании столь прочно связывается с представлениями о типичном облике позднего Чайковского.

Отмеченным тенденциям противостоял поток, связанный с воодушевлением, активным разворотом энергии, жаждой обновления, – поток, устремлённый в перспективу (Пятая симфония Глазунова и Первая Калиникова, опера «Садко» Римского-Корсакова). В русле того же движения разворачивается начальная фаза героической эпопеи: на 1890-е годы приходится время формирования песен пролетарской борьбы («Беснуйтесь, тираны!», «Варшавянка», «Красное знамя», «Смело, товарищи, в ногу!» и др.) и высшие достижения Танеева в данной сфере (опера «Орестея», Четвёртая симфония). Дух подъёма нередко переплетался с идеей выдвижения молодых сил и ощущением как бы заново открывающегося бытия («Иоланта» и «Щелкунчик» Чайковского, «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, Первый фортепианный концерт Рахманинова).

На пересечении противостоящих линий зарождается диалог *старый мир — новый мир* (Шестая симфония Чайковского, оркестровая фантазия «Утёс» Рахманинова).

Вторая из названных антитез состояла в резко выраженном контрасте подчёркнуто гедонистической и обострённо конфликтной образности.

С одной стороны, наслаждение благами жизни, стремление к беспроблемному существованию, душевному комфорту, что широко представлено в творчестве Глазунова: Четвёртая симфония, балет «Раймонда», Концертные вальсы *ор. 47, ор. 51*.

С другой стороны, сильнейшее нарастание конфликтности, во многом определявшееся выдвижением неординарных натур с завышенными притязаниями (Герман в «Пиковой даме» Чайковского, Алеко в одноимённой опере Рахманинова, Грязной и Любаша в «Царской невесте» Римского-Корсакова). Вырваться из рамок привычного существования, преодолеть инерцию жизни – вот что в конечном итоге стояло за сильными страстями и высоким драматическим накалом. Внутренним двигателем подобных побуждений являлось обострённое чувство внутренней неудовлетворённости, а также своего рода двоемирие (допустим, противополагание тихого, нежного лиризма и сумрачно-взбудораженных вспышек бурного активизма с демоническим оттенком в скрябинских Прелюдиях *ор. 11*).

Одновременно во всеуслышание заявил о себе социум, представший в обличье грозной стихии, которая предвещала на пороге нового времени вступление в полосу бурь и тревог (Шестая симфония Глазунова, Первая Рахманинова).

Процесс расслоения, доводимого до открытой поляризации, являлся свидетельством нараставшего кризиса Классической эпохи и вместе с тем служил питательной почвой для развёртывания жизнеспособных явлений. Начинается высокий расцвет индивидуально-субъективной сферы, что сказалось в интенсивной психологизации, в обострённом внимании к внутреннему миру с его более дифференцированной и многообразной обрисовкой. При этом очень примечательно появление феномена духовного аристократизма (фортепианное творчество Скрябина) и раскрытие «божественного» в человеческой натуре (образы Волховы, Марфы, Царевны-Лебедь в корсаковских операх).

Важнейшим фактом следует считать и то, что впервые в отечественной музыке была выдвинута идеальная модель существования человека-борца, располагающего всем богатством жизненных проявлений (Четвёртая симфония Танеева). Параллельно активному развитию личностного начала большой подъём испытывает во многом по-новому трактуемая стихия народно-массового, всеобщего, причём уже на этой стадии закладываются предпосылки её возобладания над сферой индивидуального («Фантазия на темы Рябинина» Аренского).

С точки зрения «материально-технической» стороны, твердыни классического стиля были в 1890-е годы ещё весьма устойчивыми – их расшатывание только начиналось, а черты нового если и возникали, то проявляли себя очень завуалировано. Так, в качестве зёрен-ростков современной стилистики в твор-

честве ***Чайковского*** можно отметить предвосхищение черт современной песенной лексики в арии Робе́рта и в гимнической теме финала, а также выход за пределы традиционного ориентализма в монологе Эбн-Хакиа из оперы «Иоланта», приметы современного жанризма в сценах «Китайский танец», «Паяцы» и сонорные мерцания в «Вальсе снежных хлопьев» из балета «Щелкунчик». Другой пример – экспансивный напор, подчёркнутая заострённость ритма, «стальной» рельеф фактуры с обнажением холодного блеска духовых тембров в отдельных фрагментах III части Шестой симфонии Чайковского, а также в финалах Пятой Глазунова и Первой Рахманинова.

Однако следует признать, что самые важные сдвиги на данном этапе происходили не в конкретно-стилистическом, а в более общем, идейно-образном плане. На позднеклассической основе и ещё при безусловном главенстве столь характерной для искусства XIX века лирической концепции закладывались основания качественно иной проблематики, разработка которой вширь и вглубь составит основное содержание следующих этапов.

* * *

Важнейшая историческая миссия 1890-х годов состояла в том, чтобы начать движение к новым горизонтам, преодолевая инерцию устоявшихся этико-эстетических принципов XIX столетия. Естественно, что на этой достаточно подготовленной почве музыкально-художественный процесс ***1900-х годов*** эволюционировал со значительным ускорением.

На данном, втором по счёту, этапе переходного периода выделились две магистральные линии, связанные с выдвижением героико-лирической концепции и с резко обострившейся проблемой исхода Классической эпохи.

Героико-лирическая концепция 1900-х годов возникла на следующей после 1890-х волне подъёма и обновления и своё наиболее значительное выражение получила в творчестве С. Рахманинова и А. Скрябина.

Рахманинову принадлежат весьма разнообразные варианты этой концепции:

- движение от сурово-драматической героики к героике скерцозно-праздничной, сопровождаемое бескрайними лирическими «разливами» (Второй фортепианный концерт);
- исходным импульсом и кажущейся пружиной всего является императив долга, но истинной сутью, как по объёму, так и по выразительности, остаётся лиризм (Виолончельная соната);
- избывание мучительно-скорбного состояния через чувство сопричастности к Родине и через разворот волевого начала (Вторая симфония);
- преодоление элегичности на пути утверждения действенно-героического отношения к миру (Третий фортепианный концерт).

Независимо от особенностей того или иного индивидуального решения, почти всегда присутствуют два стержневых момента: тяготение к героике скерцозного типа (как выражение духа молодости, полноты сил, бодрого кипения энергии) и замещение лирики лироэпикой, в которой изливает себя песнь души

в её слиянии с пейзажем (а за этим – одно из высших постижений образа России).

В отличие от Рахманинова, ***Скрябин*** настойчиво варьировал, в сущности, единую модель героико-лирического эпоса, смысл которой сфокусирован в двух последних симфониях и «Поэме экстаза». Воссозданная в них драматическая атмосфера тревог, столкновений, грозовых накатов и бушеваний важна не столько сама по себе, сколько для обрисовки человека, безбоязненно бросающегося в море жизненной борьбы и ведущего победоносную схватку с окружающей стихией. То была натура дерзающая и дерзновенная – отсюда особая приподнятость высказывания, дух *pomposo* и экстатичности.

И хотя многое основывалось на провозглашении, всё-таки в конечном счёте доминировала героика реального действия, за которой стояло веление самого Времени, – вот откуда эпическая укрупнённость с тяготением к грандиозности и глобальному размаху (автор вещает здесь от имени «гражданина планеты»). В глубинах этой гордой и могущественной натуры благоухает «сад души»: тончайшая, изысканная интимная лирика неги и томления, часто витающая среди миражей и «воздушных замков». И можно только удивляться, как причудливо сплеталось сугубо индивидуальное, подчёркнуто субъективное и социально значимое, всеобщее, с какой лёгкостью взаимодействовало между собой рафинированно-хрупкое и плакатно-тяжеловесное.

При всём различии героико-лирической концепции у Рахманинова и Скрябина, были и черты общности, определяемые принадлежностью одной эпохе: портретировался человек высокого мужества, активного действия и нежнейший лирик, пребывающий в цветении сил и богатстве жизненных проявлений. Важнейшая сторона этого синтеза состояла в том, что находящаяся на высочайшем подъёме личность выступала в единстве с окружающим миром.

Вторая из центральных идей 1900-х годов – со всей отчётливостью заявивший о себе исход Классической эпохи. Ведущим её выразителем стал ***Н. Римский-Корсаков***, раскрывший в трёх последних операх различные варианты крушения прежней России:

- «Кащей» – отчуждённо-мертвенная атмосфера, угрюмый сумрак, застылость с зарождающейся в конце надеждой на высвобождение от оков;
- «Китеж» – надвигающаяся тьма насилия, аморализма и вознесение святой Руси, катарсис всепрощения;
- «Золотой петушок» – деградация, вырождение Додонова царства, яд истончённой красоты (Шемаханская царица) и отрешённость абстрагированной мысли (Звездочёт), сгущающиеся потёмки и тревожные кличи на пороге неведомого времени.

Можно напомнить и о других формах исхода, зафиксированных в 1900-е годы: погружение в фольклорную почву, растворение в природной материи (пантеизм), восхождение к вневременны́м категориям.

С точки зрения переходных процессов чрезвычайно примечательная ситуация сложилась на рубеже 1910-х годов, то есть в точке непосредственного стыка двух больших стадий 1890–1900-х и 1910–1920-х годов: с одной стороны,

это полоса спада во всём, что касалось позднеклассического искусства; с другой — время прямых подступов к прорыву современности.

Действительно после мощного прилива инициатив, который наблюдался на рубеже XX века, в самом конце 1900-х годов происходит резкий отток активности. Изменение общего тонуса оказалось особенно заметным, ввиду того что после столь распространённых в 1890-е годы элегических настроений музыка 1900-х наполнялась мотивами светлых ожиданий, предчувствием грядущих перемен.

А в конце десятилетия на смену ясности, бодрости, энергии зачастую приходит ощущение неопределённости, жизненной потерянности (последние симфонии А. Глазунова), тема «погасшего солнца» и безысходных блужданий в свинцовой мгле житейского моря («Остров мёртвых» С. Рахманинова) или в лучшем случае – индифферентность, погружение в статику созерцания («Волшебное озеро» А. Лядова). Кстати, здесь легко заметить, как общая настроенность времени воздействует на художников почти независимо от их возраста: в «сумеречный» поток были вовлечены совсем молодые тогда Р. Глиэр, Н. Мясковский, И. Стравинский; безвременье конца 1900-х затронуло и творчество юного С. Прокофьева (хоры на стихи К. Бальмонта, оркестровая картина «Сны», симфонический эскиз «Осеннее»).

И в то же время именно на конец 1900-х годов приходится фаза интенсивного вызревания новой стилистики. Благоприятные условия для этого подготавливались на всём протяжении десятилетия, причём проходил данный процесс неизмеримо активнее, чем в 1890-е годы. Следует начать с того, что теперь намного более осязаемо прослушивалась идея провозвестия нового мира и человека (не столь отчётливо в финалах Второй симфонии и Третьего концерта Рахманинова, но со всей зримостью во Второй и Третьей симфониях и «Поэме экстаза» Скрябина).

Одна из любопытнейших ситуаций – пребывание в са́мой точке перехода от прошлого к будущему, зыбко балансируя между тем и другим, когда былые опоры уже разрушены, а новые ещё не обретены, и всё вибрирует в предощущении канунов грядущего (симфонические поэмы «Прометей» Скрябина, «Сирены» Глиэра, «Море» Чюрлёниса).

Всё отчетливее становятся как общие, содержательные, так и конкретно-стилевые приметы нового. Можно привести массу иллюстраций прорастания современных элементов на классической «почве»:

- политональные приёмы в «Китеже» и «Золотом петушке» Римского-Корсакова, а во втором разделе (цифра 51) Арии Кащеевны из его оперы «Кащей» – формирование принципов современной тональной системы (эмансипация гармонических функций) и подчёркнуто жёсткая артикуляция;
- в фортепианных пьесах Рахманинова, подобных Прелюдии *g-moll ор. 23 № 5* – токкатная маршевость, приобретающая особую чеканность, остроту и суровую окраску (обороты с VII натуральной в миноре);
- в основной теме финала Второй симфонии Скрябина – предвосхищение ритмоинтонаций современной маршево-гимнической песенности, а в

разработке его «Поэмы экстаза» появление стального «скрежета» тяжёлой меди и т. д.

Редко, но случался даже открытый выход за пределы классического стиля – можно назвать пьесу А. Скрябина «Загадка» *ор. 52 № 2* или пьесы М. Чюрлёниса *ор. 19 № 3* и *ор. 32 № 1*, в которых намечаются черты прокофьевской фортепианной манеры, а также его пьесы *ор. 16 № 3* и *ор. 17 № 1* с приёмами атонального письма. Не столь продуктивны в отношении художественного результата были поиски В. Ребикова, однако не может не поразить его «чутьё» на новые технологические ресурсы, которые открывали качественно иную перспективу звукового мышления.

С точки зрения развития средств выразительности определилась «авангардная» роль негативной образности – злое «игрище бесов» принесло с собой гротескную деформацию, экспансивный настрой, варваристские элементы.

Этим, а также наплывом холода и отчуждения, был нанесён первый ощутимый удар по концепции гуманизма («Кащей» и «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Баба Яга» и «Кикимора» Лядова).

Наконец, именно тогда складывался переходный стиль как трудно дифференцируемый сплав, сочетающий в различных пропорциях классическое и современное. Всевозможные градации такого стиля представлены, например, в Восьмой симфонии Глазунова, во многих хорах и песнях Комитаса, в симфонической картине Лядова «Баба Яга», в ряде фортепианных пьес Метнера типа Сказки *c-moll ор. 8 № 2*, во Второй симфонии Рахманинова и «Поэме экстаза» Скрябина.

В частности, касаясь произведений С. Рахманинова этого времени, Ю. Келдыш говорил о явственном ощущении назревающего перелома: *«Многое в них не укладывалось в рамки привычного представления о Рахманинове как “певце интимных настроений”, художнике лирического склада, склонном к элегическому раздумью или светлой поэтической мечтательности»* [99, *354*]. Таким образом, трансформация классического стиля в современный осуществлялась усилиями самих классиков. Однако все они обычно останавливались на полпути – даже такой дерзновенный новатор, как ***Скрябин***, который, по справедливому определению Ю. Тюлина, *«при всей новизне своего творчества, оказался великим завершителем романтической эпохи»* [71, *5*]. Хотя следует признать, что композитор вплотную *«подошёл к тому рубежу, за которым кончалась эра традиционного тонального мышления и вступали в силу новые закономерности строения музыкальной речи»* [190, *326*]. Эти закономерности обобщены В. Рубцовой в её фундаментальной монографии о Скрябине: новое соотношение между консонантностью и диссонантностью, снятие необходимости разрешения многозвучных диссонирующих аккордов, появление диссонантной тоники, переход к двенадцатитоновости, нетрадиционность ладовых структур, соприкосновение с серийностью, усиление конструктивно-полифонических принципов мышления, непосредственное взаимодействие вертикали и горизонтали, которое сам композитор характеризовал как *«гармоние-мелодию»* или «*мелодиегармонию*» [179, *401–406*].

Тем не менее в полной мере перейти стилевой Рубикон смогли только представители формировавшегося тогда поколения современных композиторов, и впервые это произошло в самом конце 1900-х годов, что и сделало данную историческую фазу непосредственным предыктом к «штурму и натиску» следующего десятилетия. Точкой отсчёта должен быть назван 1908 год, когда появились два сочинения, в которых был совершён прорыв в новое звукоизмерение, – оркестровая фантазия Стравинского «Фейерверк» и фортепианная пьеса Прокофьева «Наваждение». К чести второго из названных авторов следует признать, что его попытка была более отчётливой, сделанной на уровне шедевра (кстати, *«Allegro barbaro»* Б. Бартока как близкое «Наваждению» первооткрытие в зарубежной музыке появится только тремя годами позже). Кроме того, ещё до этого ***Прокофьев*** располагал новыми по стилю Маршем и Гавотом (1906, 1908), которые впоследствии вошли в фортепианный цикл Десять пьес *ор. 12*, пьесой «Призрак» из *ор. 3* (1907), а также тематизмом Третьей сонаты (1907), окончательно оформленной в 1917 году.

Остаётся заметить, что специфичность времени рубежа 1910-х годов, оказавшегося на самой грани эпох, определила чрезвычайно интенсивную разработку идеи «накануне» с сопутствующими состояниями томления, брожения и вызревания нового. Различные её варианты представлены в симфонической поэме «Сирены» и II части Третьей симфонии Р. Глиэра, в симфонической картине А. Лядова «Волшебное озеро», в симфонических поэмах «Прометей» А. Скрябина и «Море» М. Чюрлёниса.

* * *

1910-е годы – третий по счёту этап рассматриваемого периода, и принципиальная значимость его состояла в том, что в это время произошли коренные и необратимые сдвиги во всей структуре отечественного музыкального искусства, с полной очевидностью обозначившие рождение Модерна. Олицетворяющее данную эпоху композиторское поколение стремительно выдвигается на авансцену художественного процесса, что было подчёркнуто резкой сменой лидеров – ведущая роль переходит к И. Стравинскому и С. Прокофьеву. Их творчество отличалось на данном этапе настолько высокой концентрацией идей и открытий, что они, располагая исключительным дарованием, вынесли на себе в сущности всю основную работу, предназначенную для этого поколения.

При более внимательном взгляде рядом с корифеями обнаруживается масса менее именитых первопроходцев. Для примера можно назвать армянского композитора ***Р. Меликяна,*** с присущим ему острым ощущением современного стиля: спонтанность высказывания, почти эксцентричная причудливость образов, нервный интонационный излом, широкое использование побочных то́нов в гармонии, нестандартная фактура и т. д. (см. в частности его вокальный цикл «Изумруды»).

При всём том достаточно «конкурентноспособными» оказались только Н. Мясковский и некоторые национальные авторы, прежде всего У. Гаджибеков и З. Палиашвили. Любопытно, что каждый из названных композиторов об-

любовал наиболее подходящий для своих творческих устремлений жанр, и их предпочтения практически не пересекались: Стравинский – балет, Прокофьев – фортепианная музыка, Мясковский – симфонизм, Палиашвили – опера, Гаджибеков – музыкальная комедия.

Что касается представителей последнего поколения классиков, вступивших в заключительную фазу своего творчества, то часть из них в различной степени адаптируется к новым условиям (Н. Метнер, С. Рахманинов, А. Скрябин, С. Танеев), а другие оказываются на периферии художественного процесса (в том числе А. Глазунов и А. Лядов). Критическим моментом для этого поколения стала середина 1910-х годов, когда ушли из жизни А. Лядов (1914), А. Скрябин и С. Танеев (1915), на что Б. Асафьев откликнулся статьёй с симптоматичным заголовком «Три смерти». Если также учесть кончину А. Станчинского (1914), помешательство Комитаса (1915) и начало сильнейшего творческого кризиса С. Рахманинова, станет ясной роковая катастрофичность происшедшего, которую вряд ли можно назвать случайной. Именно к этому времени господствующие позиции в музыкальном искусстве окончательно переходят к молодым авторам.

Нижний рубеж рассматриваемого этапа приходится на самое начало десятилетия, когда произошло нечто подобное взрыву или извержению и обозначился резкий слом прежних представлений и установок. На первый взгляд могло показаться, что этот поистине революционный переворот произошел мгновенно. Однако, всматриваясь внимательно и даже не учитывая отмеченного выше «предыкта» конца 1900-х годов, убеждаемся: процесс был исключительно бурным, стремительным, но, тем не менее, достаточно постепенным.

Показательна в этом отношении эволюция ***Стравинского*** тех лет:

- «Жар-птица» (1909–1910) – сочетание статики русского академизма, рафинированного мирискусничества 1900-х и проблесков нового в сфере негативной образности;
- «Петрушка» (1910–1911) – антиакадемизм с компромиссным балансированием между классикой и современностью;
- «Весна священная» (1910–1913) – категорическое утверждение «авангардных» норм музыки XX века.

История создания последнего из этих балетов – целая эпопея довольно длительного накопления импульсов, зёрен, ростков, эпопея продолжительного внутреннего созревания новой звуковой реальности.

Первые, сугубо зрительные ассоциации появились в 1909 году, ещё до обращения к «Жар-птице». Исходный вариант сценария, принадлежащий Н. Рериху, был сделан в 1910 году. И как свидетельствовал композитор, *«зародышем сочинения явилась тема, возникшая в момент окончания работы над «Жар-птицей»* [216, *30*].

Но понадобилось пройти период «Петрушки», чтобы приблизиться к созданию «Весны священной», и в 1912 году Стравинский всецело отдаётся работе над давним замыслом, перешагивая все мыслимые и немыслимые для своего времени психологические и технические барьеры. Как видим, история форми-

рования образности и стиля этого балета по-своему отразила достаточно долгий процесс вызревания и мощного прорыва Модерна.

* * *

На первую половину 1910-х годов приходится очередная (после 1890-х и 1900-х) волна подъёма сил и обновления, однако на этот раз она вылилась в поистине буйное половодье, нередко принимая самые острые формы. То был поток высвобождения колоссального потенциала и утверждения норм художественного радикализма. Осуществлялась тотальная модернизация, порой во имя её самой, и тогда в качестве издержек выплёскивались запальчивость, эпатаж, в немалой степени определявшие атмосферу шумных скандалов вокруг ряда премьер.

Но истинной сутью происходящего было стремление как можно шире раздвинуть горизонты возможного, отыскать средства выразительности, адекватные принципиально новому жизнеощущению. Отсюда до дерзости неуёмный поиск, склонность к перебросам из крайности в крайность, жажда новаций. Стояла за всем этим неистощимая любознательность, желание всё опробовать и оценить заново. Время само по себе и искусство, им порождённое, представляло собой гигантскую лабораторию, в которой осуществлялся грандиозный эксперимент созидания новой эпохи.

Разумеется, отнюдь не всегда её лик связывался только с радикальными проявлениями. Даже в творчестве экстремально настроенных художников встречались случаи достаточно ощутимой преемственности и компромиссных стилевых решений (см., например, «следы» Сен-Санса, Грига, Рахманинова в Первом фортепианном концерте Прокофьева).

Тем более чувство сдержанности было присуще представителям переходного стиля, который после формирования в 1900-е годы вступил теперь в следующую стадию своей эволюции. В числе наиболее заметных фигур – А. Калныньш, Н. Леонтович, С. Людкевич, З. Палиашвили. Смысл их устремлений во многом состоял в творческом развитии жизнеспособных сторон классического стиля, «транспонируемого» в контекст нового времени и дополняемого элементами современной стилистики. Здесь же следует упомянуть и творчество композиторов достаточно умеренной ориентации, которые, подобно Н. Мясковскому прокладывали *«себе путь в современность внутренним строем своей музыки, а не через сколько-нибудь радикальное интонационное обновление»* [173, *70*].

И всё-таки определяющим в утверждении стиля XX века был весьма жёсткий подход к традиции, линия на отрыв от неё и даже на разрыв с ней. Отсюда яростный штурм классики и в ряде случаев откровенный восторг ниспровержения её канонов. Борьба старого и нового моделируется теперь не в метафорических, достаточно условных формах, а как совершенно конкретная реальность, что обеспечивается благодаря стилевой конфронтации. Различные варианты этого представлены в балетах И. Стравинского «Жар-птица» и «Пет-

рушка», в Третьей симфонии Р. Глиэра и Пятой Н. Мясковского, в симфонии-кантате С. Людкевича «Кавказ».

В связи с подобной направленностью на важнейшее место выдвигается концепция решительного вытеснения классического. Преодолевалась инерционность, символистская затуманенность, лирическая настроенность, идиллическая (к сожалению, заодно нередко отбрасывалось и нечто родовое, присущее прежней русской интеллигенции). Одно из самых ярких выражений эта тенденция получила у раннего ***С. Прокофьева***, в творчестве которого, по мнению М. Тараканова, *«сказалась сильная реакция против всякой утончённости и изысканности, “вкусного” изящества и деликатности рисунка и колорита, во имя полновесной силы, мощной энергии выражения, крупных линий, плотных форм, насыщенных красок»* [190, *4*].

При внешней лёгкости и стремительности происходившее преодоление классики отличалось большой напряжённостью и нередко приобретало болезненные формы, что неминуемо должно было сопровождать процесс обновления, хотя бы ввиду его взрывчато-скачкообразного характера, а также по причине исключительности притязаний, нацеленных на кардинальное преобразование всего и вся. Вот почему резко возрастает значимость мотива жизненных исканий, который нередко предстаёт как движение сквозь «смутное время», в атмосфере брожения, чрезвычайной неустойчивости, всеобщей расшатанности, чему соответствует нестабильная, архитектонически неупорядоченная структура, поскольку воплощается не результирующая данность, а изменчивый, хаотичный процесс (поздние сонаты Скрябина).

Иногда происходящее выливается в драму неудовлетворённости – тогда герой пребывает в томительных предчувствиях, в напряжённых вслушиваниях в мир внутренний и мир окружающий, в мучительных рефлексиях и осмыслениях (Вторая фортепианная соната и Третья симфония Мясковского).

Ещё в большей степени напряжённость времени определялась исходящими от самоутверждающихся сил экспансивной настроенностью и жёстким силовым напором. Эскалация этих качеств приобретала всё более опасный оборот и к середине десятилетия происходит предельное сгущение грозовой атмосферы, на поверхность бытия вырывается стихия тёмных инстинктов, воинственных побуждений. Их устрашающий разряд получил наиболее заострённое выражение в «скифстве» и батальной образности (ряд эпизодов «Весны священной», прокофьевские фортепианные пьесы типа Аллеманды из *ор. 12*).

По всей видимости, именно эта, агрессивная сущность восходящей эпохи заставила отшатнуться от неё многих из тех, кто на рубеже XX века жаждал обновления, призывая очистительную грозу. Теперь, став очевидцами совершенно иной реальности, приходилось отказываться от иллюзий, ностальгически сожалеть о безвозвратно ушедшем, культивировать мужественно-стоическое приятие суровых испытаний («Колокола» С. Рахманинова). Если воспользоваться названием одного из исследований об А. Блоке, это была воистину *«Гроза над соловьиным садом»* [54].

Наблюдавшийся на протяжении первой половины 1910-х годов процесс бурного обновления, мощный прилив активности сменяется во второй половине десятилетия (в основном 1916–1918) временным спадом. Вполне естественно, что после невиданного бума радикализма и модернизации появляется потребность в торможении, передышке. Происходит отход от крайностей, излишеств, на задний план отступают экспансивный напор, жёсткость, ироничный излом, бунтарские устремления. Возникает тяготение к большей уравновешенности общего тонуса, к смягчению колорита; многое начинает смыкаться с традицией, в том числе в отношении трактовки народно-национального начала, и что очень важно – обретают права гражданства мягкий мечтательный лиризм, тонкость, деликатность (см. у Прокофьева ряд «Мимолётностей», Первый скрипичный концерт, Четыре пьесы *ор. 32*).

Примечательно, что временное «остывание вулканической лавы» нашло своё отражение в драматургически-смысловой траектории отдельных произведений. Такова симфоническая поэма Стравинского «Песнь соловья», с её эволюцией от сильных, дразнящих импульсов к статике дрёмы, забытья.

Снижается роль конфликтных элементов – не случайно именно на это время приходится создание основной массы произведений, утверждавших принципы «мирного сосуществования» и даже идею гармонии бытия (Пятая симфония Мясковского, опера Палиашвили «Абесалом и Этери»). Интенсивно разрабатывается стихия жизненных радостей, связанная с досугом, отдохновениями, праздничной настроенностью. По-разному показательны в данном отношении как «Байка» Стравинского, в музыке которой начисто игнорируется серьёзная подоплёка сюжета (дважды схваченный Лисой Петух, ощипывание Петуха, убиение Лисы), так и одновременно создававшиеся, во многом сходные Первый скрипичный концерт и Первая симфония Прокофьева (солнечный *D-dur*, пребывание в сугубо скерцозно-лирической сфере образов, общительность тона, камерность, классичность – то есть словно и не бывало *«грубого гунна»*!).

* * *

Итак, во второй половине 1910-х годов отечественная музыка вошла в зону временного затишья, обнаружив тяготение к претворению мягкого лиризма, гедонистических настроений. Но уже и тогда можно было зарегистрировать «подземные толчки», предвещавшие новый наплыв радикализма, следующую волну инициатив и новаций (сильнейший из таких толчков – кантата Прокофьева «Семеро их», 1917–1918).

Тем самым о себе заявляли ***1920-е годы*** – четвёртый по счёту, завершающий этап переходного периода, протянувшийся до начала 1930-х. Представители Классической эпохи оказались совершенно оттеснёнными с магистрали художественного процесса, зато выдвигается новая плеяда молодых композиторов (Д. Шостакович, А. Давиденко, Ю. Шапорин, В. Шебалин, Б. Лятошинский, Л. Ревуцкий и др.).

Многие особенности и свойства, присущие искусству предшествующего десятилетия, доводятся теперь до мыслимого предела, нередко получая гипер-

болизированное выражение. Пожалуй, в первую очередь это относится к такому качеству, как множественность проявлений, которая временами оборачивалась чрезвычайной разноречивостью, невероятной пестротой контрастов (в числе наиболее примечательных моделей – балет «Красный мак» Глиэра и Первый фортепианный концерт Шостаковича).

Важнейшей частью этого многоликого конгломерата была революционная новь, ставшая истоком советской действительности. Социальное движение масс вызывает последний яркий взлёт народного творчества: песни Гражданской войны («Смело мы в бой пойдём», «Гей, по дороге», «Марш Будённого», «Красная Армия всех сильней», «По долинам и по взгорьям» и т. д.) и молодежные песни 1920-х годов («Наш паровоз», «Молодая гвардия», «Комсомольская краснофлотская» и др.). Исключительный размах приобретает развитие революционно-массовых жанров, где выделилось созданное участниками группы Проколл.

Весь этот художественный материал (как фольклорный, так и авторский) отличался достаточной цельностью, что базировалось на следующих чертах:

- героика преодолений и победных утверждений;
- дух массовости и коллективизма;
- призывно-публицистический пафос, который в силу прямой связи с политическими задачами нередко приобретал открыто агитационно-пропагандистскую направленность;
- стремление активно воздействовать на самую широкую аудиторию и отсюда фронтальный посыл, средства плакатного плана, категорическое ограничение жанрово-интонационными ресурсами песни.

Широкое, весьма своеобразное преломление находит столь характерная для 1920-х годов шумная, взбудораженная митинговая атмосфера. Коснулась она не только сочинений соответствующей тематической направленности (коллективная оратория проколловцев «Путь Октября», Вторая и Третья симфонии Д. Шостаковича), но и произведений, казалось бы, очень далёких от актуально-публицистического содержания (см. в опере С. Прокофьева «Любовь к трём апельсинам» споры и столкновения противоборствующих групп «зрителей», их вторжения в основное сценическое действие).

Наконец, именно в контексте революционной действительности максимальную напряжённость и высшую конфликтную остроту приобретают концепции, раскрывающие антитезу *старый мир – новый мир*. Всё наиболее ценное и ключевое для данной проблематики сосредоточила в себе **Шестая симфония** Мясковского. Её следует считать одним из важнейших музыкально-исторических документов этого десятилетия, поскольку автору удалось дать глобально-обобщающий срез основных движущих сил своего времени: бушующий водоворот внеличной революционной стихии, трагическая обречённость уходящего жизненного уклада и сжатое между этими двумя глыбами индивидуальное сознание с его смятением, порывами и упованиями.

В сравнении с предшествующим десятилетием, музыка 1920-х годов зафиксировала резкое обострение противоречий в личностной сфере. Происшедший сдвиг наглядно иллюстрирует глубокое *внутреннее* различие создававшихся одна за другой *внешне* сходных опер Палиашвили **«Абесалом и Этери»** и **«Даиси»**.

Своё крайнее и наиболее экспрессивное выражение эта ситуация получила в операх Прокофьева **«Огненный ангел»** и **«Игрок»**, сутью которых является катастрофа личности: главные герои – словно до предела натянутые струны, постоянно находятся на грани срыва и закономерно, что присущий им модус сверхнапряжённого существования неминуемо приводит к жизненному крушению (примечательно, что в драматический исход вовлекаются и характеристические персонажи).

Пытаясь понять корни драмы личности, обнаруживаем сложно запутанный клубок, в котором трудно установить причинно-следственные связи. Является ли индивид жертвой обстоятельств или его внутренний разлад и другие субъективные факторы губительно воздействуют на внешний мир – прочесть определённый ответ на этот вопрос в семантическом слое музыкальных произведений удаётся довольно редко.

Чаще всего отрицательный *status quo* личности констатировался как данность (фортепианные циклы Мясковского «Воспоминания», «Пожелтевшие страницы», «Причуды»). И только изредка более или менее отчётливо высвечивались объективные причины, важнейшая из которых состояла в том, что индивидуальное начало оттеснялось мощным потоком всеобщей жизни с её надличными установлениями.

Скажем, в **Первой симфонии** Шостаковича движение от достаточно светлого, в чём-то даже игриво-озорного мира I части к затемнённому колориту и трагическим предвещаниям финала определяется столкновением личности с неоднозначной действительностью.

Подтверждая свойственную всему переходному периоду склонность к поляризации контрастов, музыка 1920-х годов в противовес только что отмеченным коллизиям воспроизводила и прямо противоположные настроения, связанные прежде всего с духом молодости и жизнелюбия – причём как само собой разумеющееся предполагался безусловный контакт индивида с окружающим миром. Обычно эти два понятия (молодость и жизнелюбие) представали в неразделимом сплаве, оказываясь почти синонимами, что и происходит, к примеру, в музыке Шостаковича к спектаклю **«Гамлет»**.

Вместе с тем определённый круг произведений даёт основание для того, чтобы отдельно говорить о завершающей фазе развития юношеской тематики (так, традиция прокофьевского «микрокосмоса» была продолжена в 24 прелюдиях Шостаковича). Возникает в данной сфере и нечто новое – идея становления молодого героя, его возмужания (опера «Любовь к трём апельсинам» и Третий фортепианный концерт Прокофьева, Первая симфония Шостаковича), хотя идея эта предвосхищалась в некоторых произведениях рубежа XX века (например, в «Иоланте» Чайковского).

В целом воспроизводимые в отмеченной образной сфере грани бытия нередко были отмечены завидной непосредственностью, жаждой веселья, юмора, чему отвечала празднично-карнавальная атмосфера с яркими, броскими красками и театрально зримой образностью. Радость высвобождения и деятельного самоутверждения новых жизненных сил – вот что в конечном счёте стояло за этой бурлящей стихией.

По ряду идейно-эстетических позиций в 1920-е годы были достигнуты «генеральные кульминации» для всего переходного периода. Среди них – новая волна звукового экспериментаторства и конструктивно-урбанистических тенденций, включая специфический поток «производственной музыки» (к сожалению, многое здесь не отличалось достаточной жизнеспособностью, в числе наиболее примечательных сочинений – Первая фортепианная соната Шостаковича).

Своего нового пика достигает «язычество», теперь ещё более сросшееся с динамизмом индустриальной эпохи («Свадебка» Стравинского) и выходящее к ещё более ожесточённому натиску скифского экстремизма (Вторая симфония Прокофьева). Регистрируется следующая фаза нравственного опустошения, что являлось либо непосредственным продуктом деморализации, связанной с жестокими реалиями прошедшей Первой мировой войны («История солдата» Стравинского), либо результатом разлагающего воздействия обывательской среды (опера Шостаковича «Нос»).

Как бы ни оценивать названные кульминации, они представляли собой завершающие вспышки столь характерного для начала XX века буйства сил, избыточности жизненных проявлений. Последующее развитие так или иначе было устремлено к постепенной стабилизации, уравновешиванию, к отказу от излишеств и чрезмерностей, то есть намечалось движение к оптимальному жизненному ритму. В частности, происходит преодоление «варварства», неопримитивизма и всё более притягательными становятся нормы цивилизованного существования.

С наибольшей явственностью этот процесс предстал в неоклассицизме ***Стравинского***, где подобные устремления пока что чаще всего оставались на уровне исходных проб (балет «Пульчинелла», Концерт для фортепиано и духовых), но появлялись и первые обнадеживающие результаты (Симфонии духовых и особенно опера-оратория «Царь Эдип»).

Всё указывало на то, что происходило остывание горячей романтической магмы начала XX столетия и постепенно формировались принципы следующего исторического периода (1930–1950-е годы).

* * *

Детальное изучение эволюционной траектории позволяет выявить примечательную закономерность развёртывания музыкально-художественного процесса: оно носило *волновой характер*, то есть на любом из четырёх составляющих этапов переходного периода 1890–1920-х годов обнаруживается стадия подъёма и фаза спада. Восходящий отрезок (начальная стадия), как правило,

характеризуется сильным притоком идей, инициатив, активности, интенсивным обновлением, заметной дестабилизацией и радикальными устремлениями. На нисходящем отрезке (завершающая фаза) наблюдается иное: тяготение к статике, к созерцательно-лирической, подчас даже индифферентной настроенности, поиск устойчивости и гармоничности, предпочтение отдаётся более умеренным, традиционным формам выражения. В движении отмеченных волн-этапов улавливается как бы дыхание Времени («вдох – выдох»), биение пульса Истории.

Сознавая закономерность и естественность волнового принципа, всё же приходится удивляться таинственной, почти мистической связи между достаточно равномерным колебанием исторического процесса и сменой десятилетий. При всей текучести границ (всевозможные смещения, прорастания, запаздывания и опережения) и ощутимых подчас различиях в продолжительности, в целом и главном контур этапа обычно совпадает с соответствующим ему десятилетием. Таким образом, каждое десятилетие выходит на арену исторического бытия в своём неповторимом, рельефно очерченном облике. В этом можно было убедиться на сделанных выше обзорах по 1890-м, 1900-м, 1910-м и 1920-м годам.

Поддерживалась подобная несхожесть и в последующем развёртывании эпохи Модерн:

- 1930-е – утверждение коренных норм и принципов «сталинской эпохи»;
- 1940-е – военная эпопея (сначала в варианте «горячей», затем в варианте «холодной» войны);
- 1950-е – этап трудного, но неуклонного раскрепощения (так называемая «оттепель»);
- 1960-е – второй (после начала XX века) виток кардинального обновления;
- 1970-е – время утраченных иллюзий и трагической разуверенности;
- 1980-е – период стагнации и поисков выхода.

Разумеется, это не более чем намеченная пунктиром схема эволюции.

Свои контрасты без труда улавливаются и в облике десятилетий того периода, который всё чаще именуют Постмодерном: 1990-е, 2000-е и 2010-е годы.

Попутно отметим ещё одну существенную закономерность. В завершающем разделе Введения рассматривалось последование эпох общеисторической эволюции, и теперь можно констатировать их постепенное сжатие во времени, что одним из своих следствий имеет неуклонное ускорение художественного процесса. В самом деле хронологически траектория движения эпох выглядит приблизительно следующим образом:

- Возрождение (середина XIII – середина XVI века) – около трёх столетий;
- Барокко (середина XVI – середина XVIII века) – свыше двух столетий;

- Классическая эпоха (середина XVIII – начало XX века) – менее двух столетий;
- Модерн (с 1890-х по 2010-е годы) – более полуторастолетия;
- и можно предположить, что эпоха Информ (с 2020-х годов) займёт менее полуторастолетия.

Возвращаясь к началу XX века, в качестве итогового вывода можно утверждать, что основное содержание рассматриваемого периода состояло в переходе от Классической эпохи к Модерну, и осуществлялся этот переход в форме сложного, многоступенчатого, но неуклонно продвигавшегося процесса. Со всей наглядностью и осязаемостью он выразился в постепенном вытеснении классического стиля и рождении стиля современного. При этом хорошо различимы две составляющие данный период фазы: 1890–1900-е годы – накапливание элементов новой стилистики при главенстве позднеклассической основы; 1910–1920-е – изживание остаточных явлений традиционной системы на фоне бурного самоутверждения стиля XX века. Истоки этого процесса относятся к рубежу 1890-х годов, его завершение приходится на рубеж 1930-х. И то, что расшатывание вековых устоев и нащупывание новых закономерностей велось в том числе «руками» самих классиков, является неотразимым аргументом необходимости и объективности происходивших сдвигов.

В эволюции переходного периода ключевое положение принадлежит этапу 1910-х годов – и в силу того, что только это десятилетие в полной мере явилось начальным фазисом становления Модерна (при всей важности «прелюдирования» к нему на рубеже XX века), и по причине возникновения в это время массы новых художественных идей и открытий.

Если брать определяющие качества нарождавшейся эпохи, то, пожалуй, в первую очередь должен быть отмечен динамизм, понятый в самом широком смысле:

- это и буйство стихийных сил, и бум современного энергетизма с соответствующей конструктивно-урбанистической «оснасткой»;
- это и импульсивность, взрывчатость, экспансионизм, доходящий до открытой агрессивности, вместе с которой утверждался примат всякого рода батальности, одиозно-негативных побуждений, фанатизма.

Если брать возникшие художественные направления, обладавшие большой исторической перспективой, то прежде всего следует выделить неоклассицизм и ещё более фольклоризм, где особое место заняли искания ***Стравинского***, поскольку его *«новое слышание русского фольклора, русской архаики было открытием эпохального значения»* [126, *17*].

Всему этому отвечала принципиально новая технология музыкального искусства. Чрезвычайно расширились границы возможного в композиционно-драматургической области – от парадоксальности как принципа мышления и приёмов монтажа до буквально понимаемого сквозного развития в музыкально-театральных произведениях.

В качественно иную стадию развития вступила ладогармоническая система с такими характерными для неё свойствами, как новое понимание то-

нальности, атонализм и политональность, мыслимость аккордовых структур любой конфигурации, включая кластерные образования. На самые передние позиции выдвигается метроритм: свободная игра размеров, полиритмия и полиметрия, остинатная техника, полярный контраст иррегулярности и жёсткой регулярности и их свободное взаимодействие. Сверхоткрытием следует считать то, что *«такие элементы музыкальной речи, как динамика, колорит, фактура, тембр, превращаются из внешних, вспомогательных средств выражения в самоценных носителей музыкального содержания»* [40, *203*]. На этой основе создаются предпосылки для будущей сонорики, которая свои плоды принесёт во второй половине XX века. В числе самых далёких истоков подобного звукоощущения – ряд песен и хоров Комитаса, «Волшебное озеро» Лядова, начало «Прометея» Скрябина.

В немалой степени на столь же отдалённую перспективу оказались нацеленными и поиски русского музыкального авангарда начала XX века, которые в чём-то напоминали опередившую своё время творческую практику Ч. Айвза, А. Веберна, Э. Вареза, А. Хабы. Основные направления этих поисков состоялись в следующем:

- атонализм и принципы серийной организации звукового материала (Е. Голышев, Н. Рославец);
- опыты четвертитоновой музыки и других видов ультрахроматики (А. Авраамов, И. Вышнеградский, А. Лурье, М. Матюшин);
- предвосхищение пуантилистики и минимализма, апробация приёмов шумовой, конкретной и электронной музыки, реформаторские начинания в области нотной записи (А. Лурье, Н. Обухов).

Наибольший художественный и теоретический резонанс получили искания Н. Рославца – созданная им *«новая система организации звука»* (с центральным элементом в виде «*синтетаккорда*») представляла собой самостоятельно разработанный аналог системам Нововенской школы, причём не столько додекафонии А. Шёнберга, сколько сериализму А. Веберна.

Остаётся заметить, что, согласно представлениям зарубежного музыкознания, непосредственным предтечей музыкального авангарда считается А. Скрябин [190, *341*]. К этой мысли в последнее время склоняется и часть отечественных искусствоведов [144, *16*]. В числе современных ему «разведчиков будущего» следует упомянуть и В. Ребикова, который *«первым в русской музыке использовал возможности целотонового звукоряда как единственной основы для построения музыкального произведения, применил раньше Скрябина “прометеев” аккорд и раньше Дебюсси терпкие гармонические сочетания и параллельное движение, раньше Мийо использовал политональность и раньше Коуэлла многосекундовые аккорды»* [228, *4*] и который к тому же ввёл квартаккордику ещё в 1890-е годы и атонализм в конце 1900-х (опера «Бездна»).

Таковы первооткрытия, которые составили базис звукового мышления нынешнего столетия. За предельно короткое время произошёл эвристический переворот по всем линиям музыкального мышления и были установлены фундаментальные основания эволюции на многие десятилетия вперёд. Произошёл

невероятной силы взрыв, ослепительно яркая вспышка, извержение первичной сверхэнергии, спрессованной в сгусток, несущий в себе запас ресурсов, отпущенных на всю эпоху. Вот чем объясняется повышенная, «термоядерная» температура, соответствующая историческому предназначению 1910-х годов как исходного импульса Модерна.

Новое искусство на данной стадии отличалось исключительной свежестью, яркостью, характерностью, как бы демонстрируя этим, на что был способен человек, вступавший в иную эру. И совершенно закономерно, что те годы стали определяющими для творческой биографии двух корифеев начала XX века – И. Стравинского и С. Прокофьева.

Нужно признать справедливость той констатации, что, например, для ***Стравинского*** русский период – *«вершинный период, если иметь в виду степень распространённости и популярности созданных в эти годы произведений»* [76, *36*]. Многие могли бы присоединиться к оценке А. Онеггера: *«Мои симпатии принадлежат той эпохе, которая ведёт от "Петрушки" и "Весны священной" к "Свадебке"»* [154, *178*].

В 1910-е годы было сформулировано кредо эпохи, сложился её архетип, был запрограммирован характерный для неё круг идей и проблем, выдвинуто ядро образности и средств выразительности. Это становится всё более очевидным по мере нашего удаления от данного исторического этапа. Вот почему всё чаще можно услышать мнение, подобное тому, которое высказал кинорежиссёр А. Сокуров: *«Модерн начала XX века я понимаю как течение не только в искусстве, но и в области нравственности, истории, социальной жизни. Мне представляется, что всё последующее развитие в Европе можно рассматривать как "постмодерн" – всё родилось именно тогда, накануне и во время Первой мировой войны. Даже все те чудовищные средства уничтожения, которые появились потом, все они имели своё начало там, при рождении века, а потом только совершенствовались»* [101].

Литература

1. *Абасова.Э.* Узеир Гаджибеков. – Баку: ЭЛМ, 1985. – 200 с.
2. *Абасова Э.* Оперы и музыкальные комедии У. Гаджибекова. Баку: Изд-во Академии наук Азербайджанской ССР, 1961. – 194 с.
3. *Алексеев А.* История фортепианного искусства. Т. 3. – М.: Музыка, 1982. – 286 с.
4. Алексеев А. Русская фортепианная музыка (конец XIX – начало XX века). – М.: Наука, 1969. – 392 с.
5. *Алексеев А.* С.В. Рахманинов. – М.: Музгиз, 1954. – 238 с.
6. *Алексеев А.* Советская фортепианная музыка (1917–1945). – М., Музыка, 1974. – 248 с.
7. *Альшванг А.* Избранные сочинения. Т. 1. – М.: Музыка, 1964. – 432 с.
8. *Андреев Ю.* Революция и литература. – Л.: Наука, 1969. – 430 с.
9. *Арановский М.* Мелодика С. Прокофьева. – Л.: Музыка, 1969. – 232 с.
10. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977. – 280 с.

11. *Асафьев Б*. О балете. – Л.: Музыка, 1974. – 295 с.
12. *Асафьев Б*. Об опере. – Л.: Музыка, 1976. – 336 с.
13. *Асафьев Б.* О музыке XX века. – Л.: Музыка, 1982. – 200 с.
14. *Асафьев Б*. Сергей Прокофьев. – Л.: Тритон, 1927. – 48 с.
15. *Асафьев Б*. Скрябин. Опыт характеристики. – Пг.: Госфилармония, 1921. – 16 с.
16. *Барсова И*. Симфонии Густава Малера. – М. Сов. композитор, 1975. – 496 с.
17. *Бахтин М*. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
18. *Белая Г*. Художественный мир современной прозы. – М.: Наука, 1983. – 191 с.
19. *Белинский В*. Полное собрание сочинений. Т. 10. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 474 с.
20. *Белый А*. Арабески. – М.: Мусагет, 1911. – 511 с.
21. *Белый А*. На перевале. – Берлин−Пг.−М.: Изд-во З.И. Грошбин, 1923. – 199 с.
22. *Белый А*. Стихотворения. – Саратов: Приволжское книжное изд-во, 1989. – 176 с.
23. *Беляев В*. Сергей Прокофьев. – М.: Музгиз, 1932. – 37 с.
24. *Бердяев Н*. Кризис искусства. – М.: Изд-во Г. Лемана и С. Сахарова, 1918. – 48 с.
25. *Бердяев Н*. Новое Средневековье. – Берлин: Обелиск, 1924. – 142 с.
26. *Бернандт Г*. С.И. Танеев. – М.: Музыка, 1983. – 378 с.
27. *Благой Д*. Этюды Скрябина. – М.: Музгиз, 1963. – 61 с.
28. *Блок А*. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 2. – Л.: Худож. литература, 1980. – 470 с.
29. *Блок А*. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 3. – Л.: Худож. литература, 1981. – 440 с.
30. *Блок А*. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 4. – Л.: Худож. литература, 1982. – 464 с.
31. *Блок В*. Виолончельное творчество Прокофьева. – М.: Музыка, 1973. – 182 с.
32. *Блок В*. Особенности инструментальной полифонии Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1991. – 112 с.
33. *Боганова Т*. Национально-русские традиции в музыке С. Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1961. − 164 с.
34. *Бретаницкая А.* «Нос» Д.Д. Шостаковича. – М., 1983. − 122 с.
35. *Брянцева В*. С.В. Рахманинов. – М.: Сов. композитор, 1976. − 646 с.
36. *Бэлза И*. Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1983. − 176 с.
37. *Варунц В*. Музыкальный неоклассицизм. – М.: Музыка, 1988. − 86 с.
38. *Василенко С*. Балеты Прокофьева. – М.−Л., Музыка, 1965. − 74 с.
39. *Wörner K*. Neue Musik in der Entscheidung. – Mainz: Kunst-Verlag, 1956. − 312 S.

40. *Вершинина И.* Ранние балеты Стравинского. – М.: Музыка, 1967. – 221 с.
41. Волга. 1990. № 4.
42. Вопросы литературы. 1980. № 6.
43. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. – Л.: Музыка, 1963. – 264 с.
44. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. – Л.: Музыка, 1967. – 241 с.
45. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 12. – Л.: Музыка, 1973. − 224 с.
46. Вопросы философии. 1989. № 3.
47. Вопросы философии. 1990. № 4.
48. Вопросы философии. 1990. № 7.
49. *Гаккель Л.* Фортепианное творчество Прокофьева. – М.: Музгиз, 1960. − 174 с.
50. *Гаспарян С.* Комитас — основоположник армянской музыки. – М.: Музыка, 1969. − 164 с.
51. *Геодакян Г.* Комитас. – Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1969. − 109 с.
52. *Гессе Г.* Избранное. – М.: Худож. литература, 1977. − 414 с.
53. *Гозенпуд А.* Русский оперный театр между двух революций. – Л.: Музыка, 1975. − 367 с.
54. *Горелов А.* Гроза над соловьиным садом. – Л.: Сов. писатель, 1973. − 608 с.
55. Грузинская музыкальная культура. – М.: Музгиз, 1957. − 446 с.
56. *Гулинская З.* Рейнгольд Морицевич Глиэр. – М.: Музыка, 1985. – 192 с.
57. *Гулыга А.* Искусство истории. – М.: Современник, 1980. − 288 с.
58. *Гюго В.* Собрание сочинений в 15 тт. Т. 14. – М.: Госиздат худож. литературы, 1956. − 564 с.
59. *Данилевич Л.* А.Н. Скрябин. – М.: Музгиз, 1953. − 110 с.
60. *Данилевич Л.* Дмитрий Шостакович. – М.: Сов. композитор, 1980. − 303 с.
61. *Данилевич Л.* Искусство жизненной правды. – М.: Сов. композитор, 1975. − 344 с.
62. *Данько Л.* Оперы С. Прокофьева. – Л.: Музгиз, 1963. − 64 с.
63. *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы. – М.−,Л.: Музыка, 1964. – 278 с.
64. *Дельсон В.* Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. – М.: Музыка, 1973. − 285 с.
65. *Дельсон В.*Фортепианные сонаты Скрябина. – М.: Музгиз, 1961. − 48 с.
66. *Демченко А.* Балет И. Стравинского «Весна священная». Опыт концепционного анализа. – М.: Композитор, 2000. − 96 с.
67. *Демченко А.* «Какой во мне пылал огонь!». – Тамбов: ТГМПИ, 2018. − 144 с.

68. *Демченко А.* Картина мира в искусстве России начала XX века. – М.: Композитор, 2005. − 264 с.

69. *Демченко А.* Лион Фейхтвангер. – СПб.: Пальмира, 2007. − 112 с.

70. *Демченко А.* Мировая художественная культура как системное целое. – М.: Высшая школа, 2010. − 528 с.

71. *Дернова В.* Гармония Скрябина. – Л.: Музыка, 1968. − 124 с.

72. *Дернова В*. Последние прелюдии Скрябина. – М.: Музыка, 1987. – 94 с.

73. *Долинская Е*. Николай Метнер. – М.: Музыка, 1966. − 192 с.

74. *Долинская Е*. Стиль инструментальных сочинений Мясковского и современность. – М.: Музыка, 1985. − 270 с.

75. *Донадзе В*. Захарий Палиашвили. – М.: Музыка, 1971. − 230 с.

76. *Друскин М*. Игорь Стравинский. – Л.: Сов. композитор, 1982. − 298 с.

77. *Друскин М*. Избранное. – М.: Сов. композитор, 1981. − 337 с.

78. *Друскин М*. Исследования, воспоминания. – М.−Л.: Сов. композитор, 1977. − 270 с.

79. *Друскин М*. Фортепианное творчество Сергея Прокофьева. – Л.: Тритон, 1928. − 51 с.

80. *Житомирский Д*. Избранные статьи. – М.: Сов. композитор, 1981. − 390 с.

81. *Житомирский Д*. Русские композиторы конца XIX и начала XX века. – М.: Сов. композитор, 1960. − 63 с.

82. Западное искусство: XX век. – М.: Наука, 1978. − 367 с.

83. *Зись А*. Философское мышление и художественное творчество. – М.: Искусство, 1987. − 255 с.

84. *Иванов Вяч*. Борозды и межи. – М.: Мусагет, 1916. − 351 с.

85. Из истории русской и советской музыки. Вып. 1. – Л.: Музыка, 1971. − 333 с.

86. Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. – Л.: Музыка, 1976. − 360 с.

87. Из истории русской и советской музыки. Вып. 3. – Л.: Музыка, 1978. − 253 с.

88. *Иконников А*. Художник наших дней. – М.: Сов. композитор, 1966. − 424 с.

89. История и современность. – Л.: Сов. композитор, 1981. − 288 с.

90. История музыки народов СССР в нотных образцах. Т. 1. – М.: Музыка, 1978. − 334 с.

91. История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. 1. – М.: Музсектор Госиздата, 1924. − 204 с.

92. История русской советской литературы. – М.: Просвещение, 1983. − 511 с.

93. *Камю А*. Бунтующий человек. – М.: Политиздат, 1990. − 414 с.

94. *Каратыгин В.* Жизнь, деятельность. Статьи и материалы. – Л.: *Academia*, 1927. − 264 с.

95. *Каратыгин В*. Избранные статьи. – М.–Л.: Музыка, 1965. – 351 с.
96. *Каратыгин В*. Скрябин. – Пг.: Изд-во Н.И. Бутковской, 1915. – 38 с.
97. *Кастальский А*. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: Музгиз, 1960. – 290 с.
98. *Катонова С*. Балеты Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1962. – 30 с.
99. *Келдыш Ю*. Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973. – 470 с.
100. *Collaer P*. La musique moderne. 1905–1955. – Bruxelles Paris: Art, 1963. – 294 p.
101. Комсомольская правда. 1988, 8 марта.
102. *Корабельникова Л*. Творчество С.И. Танеева. – М.: Музыка, 1986. – 296 с.
103. *Корев С*. «Кето и Котэ» В. Долидзе. – М.–Л.: Музгиз, 1951. – 52 с.
104. *Кремлёв Ю*. Третья симфония А.Н. Скрябина. – Л.: Музгиз, 1941. – 24 с.
105. Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 2. – М.: Музыка, 1973. – 243 с.
106. Критика и музыкознание. – Л.: Музыка, 1987. – 251 с.
107. *Курышева Т*. Театральность и музыка. – М.: Сов. композитор, 1984. – 200 с.
108. *Ландсбергис В*. Творчество Чюрлёниса. – Л.: Музыка, 1975. – 280 с.
109. *Левая Т*. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
110. *Ленин В*. Полное собрание сочинений. Т. 41. – М.: Госполитиздат, 1962. – 696 с.
111. *Леонтьев К*. Цвет «Прометея». – М.: Знание, 1965. – 127 с.
112. *Ливанова Т*. Н.Я. Мясковский. – М.: Музгиз, 1953. – 405 с.
113. *Лист Ф*. Сочинения для фортепиано. Т. 9. – М.: Музыка, 1975. – 260 с.
114. Литература и музыка. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. – 228 с.
115. *Лобанова М*. Музыкальный стиль и жанр. – М.: Сов. композитор, 1990. – 224 с.
116. *Маркс К., Энгельс Ф*. Об искусстве. – М.: Искусство, 1957. – Т. 1. – 632 с.
117. *Мартынов И*. Сергей Прокофьев. – М.: Музыка, 1974. – 560 с.
118. *Медушевский В*. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
119. *Меликов Х*. «Аршин мал алан» У. Гаджибекова. – Баку, 1955. – 88 с.
120. *Месхишвили Э*. Фортепианные сонаты Скрябина. – М.: Сов. композитор, 1981. – 272 с.
121. *Михайлов М*. А.К. Лядов. – Л.: Музыка, 1985. – 208 с.
122. *Михайлов М*. Александр Николаевич Скрябин. – Л.: Музыка, 1982. – 112 с.
123. Музыка XX века. Кн. 1. – М.: Музыка, 1976. – 367 с.
124. Музыка XX века. Кн. 2. – М.: Музыка, 1977. – 574 с.

125. Музыка XX века. Кн. 3. – М.: Музыка, 1980. − 589 с.
126. Музыка XX века. Кн. 4. – М.: Музыка, 1984. − 509 с.
127. Музыка XX века. Кн. 5 (А). – М.: Музыка, 1985. − 341 с.
128. Музыка и современность. Вып. 1. – М.: Музгиз, 1962. − 472 с.
129. Музыка и современность. Вып 3. – М.: Музыка, 1965. − 414 с.
130. Музыка и современность. Вып 4. – М.: Музыка, 1965. − 382 с.
131. Музыка. Культура. Человек. Вып. 1. – Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1988. − 208 с.
132. Музыка. Культура. Человек. Вып. 2. – Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1991. − 226 с.
133. Музыкальная культура сегодня. – Мюнхен: Gebrüder Giehrl, 1989. − 296 с.
134. Музыкальная энциклопедия. Т. 4. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. − 976 с.
135. Музыкальное наследие Чайковского. – М.: Музгиз, 1958. − 541 с.
136. Мусоргский М.П. и музыка XX века. – М.: Музыка, 1990. − 268 с.
137. *Мясковский Н.* Собрание материалов. Т. 1. – М.: Музыка, 1964. – 394 с.
138. *Мясковский Н.* Собрание материалов. Т. 2. – М.: Музыка, 1964. – 612 с.
139. Рабочий и театр. 1929. № 24.
140. Рабочий и театр. 1930. № 3.
141. Рабочий и театр. 1930. № 7.
142. Н. Рославец и его время. Вып. 1. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. − 36 с.
143. Н. Рославец и его время. Вып. 2. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. − 36 с.
144. Н. Рославец и его время. Вып. 3. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. − 47 с.
145. Н. Рославец и его время. Вып. 4. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. − 52 с.
146. Н. Рославец и его время. Вып. 5. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. − 31 с.
147. *Нестьев И.* Век нынешний, век минувший. – М.: Сов. композитор, 1985. − 386 с.
148. *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1973. − 662 с.
149. *Нестьев И.* На рубеже двух столетий. – М.: Музыка, 1967. − 109 с.
150. *Никитина Л.* Советская музыка. История и современность. – М.: Музыка, 1991. − 278 с.
151. *Николаева А.* Особенности фортепианного стиля А.Н. Скрябина. – М.: Сов. композитор, 1983. − 104 с.
152. Новый мир. 1960. № 10.

153. О западноевропейской музыке XX века. – М.: Сов. композитор, 1973. − 272 с.
154. *Онеггер А.* Я — композитор. – Л.: Музгиз, 1963. − 207 с.
155. *Орджоникидзе Г.* Фортепианные сонаты Прокофьева. – М.: Музгиз, 1962. − 151 с.
156. Орлов Г. Симфонии Шостаковича. – Л.: Музгиз, 1961. − 322 с.
157. *Орлова Е., Крюков Н.* Академик Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1984. − 460 с.
158. *Павлишин С.* Зарубежная музыка XX века. – Киев: Муз. Украіна, 1980. − 212 с.
159. *Павчинский С.* Сонатная форма произведений Скрябина. – М.: Музыка, 1979. − 236 с.
160. *Петрова Н.* Р.М. Глиэр. – Л.: Музгиз, 1962. − 114 с.
161. Проблемы музыки XX века. – Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. 320 с.
162. Прокофьев С. – М.: Сов. композитор, 1962. − 384 с.
163. Прокофьев С. – М.: Музыка, 1965. − 236 с.
164. Прокофьев С. – М.: Музыка, 1981. − 160 с.
165. Прокофьев С. – М.: Сов. композитор, 1991. − 320 с.
166. Прокофьев о Прокофьеве. – М.: Сов. композитор, 1991. − 285 с.
167. *Прокофьев С.* Автобиография. – М.: Сов композитор, 1982. − 600 с.
168. Прокофьев С. Материалы. Документы. – М.: Музгиз, 1961. − 708 с.
169. Прокофьев С. Статьи и исследования. – М.: Музыка, 1972. − 334 с.
170. Прокофьев С. Статьи и материалы. – М.: Музыка, 1965. − 398 с.
171. *Прокофьев С. и Мясковский Н.* Переписка. – М.: Сов. композитор, 1977. − 600 с.
172. *Пушкин А.* Полное собрание сочинений. Т. 7. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. − 576 с.
173. *Раабен Л.* Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века. – Л.: Сов. композитор, 1986. − 200 с.
174. Раннее утро. 1911, 16 декабря.
175. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. – М.: Музыка, 1982. − 440 с.
176. *Рогожина Н.* Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева. – М.−Л., Музыка, 1964. − 126 с.
177. Роль человеческого фактора в языке. – М.: Наука, 1988. − 212 с.
178. *Рославец Н.* Сочинения для фортепиано. – М.: Музыка, 1989. − 120 с.
179. *Рубцова В.* Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1989. − 448 с.
180. Русская музыка на рубеже XX века. – М.−Л., Музыка, 1966. − 295 с.
181. Русская музыкальная литература. Вып. 2. – Л.: Музыка, 1985. − 286 с.
182. Русская художественная культура второй половины XIX века. – М.: Наука, 1991. − 392 с.

183. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Кн. 1. – М.: Наука, 1968. − 441 с.
184. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Кн. 2. – М.: Наука, 1969. − 402 с.
185. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. – М.: Госиздат, 1925. – 318 с.
186. *Сабинина М.* Шостакович-симфонист. – М.: Музыка, 1976. − 477 с.
187. *Савенко С.* Мир Стравинского. – М.: Композитор, 2001. − 328 с.
188. *Сахалтуева О.* О гармонии Скрябина. – М.: Музыка, 1965. − 50 с.
189. Скрябин А.Н. – М.−Л.: Музгиз, 1940. − 248 с.
190. Скрябин А.Н. – М.: Сов. композитор, 1973. − 548 с.
191. Скрябин А.Н. Письма. – М.: Музыка, 1965. − 719 с.
192. Скрябин Александр Николаевич. – М.: Музыка, 1979. − 216 с.
193. Скрябин А.Н. Человек. Художник. Мыслитель. – М.: Музыка, 1992. – 448 с.
194. Скрябин и его музей. – М.: МОНО, 1930. − 37 с.
195. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. − 509 с.
196. *Слонимский С.* Симфонии Прокофьева. – Л.: Музыка, 1964. − 228 с.
197. *Смирнов В.* Творческое формирование И.Ф. Стравинского. – Л.: Музыка, 1970. − 152 с.
198. *Смирнов М.* Русская фортепианная музыка. – М.: Музыка, 1983, − 336 с.
199. *Смирнов М.* Эмоциональный мир музыки. – М.: Музыка, 1990. – 320 с.
200. Советская музыка. Сборник № 4. – М.−Л.: Музгиз, 1945. − 190 с.
201. Советская музыка. 1977. № 6.
202. Советская музыка. 1980. № 2.
203. Советская музыка. 1981. № 2.
204. Советская музыка. 1982. № 2.
205. Советская музыка. 1989. № 5.
206. Советская музыка. 1990. № 2.
207. Советская музыка. 1991. № 4.
208. Современная драматургия. 1984. № 3.
209. Современная книга по эстетике. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1957. − 603 с.
210. Современные вопросы музыкознания. – М.: Музыка, 1976. − 287 с.
211. Современные проблемы советской музыки. – Л.: Сов. композитор, 1983. − 144 с.
212. *Соловцов А.* С.В. Рахманинов. – М.: Музыка, 1969. − 174 с.
213. *Сорокер Я.* Скрипичное творчество С. Прокофьева. – М.: Музыка, 1965. − 118 с.
214. *Сорокина Е.* Фортепианный дуэт. – М.: Музыка, 1988. − 319 с.
215. *Стравинский И.* Диалоги. – Л.: Музыка, 1971. − 413 с.

216. Стравинский – публицист и собеседник. – М.: Сов. композитор, 1988. − 501 с.

217. Стравинский И. Статьи, воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1985. − 376 с.

218. Стравинский И. Статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1973. − 528 с.

219. *Стравинский И*. Хроника моей жизни. – Л.: Музгиз, 1963. − 272 с.

220. *Тараканов М*. Прокофьев и некоторые вопросы современного музыкального языка. – М.: Сов. композитор, 1968. − 124 с.

221. *Тараканов М*. Стиль симфоний Прокофьева. – М.: Музыка, 1968. − 431 с.

222. Театр. 1974. № 2.

223. Театр и искусство. 1914. № 9.

224. *Тевосян А*. «Литургия» С. Рахманинова. – Диск «С. Рахманинов, Литургия Иоанна Златоуста». Стерео А 10 00407 005. – М.: Мелодия, 1988.

225. Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. – М.: Музыка, 1967. − 511 с.

226. *Тигранов Г*. А.А. Спендиаров. – М.: Музыка, 1971. − 288 с.

227. *Толстой А.Н*. Полное собрание сочинений. Т. 5. – М.: Гослитиздат, 1947. − 512 с.

228. *Томпакова О*. Владимир Иванович Ребиков. – М.: Музыка, 1989. – 80 с.

229. Утро России. 1911, 15 декабря.

230. *Хентова С*. Шостакович. Т. 1. – Л.: Сов. композитор, 1985. − 544 с.

231. *Хлебников В*. Собрание произведений. Т. 1. – Л.:, Изд-во писателей в Ленинграде, 1928. − 343 с.

232. *Холопов Ю.* Современные черты гармонии Прокофьева. – М.: Музыка, 1967. − 477 с.

233. *Холопова В., Холопов Ю.* Фортепианные сонаты Прокофьева. – М.: Музгиз, 1961. − 88 с.

234. Художественная культура в капиталистическом обществе. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. − 288 с.

235. Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения (1983). – Л.: Наука, 1985. − 279 с.

236. Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения (1984). – Л.: Наука, 1986. − 260 с.

237. *Цветаева М*. Сочинения в 2 тт. Т.2. – Минск: Народная асвета, 1989. − 480 с.

238. *Чередниченко Т*. Человек в зеркале массовых жанров. – М.: Музыка, 1992. − 212 с.

239. Черты стиля С. Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1962. − 314 с.

240. *Шавердян А*. Комитас. – М.: Сов. композитор, 1989. − 320 с.

241. *Шеллинг Ф*. Сочинения в 2 тт. Т. 1. – М.: Мысль, 1987. − 637 с.

242. *Шимановский К.* Избранные статьи и письма. – Л.: Музгиз, 1963. − 253 с.
243. *Шостакович Д.* Собрание сочинений. Т. 18. – М.: 1981. − 480 с.
244. *Энтелис Л.* Силуэты композиторов XX века. – Л.: Музыка, 1975. − 284 с.
245. *Эренбург И.* Собрание сочинений. Т. 8. – М.: Худож. литература, 1966. − 613 с.
246. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. – М.: Сов. композитор, 1969. − 397 с.
247. *Ярустовский Б.* Избранное. – М.: Музыка, 1989. − 316 с.
248. *Ярустовский Б.* Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 2. – М.: Музыка, 1978. − 344 с.

Николай Лейкин (Петербург)

Развитие неформального и информального аспектов эстетического образования студентов

Современная система художественного образования обязательным пунктом включает развитие студента средствами искусства. Город Санкт-Петербург, который является «музеем под открытым небом», имеет огромный потенциал воспитательного, образовательного и развивающего наследия. Неслучайно в Санкт-Петербурге художественно-эстетическое образование имеет множество направлений, каждое из которых по-особенному связано с историей и культурой нашего города. Например, этнографическая интонация звучит в рассказах о выборе места и первых годах создания нашего города, связь с географией видна в постижении климатических и рельефных условиях изучения нашего края. Неоценима важность военно-исторического направления в изучении предметов художественно-эстетического цикла. В настоящее время обязательно дополняется документальным материалом истории военного периода XX в.

Для раскрытия содержания заявленной статьи важным является обращение к опыту преподавания художественного аспекта в системе всего синтеза дисциплин начальной ступени общеобразовательного дискурса [1, с. 87]. В школах Санкт-Петербурга обращение к архитектурному и историко-краеведческому наследию обязательно (формально), в высшей школе — необязательно (информально). Первое отличие преподавания эстетического и художественного компонента в учебных заведениях нашего города в сравнении с другими регионами, является введение в лекции по эстетическим дисциплинам демонстрационных проектов, связанных не только с временными, но и со стилевыми решениями окружающей городской среды. Второе — знакомство с авторами шедевров, т. е. изучение биографий художников и архитекторов как по-

казателя исторического времени. И третье — организация коллективной и индивидуальной экскурсионной практики (организация экскурсии для всего класса и выполнение обязательного дополнительного задания по посещению музейного объекта с родителями).

Умелое использование знаний архитектурно-ландшафтного ареала Санкт-Петербурга в программе студентов бакалавриата РГПУ имени А.И. Герцена создает благоприятную почву для формирования устойчивого интереса к городу. В процессе систематического (формального) обучения на уроках гуманитарного профиля возникает возможность:

1) использования презентаций об изучаемых дворцово-парковых объектах Санкт-Петербурга и пригородов;

2) чтения лекций об известных, а порой и неизвестных широкому кругу публики имен архитекторов и строителей «Северной Венеции»;

3) подготовки и проведения индивидуальных и коллективных театрально-литературных спектаклей ко Дню города.

Автор статьи обращает внимание на заинтересованность современной педагогической общественности в освоении музейной среды для исполнения заявленной темы. Подтверждение тому может служить недавно проведенный семинар в Калининском районе г. Санкт-Петербурга для учителей-практиков и будущих специалистов начальной школы на тему: «Интеграция аспектов формального, неформального и информального краеведческого образования при подготовке будущих специалистов». Актуальными для обсуждения в среде профессионалов признаны вопросы неформального и информального музейного образования. Так, изучение изобразительного наследия Руси–России, демонстрируемое в процессе систематического посещения экспозиции музеев города, в частности — Государственного Эрмитажа и Государственного Русского музея в течение нескольких студенческих лет, следует отнести к неформальному этапу обучения молодёжи. А получение информации в музее, когда появления в нем ситуативны и не имеют первичной образовательно-воспитательной цели, относится к информальному компоненту развития личности человека. Однако, можно надеяться, что информальное художественно-эстетическое образование все же положительно влияет на формирование культуры подрастающего поколения. В будущем формальное и неформальное действия должны стать побудителем информального (самостоятельно организованное) посещения музея.

Определимся с терминами.

Формальное образование — программа или курс, проведённые специалистами системно в течение длительного времени и завершающийся выдачей документа об образовании.

Неформальное образование — любой вид организованной и систематической деятельности, которая не может не совпадать с деятельностью школ, колледжей, университетов и других учреждений, входящих в формальные системы образования. В общественных науках и в практике современной педагогики термин используется наряду с понятиями «непрерывное образование», «дополнительное образование» «самообразование» при описании реалий современно-

го мира, где процесс овладения новыми знаниями и навыками сопровождает индивида на протяжении всей жизни, принимая разнообразные формы.

Информальное образование является общим термином для образования за пределами стандартной образовательной среды — это индивидуальная познавательная деятельность, сопровождающая повседневную жизнь и не обязательно носящая целенаправленный характер; это спонтанное образование, реализующееся за счёт собственной активности индивидов в окружающей его культурно-образовательной среде; это общение, чтение, посещение учреждений культуры и искусства, путешествия, средства массовой информации и т. д., когда взрослый превращает образовательные потенциалы общества в действенные факторы своего развития, результат повседневной рабочей, семейной и досуговой деятельности. В такой коммуникации тематический компонент уходит на второй план и лидером становится эмоционально-творческий, содержательный аспект. Неформальное общение представителей разновозрастных групп в дружественной обстановке даёт возможность молодому эстетически настроенному дилетанту (так можно обозначить студентов, которые изучают изобразительное искусство или дизайн в качестве дополнительного курса) испытать радость открытия и ведёт современное поколение к освоению опыта предыдущих. В таком случае случайное и внесистемное общение очень быстро перерастает в потребность и переходит на уровень неформального. В нашем случае — это сознательный выбор тем по искусству, регулярное посещение художественных выставок, выработка собственной инициативной позиции по получению знаний, творческий отклик на увиденное в музее и услышанное в ходе экскурсионного прохода по экспозиции.

О формах ведения экскурсии.

Обобщение опыта работы художественных музеев и галерей в области эстетического воспитания молодёжи позволяет выделить наиболее распространенные методы воздействия на зрителя: экскурсии, лектории, путеводители. Особую роль в эстетическом воспитании студентов в музее играют экспозиции и выставки народного искусства. Народное и декоративно-прикладное искусство является неотъемлемой частью традиционной художественной культуры России и культуры народов мира и рассматривается как важное средство духовного развития личности. Музейная экспозиция может выступать эффективным средством эстетического воспитания при выполнении следующих условий: она рассматривается, как важный компонент системы эстетического воспитания; учитывается художественно-эстетическое ценность произведения и подлинность экспоната; экспозиция рассматривается как полихудожественное произведение. Научно обоснованы, определены и экспериментально проверены педагогические условия формирования эстетического восприятия, художественного интереса, творческой активности посетителей как критерия эстетического развития. Главные из них: художественная и эстетическая ценность произведения. Подлинность музейного экспоната; создание экспозиции как полихудожественного произведения, способного вызвать эмоционально-ценностные переживания; погружение в «музейную среду» через выставочную режиссуру;

применение дидактических приёмов на выставке; вариативность выставок, использование художественно-краеведческой направленности; дифференцированный подход, учёт возрастных особенностей; моделирование проблемной ситуации; интегрированные формы занятий в экспозиции [2, с. 484–486].

В современной среде всё больше возможностей для активизации внимания молодых посетителей. При великом разнообразии педагог вправе выбрать необходимый «продукт». В статье Н.А. Исаковой приводятся примеры диалога, рассказа, «оживления картины», «пластической пантомимы» [3, с. 379]. Такие приёмы возможны для детей начального уровня эстетического образования. Впоследствии зритель, настроенный на постижение внутреннего смысла произведения искусства, стремится к выверенной десятилетиями форме подачи материала в музее — разговору у картины с подготовленным собеседником или молчаливому общению у шедевра.

Следует отметить, что в консервативной среде петербургских экскурсоводов главенствующими приёмами раскрытия художественно-изобразительных тем является лекция и экскурсия. Экскурсоводы старшего поколения Государственного Эрмитажа и Государственного Русского музея признают две формы общения со зрителями: цикл лекций в лектории и экскурсию на экспозиции музея, причём общение со зрителем выстроено в жанре монолога. «Классически» подготовленный экскурсовод мало приемлет никаких нововведений в свою работу. Для современных студентов подготовлены различные возможности восприятия художественного материала, приобщающие студентов к музею.

Снова обращаясь к статье Н.А. Исаковой, следует уделить внимание на перечень картин, которые изучали воспитанники ГБДОУ №74 г. Санкт-Петербурга при посещении Русского музея. Там упоминаются пейзажи И.К. Айвазовского («Морской берег», «Черное море» и, видимо, «Девятый вал» и «Волна») [3, с. 381]. Не всё из перечисленных картин находятся в экспозиции. Возникает вопрос: в процессе экскурсии размышляли дети над этими произведениями или при демонстрационном показе на компьютерных носителях вне музея? Остаётся невыясненным знакомство с пейзажами и натюрмортами Е. Волкова «Болото» и «Осень в лесу», И. Машкова «Снедь московская. Хлебы» и других художников, произведения которых находятся в хранении Третьяковской галереи в Москве.

Суть разрабатываемой программы по расширению неформального и информального общения студентов в системе заданий по художественному краеведению состоит в том, чтобы вызвать у воспитанников устойчивый интерес к самостоятельному познанию истории и культуры нашего города. Одним из побудительных средств является систематическое посещение занятий.

При рассмотрении понятий формальное и информальное образование каждый раз акцент ставится на определённое направление понимания термина. «Эвтагогический подход лишь начинает разрабатываться начинает детально разрабатываться, более приемлем личностно-ориентированный подход» [4, с. 13].

Данная статья не содержит исчерпывающего анализа сущности понятий «информальное» или «неформальное» в образовании студентов, однако представляет попытку постановки вопросов для последующей детальной проработки указанных направлений мысли.

Литература

1. Кокшайская О. Н. Воспитание подрастающего поколения в музее: теория, методика, практика: Сб. науч. тр. М.: Логос, 2009. С.81–89.

2. Ягудина Р. И. Эстетическое воспитание учащихся средствами музейной педагогики // Молодой ученый. 2012. №4. С. 484–486.

3. Исакова Н. А. Воспитание юного петербуржца средствами музейной педагогики // Молодой ученый. 2014. №11. С. 379–383.

4. Ляшевская И. В. Информальное образование: подходы к определению понятия //Известия ВГПУ. 2019. № 7 (140). С. 10–14.

Олег Мирошниченко (Краснодар)

Жанрово-стилевые тенденции популярной музыки для баяна в творчестве Б.Мирончука

Донецкий баянист, композитор, педагог Б. Мирончук[1] заявил о себе в 1990-х годах в связи с победами на престижных международных состязаниях [10, с. 94]. Его имя широко известно за пределами Донбасса. В творчестве музыканта сочетаются две сферы деятельности: композиторская и исполнительская. Композиторская связана с тяготением к массовым жанрам как важной стилистической черте. Опусы Б. Мирончука органично входят в канву традиций эстрадного исполнительства, популярной манеры сочинения и в то же время несут отпечаток высокого профессионального уровня баяниста в понимании тембровых, фактурных, технических возможностей инструмента. Пьесы отличаются техническим мастерством, зачастую опережающим трудности академического репертуара. Однако сложность исполнения никогда не являлась самоцелью, именно благодаря ей композитору удалось достичь создания неповторимых музыкальных образов.

Статья посвящена исследованию творчества Б. Мирончука в контексте тенденций популярной музыки для баяна. Наследие донецкого автора суще-

[1] Борис Борисович Мирончук (род.10.03.1974 г. Кривой Рог, Украина). Окончил Криворожское музыкальное училище (1993), Донецкую государственную музыкальную академию им. С.С. Прокофьева (1996), ассистентуру-стажировку (2000). Лауреат Всеукраинского конкурса молодых исполнителей им. В. Подгорного (1990), международных конкурсов «Приз Кастельфидардо» (1991), «Приз Барговальдитаро» (1991), Кубок Кривбасса (1998), «Acco Holiday» (2006).

ствует в рамках и традициях популярной музыки и эстрадной манеры исполнения, даже в случае обращения композитора к крупным формам. Обзор его творчества требует определенного подхода, включающего в себя знание закономерностей академического и эстрадного искусства.

В творчестве Б. Мирончука можно выделить три периода:

1. Первый – (с 1993 по 2002 гг.) характеризуется созданием наиболее популярных композиций, отличающихся технической сложностью, виртуозным началом, реализованным в ладогармоническом разнообразии. С 1993 по 2002 гг. композитором созданы джаз-вальс «Фейерверк», вариации на тему народной песни «Чорнобрывци», соната, «Концертная самба», «Цыганский вальс», «Цыганский король», «Из Парижа с любовью», «Босса Нова», «Румба». Кульминацией первого этапа можно считать появление в 2002 году «Джаз-рок партиты» – уникального сочинения, которое актуализует популярную музыку в рамках академической крупной формы. Выразительные средства джаза составили в нем «основу музыкального языка, на котором собственно и формируется драматургия и формообразование композиции» [11, с. 46]. Единственный опус, в котором академическая сфера преобладает над популярной – Соната для баяна (1995).

2. Второй период (с 2002 по 2012 гг.) связан с обращением к менее экспериментальным формам воплощения популярной музыки. Б. Мирончук обобщил многолетний исполнительский и композиторский опыт в пользу создания произведений, в равной мере вбирающих в себя индивидуальные авторские черты и грани общепринятого эстрадного звучания. Впрочем, подобный факт не повлиял на жанрово-стилевое разнообразие: «Вальс-воспоминание», вальс «Радоваться и грустить», «Души незабываемые дни», «Самба безумия», вальс «Июльский разговор», «Кричащая тишина», «Мы любим тебя, Пьяццолла!».

3. Третий период (с 2012 года и по настоящее время) отличается переключением внимания композитора с виртуозности и эффектности звучания к выражению собственных эмоций, по-прежнему в рамках популярной музыки. Можно предположить, что подобные тенденции связаны с изменениями в личной жизни. К данному периоду относятся композиции «Ночной огонь любви», «Зеркало души», «Донецкий свинг», «Блюз надежды», «Маленькая принцесса», «Ты значишь так много для меня», «Отражение твоей красоты», «Полосы жизни», «Очей моих очарование». Как представляется из названий, превалируют темы, связанные с самой жизнью, определением в ней ценностей, которые чаще всего заключаются в семье и любви к близким людям.

Наиболее привлекательная черта эстрадного искусства автора заключается в опоре на разнообразные музыкальные жанры, которые условно разделим на три крупных пласта: песенность, танцевальность и синтез жанровых разновидностей.

1. К песенным жанрам отнесем пьесы, в основе которых вокальные напевные мелодии: цыганские романсы, французский шансон, блюз, рок-баллады, произведения классического джаза (например, творчество Э. Фицджеральд и Э. Джеймс). При этом мелодизм здесь доминирует над динамичностью ритма,

что отличает данный раздел от последующего. Произведений для баяна соло, которые можно отнести к этой категории, немного, это связано с инструментальностью его композиций, несмотря на то, что Б. Мирончук яркий мелодист. В таких опусах на первый план традиционно выступает основная мелодическая линия, как правило, основанная на вокальных интонациях, которые приобретают «большую метроритмическую организованность и мелодическую раскрепощенность» [2, с. 91]. Гармонические фигурации вызывают ассоциации с ансамблем, аккомпанирующим певцу/певице. Например, третья часть «Джаз-рок партиты» (рок-баллада), экспозиционный раздел «Цыганского короля» (цыганский романс, (пример 1), вариации на тему народной песни «Чернобрывци» (народная песня).

Пример № 1. Б. Мирончук «Цыганский король» (экспозиция)

2. Танцевальные жанры преобладают в эстрадной инструментальной музыке. К ним относятся разнообразные виды вальсов (в том числе наиболее интересная их разновидность – джазовые вальсы, «Jazz-Waltz»), латиноамериканские танцы (самба, румба, босса, танго), а также свинг, рок-н-ролл, буги-вуги, твист. Такие жанры широко представлены в творчестве Б. Мирончука. В их числе латиноамериканские танцы (Концертная самба, «Самба безумия», Румба, Босса Нова, танго «Мы любим тебя, Пьяццолла!»), вальсы («Фейерверк», «Цыганский вальс», «Вальс-воспоминание», «Радоваться и грустить», «Июльский разговор», «Маленькая принцесса», «Полосы жизни»). По данному перечню возможно сделать вывод о том, что задействованы не только разные танцевальные жанры, но и их стилистические подвиды. Интересным представляется комбинирование «черт стиля мюзет (тембровая и штриховая палитра, изысканная мелизматика) и вальса (трехдольная пластика движения, естественность мелодико-синтаксического дыхания, упругость пульсаций аккомпанемента)» [9,

с.157]. Б. Мирончук всегда сохраняет отличительные ритмоформулы каждого из танцев, берущихся за константу. Это отражается на типе аккомпанемента, характере мелодизма, который часто превращается в бесконечные стремительные пассажи на фоне ритм-секции левой руки, показывая виртуозное начало автора как исполнителя.

3. Синтезированные жанровые разновидности родились в практике джазовых исполнителей 1950-1960-х годов, игравших в стиле «бибоп». Такая музыка, как правило, значительно сложнее гармонически и ритмически относительно предыдущих разделов, так как главная ее задача путем музыкальных средств выразительности заставить слушателя интеллектуально наслаждаться «техническими поисками профессионалов» [8, с. 100]. Тем не менее, в своих корнях они все равно опираются на песенное и танцевальное начало, пусть в латентной форме, которая зачастую либо синтезирует песню и танец, либо незаметно перетекает из одного в другое. Имея за плечами высшее образование как баяниста, композитор не может существовать только в самых прямых формах эстрадной музыки. Синтезированное выражение жанровых элементов нашло отражение в «Джаз-рок партите» в 4-х частях, в которой органично переплетены между собой всевозможные течения, а также в его поздних работах: «Маленькая принцесса», «Отражение твоей красоты», «Очей моих очарованье», «Из Парижа с любовью». Сочинения, несмотря на четкую структуру, создают впечатление мастерской импровизации, быстроты мысли, что позволяет автору добиться наиболее искреннего, личного изложения. Эта находит подтверждение в посвящениях двум дочерям и жене музыкальных композиций «Маленькая принцесса», «Очей моих очарование» и «Отражение твоей красоты». Личностность высказывания «Джаз-рок партиты» выражена в наличии эпиграфов перед каждой частью, что уникально для творчества композитора.

Из этого следует, что в творчестве Б. Мирончука отображены основные жанры популярной музыки, получившие воплощение в музыке для баяна за счет своего исполнительского опыта (таблица 1).

Таблица № 1. Жанры популярной музыки в творчестве Б. Мирончука

Раздел	Виды	Произведения
Песенные жанры	Рок-баллада	Джаз-рок партита, 3 часть
	Цыганский романс	«Цыганский король» (экспозиционный раздел)
	Народная песня	Вариации на тему народной песни «Чернобрывци»
Танцевальные жанры	Латиноамериканские танцы	Концертная самба, «Самба безумия», Румба, Босса Нова, «Мы любим тебя, Пьяццолла!»
	Вальсы	«Фейерверк», «Цыганский вальс», «Вальс-воспоминание», «Радоваться и грустить», «Июльский разговор», «Маленькая принцес-

		са», «Полосы жизни».
Синтезированные жанровые разновидности	Джаз-рок	Джаз-рок Партита в 4-х частях
	Джаз-фьюжн	«Маленькая принцесса», «Отражение твоей красоты», «Очей моих очарованье», «Из Парижа с любовью»

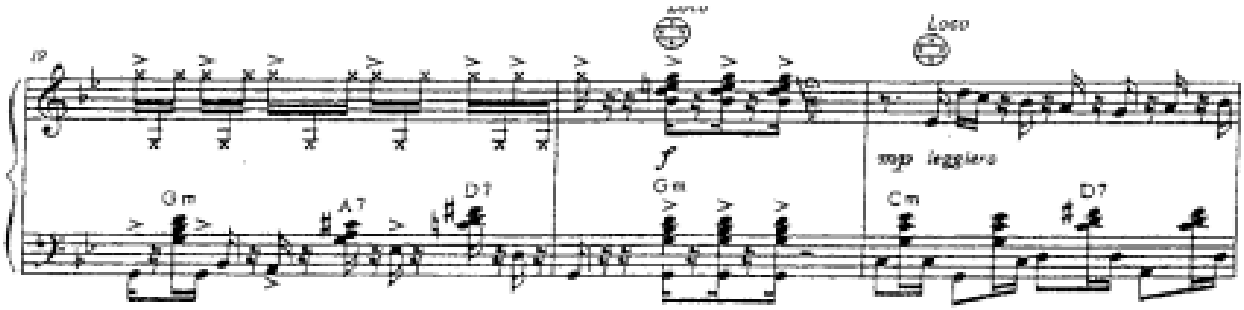
Музыку Б. Мирончука нецелесообразно оценивать с позиции развития академического искусства, элементы которого присутствуют в его творчестве. Стилистический обзор композиций следует провести относительно музыкальных направлений с присущими им особенностями. Необходимо отметить, что композитор, обладая колоссальным исполнительским опытом и природным эстетическим вкусом, не ограничивает себя в творчестве только одной сферой популярной музыки.

1. Джаз – наиболее почитаемое в среде академических музыкантов течение эстрадной культуры, представляет собой синтез «африканских и западноевропейских музыкальных культур» [6, с. 211–212]. Джазовые тенденции, благодаря «непреодолимым стремлением к новациям, свежести выражения в обновленном стиле» [4, с. 26], принимают активное участие практически в каждом творении композитора, что выражается в общем импровизационном характере музыки, свинговым ритмическим рисунком, регулярном применении блюзовой гаммы. Помимо этого, фактурные решения практически всегда имитируют звучание джазового ансамбля или оркестра путем чередования туттийных эпизодов с сольными вставками «солиста», исполняющего виртуозное соло на фоне остинатного аккомпанемента ритм-секции.

2. Рок-музыка нашла яркое претворение в Джаз-рок партите Б. Мирончука. От рока музыка заимствует жесткость, четкость ритма, риффовую структуру построения материала, модальность мышления, «новый тип «свободных» инструментальных звучаний» [3, с. 129]. В цикле автор прибегает к использованию шумовых эффектов для имитации звучания ударной установки, отсылая воображение слушателя к рок-концертам. Приемы возникли от желания композитора «усилить эффективность звучания и расширить тембровую палитру баянов-аккордеонов необычными красками» [12, с. 153].

3. Латиноамериканская музыка представлена пьесами, написанными в жанрах традиционных танцев Латинской Америки – самба, румба, босса, «воспроизведение которых требует от исполнителя ярких динамических градаций, раздельного артикулирования, синхронизации мануальной и меховой техники» [7, с. 25]. Применение метроритмической организации, характерной для каждого из вышеперечисленных понятий, использование звукоизобразительных средств (удары по корпусу, стуки по клавиатуре) воссоздает звучание традиционной перкуссии латиноамериканцев, в то время как мелодическое голосоведение подражает традиционному пению вокалистов Южной Америки (пример 2).

Пример № 2. Б. Мирончук Концертная самба

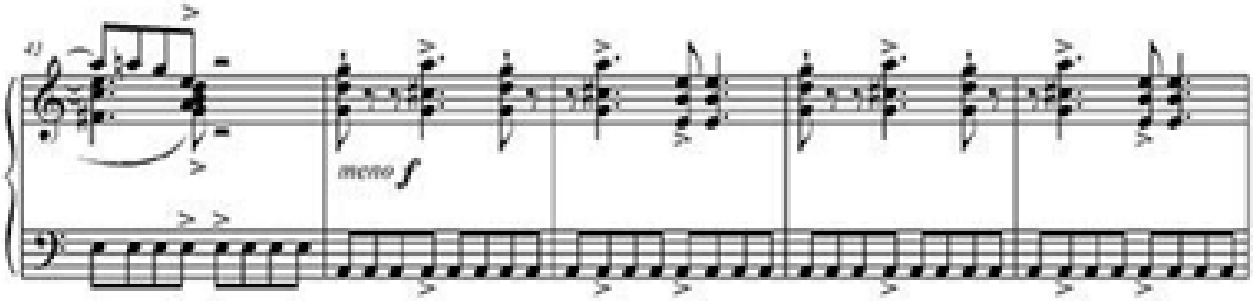


4. Цыганская музыка. Примеров воплощения ее в творчестве Б. Мирончука немного, но каждое из этих произведений является одним из самых востребованных у слушателей, регулярно исполняющихся на концертах. Цыганский колорит создается при помощи характерной «венгерской» (или «цыганской») минорной гаммы, включающей два полуторатоновых интервала между соседними звуками, постоянном воссоздании вокальных интонаций цыганского романса, с их агогикой, томностью, хроматическими проходящими. В работе с танцевальными цыганскими жанрами композитор создает пассажи, которые своей звуковысотной организацией отсылают к виртуозной игре венгерских и румынских скрипачей, аккомпанирующих безумному движению цыганских хороводов.

5. Фьюжн[2] органично объединяет в сложную ткань множество различных течений, которые подчас крайне сложно распознать. С возникновением в 1960-х годах, такое сочетание нашло отклик в интеллектуальной среде американских слушателей. В данном синтезе сложно выделить песенное или танцевальное начало, музыка сугубо инструментальна по своей природе и нацелена на восприятие сложности композиции, ее необычности. Творческий эксперимент Б. Мирончука основан на необходимости придать пьесам, «скомпонованным из элементов традиционной джазовой импровизации и джазовой гармонии, положенных на равномерную жесткую ритмику рока», структурную и метрическую определенность [1, с. 35]. Фьюжн представлен «Джаз-рок партитой», композициями «Маленькая принцесса», «Отражение твоей красоты», «Очей моих очарование». Пьесы отличает сложность гармонического языка, импровизационность построения, необычные ритмические конструкции. В результате синтеза таких характеристик получается музыка, доступная для восприятия широкой аудитории (пример 3).

[2] Fusion (с англ.) – «сплав».

Пример № 3. Б. Мирончук Джаз-рок партита (I ч.)



Резюмируя вышеизложенное, отметим, что композиторский талант Б. Мирончука проявляется в безграничном диапазоне стилистических возможностей, «позволяющих соотносить воспринимаемую музыку с определенным историческим периодом, направлением, национальной культурой» [5, с. 50]. Причем, автор обращается к выбранному стилю по воле вдохновения. Нельзя сказать, что в определенные моменты творческого пути его интересует какое-то однозначное направление (таблица 2).

Таблица 2. Стилистический диапазон композиций Б. Мирончука

Стилистическое направление	Произведения	В каких чертах выражается
Джаз	«Донецкий свинг», «Радоваться и грустить», «Июльский разговор», «Фейерверк», «Полосы жизни».	Использование блюзовой гаммы, ритмических рисунков (в частности, свинга), фактурные особенности, имитирующие игру джазовых коллективов
Рок-музыка	Джаз-рок партита	Жесткость, четкость ритма, риффовый принцип организации материала
Латиноамериканская музыка	Концертная самба, «Самба безумия», Румба, Босса Нова, «Мы любим тебя, Пьяццолла!»	Ритмические модели, подражание пению вокалистов стран Латинской Америки
Цыганская музыка	«Цыганский король», «Цыганский вальс»	Цыганская гамма, имитация вокальных интонаций, манеры исполнения цыганских музыкантов
Фьюжн	Джаз-рок партита, «Маленькая принцесса», «Отражение твоей красоты», «Очей моих очарование»	Сложность гармонии, импровизационность как формообразующий фактор, синтез ритмических моделей многих жанров и стилей

Жанрово-стилистический обзор творчества дает представление о том, что популярная музыка в ее баянном воплощении является первоосновой стиля Б. Мирончука. Будучи хорошим мелодистом, он сумел создать произведения, имеющие песенную природу. Ощущение и понимание ритма предоставляет возможность воплощения в произведениях-танцевальной основы, прежде всего, вальсов и пьес в стиле латиноамериканских танцев. Наличие академического образования и немалый исполнительский опыт позволили создать композиции, соединяющие содержательные нормативы эстетики академической и популярной музыки. В рамках собственного уникального стиля автор использует взаимодействие музыки цыган и народов Латинской Америки, рока, направлений джаза.

Литература

1. Букреев В.А. Фьюжн как стилевое направление в музыке 60–90-х годов XX века // Государственный джазовый оркестр имени О. Лундстрема. 2020. С. 30–42.

2. Казанцева Л.П. Музыкальный жанр и его содержание // Южно-Российский музыкальный альманах – 2007. – Ростов н/Д.: Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2008. – 300 с.

3. Конен В. Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994. –160 с.

4. Мамбетов С.Я. Баянное искусство в эстрадно-джазовом направлении // Культурная жизнь Юга России. 2020, № 1 (76). – С. 23–27.

5. Михайлов М.К. Стиль в музыке: Исслед. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с., нот.

6. Музыкальная энциклопедия. 2 том / Под ред. Г.В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1974. – 958 с.

7. Немцева О.А. Популярная музыка для баяна и аккордеона в контексте развития белорусской и мировой художественной культуры XX–XXI вв.: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.09. Минск, 2014.

8. Панасье Ю. История подлинного джаза. – 2-е – Ленинград: Музыка, 1978. – 128 с.

9. Пташенко С. В. Танцевальные жанры в баянном творчестве отечественных композиторов // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2013 / 2 (34). – С. 155–158.

10. Семешко А.А. Баянно-аккордеонное искусство Украины на рубеже XX-XXI веков: Справочник. – Тернополь: Учебная книга – Богдан, 2009. – 244 с.

11. Сташевский А.Я. Тембровые, интонационно-ладовые и гармонические аспекты современной музыки для баяна // Наука. Искусство. Культура. 2013. Вып. 2. – С. 43–53.

12. Черепанин М.В., Булда М.В. Эстрадный олимп аккордеона: Монография. – Ивано-Франковск: Лилия-НВ, 2008. – 256 с.

Олег Мирошниченко (Краснодар)

Принцип контраста как композиционный прием в Сонате для баяна Б.Мирончука

Творчество донецкого музыканта Б. Мирончука объединяет в себе десятки баянных опусов, в которых популярная музыка составляет жанрово-стилевую основу. Определяющим признаком его сочинений является применение принципа программности как одного из приемов стилизации («Концертная самба», «Самба безумия», «Мы любим тебя, Пьяццолла!»), что проявляется в использовании образных подзаголовков, эпиграфов из авторских цитат для облегчения восприятия слушателем художественного замысла композитора («Радоваться и грустить», «Июльский разговор», «Маленькая принцесса», «Отражение твоей красоты»). Единственным произведением в наследии автора, связанным с академическими традициями, выступает Соната для баяна (1995), представляющая собой гармоничный синтез технических и фактурных сложностей (моторных диссонансных аккордов, сонорных наложений), но при этом легкой для восприятия благодаря тональной организации, ритмическим конструкциям в аккомпанементе, характерных для эстрадной музыки.

Б. Мирончук отмечает, что в 1990-е годы имели широкую популярность Соната №1«Памяти В. Золотарева» А. Нагаева, Соната №1 А. Гайденко, Соната №2 «Славянская» В. Зубицкого, которые, наряду с другими сочинениями за недолгий срок стали востребованными у концертирующих исполнителей и создали определенное однообразие в репертуаре студентов училищ и консерваторий. Он решил написать «собственную крупную форму, которая помогла выразить авторские замыслы с максимальной экспрессией и демонстрацией возможностей современного многотембрового баяна» [3]. Опус выгодно отличался своей новизной, демонстрировал техническую оснащенность и исполнительские возможности Б. Мирончука как баяниста на множестве музыкальных конкурсов. Обращение композитора к сфере академической музыки отразилось на композиции произведения, целиком построенной на классических принципах сонатности, проявляющихся в количестве разделов, наличии нескольких контрастных образно-тематических и жанровых сфер.

Цель данной статьи – выявление роли принципа контраста (образного, жанрового, тематического, темпового) как композиционного приема в Сонате для баяна Б. Мирончука. Помимо этого, рассматривается исполнительская интерпретация Сонаты самим автором для выявления степени тождественности мышления исполнителя и композитора, воплощенных в одном лице.

В фундаментальной работе Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» автор акцентирует внимание на двух важных принципах формообразования: тождестве и контрасте [1]. Эта мысль развивается многими исследователями относительно основополагающих категорий: композиции Л.А. Мазель и В.А. Цуккерман [4], И.В. Способин [7], Е.А. Ручьевская [5], Ю.Н. Тюлин [8];

драматургии А.Я. Селицкий [6]; музыкального тематизма М.Ш. Бонфельд [2], В.Н. Холопова [9]. Контраст служит фундаментальной основой многих музыкальных форм и циклических композиций, в том числе сонатно-симфонического цикла и сонатной формы. Соната Б. Мирончука отвечает классическим принципам построения, состоит из трех частей с характерными темповыми особенностями:

- первая часть (Allegro) – трехчастная репризная форма со вступлением (Grave) и кодой;
- вторая часть (Lento doloroso. Rubato ma non troppo) – трехчастная репризная форма;
- третья часть (Allegro con brio) – сочетающая черты трехчастности и рондальности, имеет следующую структуру:

Вступление	Allegro
Первый раздел	Allegro con brio: A-B-A1-B1
Второй раздел	Molto allegro appassionato, Lento Maestoso, Molto Adagio
Третий раздел (реприза)	a tempo: A-B
Кода	Maestoso, Presto

Образный контраст связан с чередованием двух разнохарактерных, активной и лирической образных сфер. В каждой из частей сонаты идет доминирование одной из них: первая и третья части активные, вторая часть – лирическая. Исходя из определения образной составляющей частей, можно отметить строение, соответствующее классическому сонатному циклу.

Активная сфера существует в быстрых темпах, неравномерной ритмике, стремительных мелодических линиях и гармонических фигурациях. В медленных темпах узнаваема при уплотнении фактуры (пятизвучные аккорды, регистр «тутти», готовый бас), акцентной ритмике. Лирическая сфера представлена медленным темпом, в основе мелодики лежит песенность, диатоничность. Принцип организации музыкальной ткани – гомофонно-гармонический, обогащенный подголосочностью.

Образный контраст является главным «двигателем» драматургического развития произведения. Путем логичного сопоставления разнообразных гармонических заполнений, мелодических и ритмических рисунков возникает контраст образной сферы. Сообразно классической архитектонике, Соната Б. Мирончука с драматургической точки зрения также имеет традиционное строение. Г. Шитикова называет основной тенденцией сонаты XX века «стремление к освоению насыщенных противоречиями окружающей действительности и духовного мира человеческой личности. Сонатные коллизии отражают «состояние» времени, атмосферу сгущенного психологизма, внутренних деформаций и социальных разочарований» [10, с. 129].

Первая часть погружает слушателя в образный мир произведения, знакомит его с основными действующими силами и звуковой атмосферой. Соната начинается с мощного аккордового вступления, образный смысл которого – отображение картины современного мира. Первый раздел части создает беспокойное вечное движение, в котором лирический герой произведения погружается в суету мира, ничем не прерываемую. Остинатные фигуры левой руки с наложенными на них пассажами держат в напряжении, которое прерывается во втором разделе, символизирующем мысли героя, его внутренний поиск. Рубатные пассажи, открывающие раздел, звучат мягко, мечтательно. Начинается третий, репризный раздел, и вечное движение продолжается до самого конца первой части, напоминая герою, что нельзя остаться навсегда внутри собственных мыслей и чувств. Заканчивается часть короткой, но эффектной кодой: мощные четырехзвучные аккорды идут вверх при помощи мехового дубль-штриха. Звучит громкий доминантовый аккорд и затем тонический бас, на фоне которого проносится краткое глиссандо в диссонирующую мажорную тонику – поставлена оптимистичная точка в эпизоде истории.

Вторая часть Сонаты является полноценным лирическим отступлением, развитием мечтательной образной сферы, которая возникла во втором разделе первой части. Спокойный аккомпанемент левой руки, напоминающий звучание гитарных приемов апояндо (тирандо), сочетает основную напевную тему, рисующую погружение героя в спокойную, сентиментальную атмосферу. Эмоциональное напряжение второго эпизода увеличивается, что отражается в подвижности темпа (Piu mosso), динамическом нарастании (p-mf), ускорении музыкального материала путем добавления орнаментальных украшений и приводит к кульминационному разделу, построенному на секвенционном принципе. В третьем репризном разделе возвращается основная песенная тема, заканчивающаяся на диссонирующем «джазовом» созвучии. Исполняемое приемом vibrato аккорд создает аллюзию вопроса, повисающего в воздухе, мягкого, нежного, с бесконечным взглядом в светлое будущее.

Третья часть (финал) сонаты открывается кратким и мощным аккордовым вступлением, резко переходящим в остинатную аккомпанирующую фигуру основной темы-рефрена, написанной в стиле буги-вуги, несущей оптимистичный, но активный взгляд на мир героя. Подобно первой части, финал представляет собой вечное стремительное движение, в котором гораздо больше определенных, позитивных красок. В первом разделе сменяют друг друга проявления рефрена и аккордовых эпизодов, приводящие к длительному тремоло мехом, уходящем в диссонирующий аккорд, вызывающий ассоциацию с окончанием вступления первой части сонаты.

Средний раздел открывается подвижной секцией soprano ostinato. В эпизоде Lento Maestoso пятизвучные аккорды, рисующие триумфальное, победное настроение на фоне тонического органного пункта, превращаются в оглушительный нисходящий кластер, который на мгновение затихая, на тремоло мехом поднимается вверх. После генеральной паузы начинается третий репризный раздел, открываемый возвращением рефрена. Бесконечный, живой бег му-

зыки переходит в коду. Тема рефрена в темпе presto поочередно проводится в четырех октавах по восходящему принципу, чтобы перейти в нисходящий кластер. Жизнерадостный, светлый финал произведения ознаменовывает пятикратное повторение до-мажорного тонического аккорда (сначала в чистом виде, а в пятый раз – в джазовом звучании с добавленной секундой).

Контраст образов зависит от многих технических аспектов композиции, таких как фактура, темпоритм, особенности мелодического построения. Поскольку внимание Б. Мирончука как композитора сосредоточено, в первую очередь, в области эстрадной музыки, это отразилось на ладогармонической сфере сонаты. Так, автором задействованы несколько разнообразных гамм: натуральные мажор и минор, звучащие в лирических фрагментах музыки, минорная (первая часть) и мажорная (третья часть) блюзовая пентатоника – в более активных эпизодах. Применяются звукоряды «от клавиатуры», например, гамма Н.А. Римского-Корсакова «тон-полутон» (вступление первой части), формирующие наиболее технически сложные моменты произведения. Композитор остается в четко слышимых тональных рамках, обогащаемых джазовыми гармониями: добавляет к «чистым» трезвучиям и септаккордам внедренные и заменные тона. В Сонате имеет место сонорика, представленная кластерами, исполняемыми на глиссандо, с редким добавлением тремоло мехом. В первой и третьей частях композитором выписаны стуки по корпусу инструмента как эффект, создающий имитацию игры ударных инструментов.

В музыке Сонаты существуют два основных типа движения, сходные с организацией ритма в музыке другого донецкого композитора А. Нижника: для быстрых, «уверенных» частей характерны четкие ритмизованные фигурации, с обилием остинатного сопровождения на фоне разворачивающихся пассажей. Второй пример ритмического строения типичен для медленного, лирического материала, исполняемого крайне свободно, rubato. Но есть важное стилистическое отличие такого устройства ритма Б. Мирончука от его более академического коллеги А. Нижника: остинатность первого создает аллюзии на игру джазового ансамбля или рок-группы, а рубатность медленной музыки отсылает к французскому шансону, танцевальным песням, рок-балладам.

Б. Мирончук активно ведет «игру» с метром, благодаря эстрадным «корням» его музыки, изменения происходят с невысокой частотой, что объясняется приверженностью большей части популярной музыки к регулярным, стабильным моделям сопровождения. Перечислим ритмические рисунки эстрадной направленности: в третьей части – классический аккомпанемент буги-вуги, во второй – гитарные переборы, характерные для медленных песен, в первой – конструкции 3+3+2 и синкопированный остинатный бас схожий с блюз-роковой ритм-секцией.

Синкопированность находит широкое применение в творчестве Б. Мирончука как на уровне аккомпанемента, характерного для стандартов определенного стиля популярной музыки, так и основных тем, в том числе построенных в виде пассажей. Часто, сохраняя единый метр, композитор создает разнообразие, изменяя ритмическую группировку фраз. Например, размер 4/4

(в конце первого раздела первой части), сначала организован 4+4, а затем – 3+3+2.

Темповый контраст находит свое воплощение в разграничении разделов формы каждой из частей сонаты. Сопоставление темпов происходит в зависимости от выбранного основного темпа части (например, Adagio), при этом вступление и средний раздел будут отличаться (Allegro). Такая закономерность прослеживается в каждой из частей Сонаты (таблица 1).

Таблица 1. Соотношение темпов в каждой части Сонаты для баяна

Первая часть	Вступление – Grave-Allegro Первый раздел – Allegro, con impeto Второй раздел – Adagio Третий раздел – Allegro
Вторая часть	Первый раздел – Lento, rubato Второй раздел – Piu mosso Третий раздел – Lento, rubato
Третья часть	Вступление – Allegro Первый раздел – Allegro con brio Второй раздел – Molto allegro-Lento Maestoso-Molto Adagio Третий раздел – Allegro con brio Кода – Maestoso-Presto

Из приведенного перечня темпов в разделах частей сонаты можно сделать вывод о том, что вступление и второй раздел не всегда выступают полной противоположностью основных разделов. Например, второй раздел третьей части начинается с ускорения (Molto allegro), что вскоре приводит к Adagio. Единожды темповый контраст сознательно игнорируется в соотношении темпов вступления и первого раздела третьей части (оба Allegro). Имеют место достаточно типовые модели поведения принципа контраста на уровне средних разделов частей сонаты, противоположных по темпу (Adagio – Piu mosso – Molto Adagio).

Важнейшая область работы с контрастом – жанровая. В отличие от крупных разделов, представляющих уровень образно-темпового контраста, жанровая сфера имеет более мелкую члененность. Жанровые модуляции наблюдаются внутри одного раздела формы и темпа, и даже внутри одного тематического материала. Логично предположить, что для определенных образных и темповых сфер характерны присущие только им жанровые модели, соотнесенные со способом изложения и организации музыкального материала. Поэтому анализ использующихся жанров следует вести во взаимодействии с образом и темпом.

Для активных образных сфер характерны жанровые модели токкаты и скерцо, являющиеся основами быстрых разделов произведения. Как правило, они чередуются внутри одного крупного эпизода (первый и третий разделы первой части). Также в сонате задействован джазовый стиль буги-вуги (основ-

ная тема-рефрен финала сонаты). Отдельно отметим квази-хоральные фрагменты сонаты, которые нашли свое претворение в активной образной сфере (вступление первой части, второй раздел третьей части).

Жанровая модель песни, характерная для лирической образной сферы, представлена во второй части сонаты. Начало среднего раздела этой части напоминает стилизацию под квази-барочную мелодику (таблица 2).

Таблица 2. Жанровые модуляции Сонаты для баяна

Первая часть	Вступление – Хорал (Adagio) Первый раздел – Скерцо, токката Второй раздел – Песня, хорал Третий раздел – Скерцо, токката
Вторая часть	Первый раздел – песня Второй раздел – подголосочное начало отсылает своей мелодикой и фактурой к квази-барочным полифоническим произведениям Третий раздел – песня
Третья часть	Первый раздел – буги-вуги Второй раздел – хорал (Adagio) Третий раздел, кода – буги-вуги

Диапазон принципа контраста охватывает тематический материал, который является одним из качеств сонатного цикла. Тематизм тесно контактирует с жанром (скерцозные эпизоды полны пассажных ходов, токкатные фрагменты имеют череду повторяющихся звуков), взаимодействует с образной сферой, поскольку для передачи новых настроений, эмоций, требуются новые, отличные от предыдущих, мелодические построения.

Контраст тематизма ощущается в сопоставлении мелодических построений активных первого и третьего раздела первой части, с их непрекращающимся бегом шестнадцатых, с лиричный вторым разделом этой части. В темпе Adagio возникает песенная мелодия в мажорной тональности, что противопоставлено трудноопределимому тональному центру крайних разделов, с протяжными длительностями, в едином метре.

Другой пример тематического контраста происходит во второй части: медленным первому и третьему разделу, с их подлинно песенной основной темой и аккомпанементом, имитирующем гитарные переборы, противопоставляется второй, более подвижный. Мелодия в начале развивается имитационно, а затем переходит в гомофонно-гармонический склад. Контраст происходит за счет изменения тональных центров при сохранении основного минорного звукоряда.

Третья часть содержит минимум тематического контраста, так как большинство материала изложено в быстром темпе. Первый и третий разделы строятся на своеобразном принципе рондальности с основной темой-рефреном, написанной в стиле буги-вуги. Рефрен составлен в блюзовой мажорной гамме и использует характерные обороты блюза. Второй раздел начинается с более

быстрого темпа и представляет собой сопрано-остинато на фоне которого меняется гармония. Контраст темы с основным рефреном заключается в минорной гамме и характере фрагмента. Следующий эпизод Adagio, созвучный хоралу, является самым контрастирующим отрывком за счет медленного темпа и большей плотности мелодического рисунка, утяжеленного пятизвучными аккордами.

Творчество Б. Мирончука представляет собой уникальное явление, сочетающее в себе исполнителя-виртуоза и автора музыки, обладающего своим стилем. Высокий исполнительский уровень как баяниста, владеющего безупречной техникой, отражаются на сложности его произведений, порождает трудности ретрансляции авторских сочинений среди музыкальной публики, студентов профильных ссузов и вузов. Поэтому исполнительская интерпретация Сонаты вызывает исследовательский интерес. Б. Мирончук максимально корректно отражает нотный текст, воспроизводит каждый динамический или агогический нюанс. Благодаря «фактору слуха» исполнение можно считать эталонным, ведь Б. Мирончук-исполнитель четко следует «инструкциям» Б. Мирончука-композитора.

Отдельно упомянем о темповых обозначениях Сонаты. Б. Мирончук не выписывает четких указаний метронома, ограничиваясь классическими итальянскими терминами. Это можно объяснить двумя факторами:

- композитор предоставляет свободу интерпретации исполнителям, не беспокоясь о существовании единственного «идеального» варианта;
- технический уровень Б. Мирончука во многом выше его коллег, в связи с чем указания метронома, в соответствии с темпами самого автора, сделали бы Сонату невозможными для воспроизведения у подавляющего числа баянистов.

Из приведенного выше анализа можно сделать вывод о том, принцип контраста является основным фактором формообразования и развития музыкального материала. Это получает свое отражение в следующих областях:

1. Образный контраст формирует драматургию Сонаты, сопоставляя суету и энергию мира с переживаниями лирического героя произведения, путем чередования активной и лирической образных сфер.
2. Принцип контраста вводится при построении темповой организации на уровне частей (быстро-медленно-быстро) и разделов (варьируется в соответствии с характером образной сферы).
3. Жанровый контраст предполагает внедрение различных жанровых моделей (скерцо, токката, песня), джазового стиля буги-вуги, квази-хоральных фрагментов, что приводит к разнообразию музыкального материала.
4. Тематический контраст проявляется во взаимосвязи с темповыми, ритмическими, фактурными, ладотональными категориями, выраженными в использовании натуральных мажорных и минорных гамм, пентатоники, изменении тональных центров, наличии джазовых гармоний, ритмических рисунков эстрадной направленности.

Анализ интерпретации композитором собственного сочинения дает основания утверждать о своеобразной эталонности такого прочтения, ввиду точного

следования указаниям авторского текста. Соната Б. Мирончука – образец оригинальной крупной формы, сочетающей в себе классическое количество частей, форму каждой части и их роль в общей концепции произведения. Музыкальный язык Сонаты представляет собой интеграцию разнообразных приемов композиции популярной музыки, которые преображаются в традиционной академической сфере. Таким образом, сочинение донецкого автора становится доступным широкому слушателю, но не исполнителю-баянисту, поскольку технические задачи требуют безукоризненной техники и способности воспринимать эстетику эстрадной музыки, заключенной в классические рамки.

Литература

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений: структуры тональной музыки: в 2-х ч. – М.: Владос, 2003. – Ч. 1. – 256с; Ч. 2. – 208 с.
3. Интервью с А. Мирончуком. Записал О. Мирошниченко [Аудиозапись] 20.01.2024
4. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. – 752 с.
5. Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма. – СПб.: Композитор, 1998. – 267 с.
6. Селицкий А.Я. Музыкальная драматургия. Теоретические проблемы: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань; Издательство «Планета музыки», 2017. – 80с. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
7. Способин И.В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 2002. – 400 с.
8. Тюлин Ю.Н. и др. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1974. – 359 с.
9. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.
10. Шитикова Р.Г. Интерпретация контраста как жанрообразующего фактора в сонате XX века // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2014. С. 125-131.

Валерий Мозгот (Петербург), Сунь Куньюе (Китай)

К проблеме формирования эстетического идеала в китайской вокальной музыке

Эстетический идеал – это эстетическое чувство, вызываемое эстетическим объектом в эстетической практике. Вместе с тем в нем отражается эволюция нескольких основных психологических факторов личности: ощущения, восприятия, воображения, эмоций и мышления. Так формируется понимание, позна-

ние, переживание человеком красоты и стремления к ней в виде высокоуровневого состояния единства эмоций и разума. Это не пассивное чувство, не таинственный опыт, который не является ни познавательным, ни эмоциональным, но своего рода активное и позитивное размышление и осознание эстетического объекта, в том числе и музыкального произведения, в котором присутствуют и мышление, и эмоции. В конечном счете, это и есть та сила, которая направляет эстетическую практику и вдохновляет людей на конкретные действия.

В данном контексте Ван Чжаовэнь, известный ученый, описывает значение чувства красоты как в широком, так и в узком смысле. По его словам, «чувство красоты в широком смысле включает в себя все аспекты деятельности эстетического сознания и различные формы выражения, такие как эстетический интерес, эстетические способности, эстетические идеалы и т.д.; чувство красоты в узком смысле относится исключительно к чувству эстетики, которое обозначает эстетические идеалы, сформированные на основе большого количества эстетических ощущений в процессе эволюции ощущений, восприятия, воображения, эмоций и мышления, которые являются несколькими основными психологическими факторами, и которые были постепенно обобщены» [1].

Эстетический идеал находится на высшем уровне деятельности эстетического сознания, в ядре эстетической категории, тесно связанной с мировоззрением и прямо и косвенно подчинящейся мировоззрению. Искусство рассматривается как вещественная форма эстетического идеала и является важнейшим средством эстетического воспитания [2]. Следует признать, что психологическая деятельность эстетика является очень сложной и еще не до конца выясненной проблемой. Для того чтобы завершить передовое состояние эстетического чувства, необходимо продолжать углубленное изучение эстетических идеалов. В этих исследованиях должны быть полностью использованы и усвоены научные результаты современной психологии, педагогики, науки о поведении и других дисциплин, под руководством эпистемологии диалектического материализма и предпосылки материалистического толкования сущности красоты, чтобы получить реальные научные результаты.

С точки зрения этничности музыки, эстетическая оценка вокальной музыки отличается из-за различий в эстетических взглядах и эстетических шкалах разных народов. После тысячелетнего развития и исторического накопления вокальное искусство китайской нации сформировало свои собственные уникальные эстетические характеристики. Поясним сказанное.

Вокальное искусство представляет собой искусство сочетания тона и речи посредством звуков, издаваемых самим человеческим телом. Красота вокальной музыки создается тем, как она украшает язык, и ее заразительной силой. Независимо от того, идет ли речь о написании слов, сочинении песни или ее исполнении, всегда присутствует фактор и роль языка. Если язык является основным инструментом самовыражения человека, то пение представляет собой высший этап развития этого инструмента. В древнем Китае есть такие поговорки, как «эмоции, затронутые в сердце, неизбежно будут выражены в словах», «поэзия используется для выражения мыслей человека, а песня – для приукра-

шивания языка стихотворения» и т. д., в которых говорится о родстве между вокальным искусством и искусством языка. Так, являясь основой литературного языка для создания художественной красоты вокальной музыки, лирика постепенно сформировала поэтический язык, который можно петь в долгосрочной художественной практике сочетания с музыкой.

Вокальный язык является языком искусства, и его эстетические характеристики отражаются, прежде всего, в поэтической красоте слов и фраз. Поэтический литературный язык в процессе художественного развития сочетается с музыкой, постепенно формируя ритмическую красоту языка. Поэзия является искусством выражения сильных эмоций в сжатом и обобщенном языке, поэтому поэтическое чувство становится сутью красоты содержания исполнения, а поэтическая красота слов и глав становится литературной основой красоты вокального искусства. Очарование искусства заключается в создании красоты, а красота вокального языка достигается за счет обобщенного языка стихотворения, позволяющего достичь высокой степени языковой точности [3].

С другой стороны, существует ритмическая красота сочетания языка и мелодии. Это слуховая красота, обусловленная ритмом. Рифма иероглифа является базовым уровнем формирования эстетического характера китайского вокального музыкального искусства. Китайский язык характеризуется тонами, четким делением на слоги, отсутствием сложных согласных, преобладанием гласных, отсутствием различий между долгими и краткими звуками. Все слогообразующие гласные звуки могут быть продолжительными, и подходят для декламации и пения. Кроме того, богатство частиц и количественных слов, а также литературные риторические приемы, такие как звуковая рифма, чередование ровных и неровных тонов в стихе, антитеза и так далее, придают китайскому языку уникальную красоту формы. Таким образом, гармония рифмы, как поэтического языка, является важнейшим эстетическим фактором лирики, и она концентрируется в древнекитайских поэтических художественных песнях. Раскрыв ритмическую красоту китайского языка, остановимся на реализации эстетического идеала в вокальном образовании.

Суть вокального образования заключается в том, что, исполняя различные вокальные произведения различных стилей, студенты осознают эстетические привычки китайской нации и постоянно углубляют это понимание, достигают эстетического и эмоционального признания вокальных произведений, развивают стремление к национальной музыкальной культуре, а затем у них формируется свое, собственное неравнодушное отношение к ней. Таким образом, качественное вокальное образование с национальными характеристиками должно быть эстетическим образованием, отвечающим эстетическим потребностям китайского народа.

Прежде всего, при обучении вокальной музыке необходимо подчеркивать мелодические особенности китайских вокальных произведений, иначе значение эстетического воспитания будет утрачено. С другой стороны, существует красота музыкальной структуры, например, роль гармонии в полифонических произведениях или когда человеческий голос сотрудничает с инструментальным

сопровождением; структурное напряжение композиции в более длинных произведениях; кроме того, есть красота композиции полифонического контрапункта. Музыка содержит множество элементов в своей мелодии, особенно китайская народная музыка. Для того чтобы понять мелодические особенности китайских вокальных произведений, необходимо начинать с оригинальных аудиовизуальных материалов, когда изучать и транслировать произведения определенного стиля или региона.

В процессе обучения многие преподаватели сосредоточиваются на методе распевания, не уделяя внимания тому, чтобы направить студентов к мыслям и чувствам, которые нужно выразить в произведении, а также к получению эстетического удовольствия от музыки. Методы распевания важны, но чувство музыки также является проблемой, которую нельзя игнорировать в вокальном образовании. Таким образом, за пределами вокального класса от студентов необходимо требовать понимания истории, идейного содержания и стилистических особенностей произведения. А затем, после ознакомления с ним, формировать собственное четкое понимание произведения, а не просто заучивать партитуру, повторять и подражать показу преподавателя. Следует уделять внимание стимулированию фантазии и творческого подхода студентов к красоте человеческого голоса. Будь то композитор, который перекладывает произведение на ноты, или исполнитель, который превращает его в музыку для эстетического наслаждения, основная цель заключается в том, чтобы дать публике возможность проявить фантазию или творчество.

С точки зрения индивидуального музыканта, стиль является зеркалом и отражением личности. Как отмечали древние китайцы, «стиль произведения подобен чертам характера его автора». Таким образом, когда мы учим студентов петь произведение, мы хотим, чтобы они отчетливо понимали не только стиль этого произведения, но и личность автора песни, которая скрывается за этим стилем. Только когда личность музыканта прекрасна, его стиль будет обладать настоящим очарованием красоты. В этом смысле, чтобы научить студентов музыке, мы должны сначала научить их быть людьми в высоком смысле этого слова.

Литература

1. Ван Чжаовэнь. Введение в эстетику. – Пекин, «Народное издательство», 2007. С.25 – 29. (на кит. яз.).

2. Ван Хаочжэ. Зеркало эстетики. – Шаньдун, «Издательство Дружбы», 2003. 49с. (на кит. яз.).

3. Юй Дуган. Искусство вокального языка. – Чанша, «Хунаньское литературное издательство», 2000. 41с. (на кит. яз.).

Валерий Мозгот (Петербург), Чжао Цзябо (Китай)

К проблеме включения произведений русской фортепианной школы в китайское музыкальное образование

Русская фортепианная школа сыграла важную роль в развитии мировой фортепианной истории и оказала глубокое влияние на фортепианное образование во всем мире. Именно в русской пианистической школе в рамках образовательного процесса вполне естественно предполагается (и достигается), что исполнитель учащийся эмоционально переживает музыку, чувствует ее характер и настроение. В этом исключительную важность играет навык интонирования, пения на фортепиано – разложения мелодии на отрезки со схожей интонации и последующего анализа получившегося спектра интонаций. Именно указанный навык формирует у учащихся способность точно выявлять эмоции авторов и художественно-образный мир музыкальных произведений [1].

Под углом этой парадигмы, представленной в виде совокупности принятых в музыкальной педагогике теоретических и методологических положений, коснемся истории зарождения и развития фортепианного исполнительства в России, так как знание ее по нашей идее значительно улучшит стандарт и качество музыкального образования в Китае.

Искусство фортепианного исполнительства в России возникло гораздо позже, чем в ряде стран Западной и Южной Европы. Хотя Западная Европа уже вступила в золотой век романтического фортепианного исполнительского искусства, в России он только начинался. Однако на основе активного изучения и усвоения выдающейся фортепианной техники инструменталистов Западной Европы русские пианисты усердно практиковались и проявляли свое новаторство, открывая, для себя, условно говоря, terra incognito в исполнительском искусстве, и всего за полвека подняли знамя русской фортепианной школы на международный уровень [2; 3]. Русская школа игры на фортепиано – мощная школа, которая развила и унаследовала эту прекрасную традицию, гарантированную совершенным механизмом обучения. В XX веке русская фортепианная школа оказала большое влияние на мир музыки и искусства, благодаря чему появилось множество пианистов и педагогов мирового класса. Такие достижения обусловлены, кроме исключительно внимательного отношения к художественно образной стороне исполнения их точного выполнения аппликатуры при достижении магии звучания и нюансировки.

Россия имеет давние традиции культуры и искусства, а русская фортепианная школа является одной из крупнейших фортепианных школ мира, которая была создана после длительного периода привития собственными музыкантами, усвоения западноевропейской фортепианной культуры и мастерства, наследования и развития русской классической музыки. Можно утверждать, что рус-

ская фортепианная школа сыграла ключевую роль и в становлении и развитии отечественного музыкального искусства в целом [4; 5].

До наступления промышленной революции в Европе музыка для фортепиано в России находилась под значительным влиянием Западной Европы и других развитых стран, а национальное фортепианное исполнительство было еще далеко не на высоте. Начало революции принесло не только промышленный подъем, но и волну культурного обмена, когда русская музыка и мировая музыка начали «обмениваться идеями» друг с другом. В тот период в Россию было привлечено большое количество мировых мастеров фортепианной музыки для сочинения и преподавания. Достаточно упомянуть о том, что великий классик фортепиано Ф. Лист приезжал в Россию три раза, в 1842, 1843 и 1847 году. Причем концерты его прошли с огромным успехом, вызвав небывалый аншлаг во всем обществе. Это явилось, в свою очередь, мощным импульсом для развития русской школы фортепианного искусства в XIX и XX веках.

Во второй половине XIX века, в частности, в России активизировалось демократическое движение и прогрессивные культурные течения, а музыканты были глубоко патриотичны, находились под влиянием родной культуры. Музыка этого времени характеризуется появлением произведений М.И. Глинки, П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова, М.П. Мусоргского, А.Н. Скрябина и братьев Рубинштейнов. Музыка, написанная ими в этот период, имеет ярко выраженный русский национальный характер, что дает нам основания, с одной стороны, говорить о локальном характере этой музыкальной цивилизации. Вместе с тем, их музыка стала непревзойденной вершиной в истории мировой музыкальной культуры, отличаясь уникальным стилем и богатыми художественными достоинствами.

Произведения авторов русской фортепианной школы XIX и XX века имеют уникальный культурный код, они остаются современными. Их современность заключается не только в передаче колорита национальной культуры в фортепианном исполнительстве, но и в продвижении национального духа народа. Это связано с тем, что русские композиторы в музыке для фортепиано часто включают в свои произведения собственную поэзию и литературу, а также чувства по поводу ландшафта своей страны, используя музыку как универсальный язык, чтобы распространить их по всему миру. Кроме того, фортепианные произведения русской фортепианной школы отличаются своеобразием, которое является результатом углубленного стремления к мелодической красоте, вложенного многими русскими пианистами в свои фортепианные композиции. Поэтому русские пианисты часто сосредоточиваются на слиянии мелодии и исполнительской техники в композиции своих фортепианных творений, требуя наличия гармонии между виртуозностью и эмоциональным выражением, потому произведения русской школы так выразительны. Последнее сообщает композициям для фортепиано богатую экспрессию, и, конечно, помимо яркой эмоциональности, одной из целей русских пианистов является виртуозность (например, 3 Концерта для фортепиано П.И. Чайковского и 4 Концерта для фортепиано С.В. Рахманинова). Такая манера игры создает идеальное слияние между игро-

ком и фортепиано и подчас выходит за рамки традиционной формы фортепианной игры.

Наконец, российские пианисты уделяют подчеркнутое внимание совершенству общей структуры и выразительности деталей в своих выступлениях, обращая внимание на качество каждой ноты. Они, как правило, глубоки в понимании произведений, изобретательны в музыкальных идеях, строги в планировке и богаты музыкальной экспрессией, как лирической, так и романтической [5]. Музыка исполняется с особой тщательностью, с большим вниманием к тембру, фразировке и певучести инструментов. Они стремятся сочетать красивую кантилену мелодии с виртуозными движениями. Центральной особенностью русской фортепианной школы является акцент на вокальном аспекте, вокализация мелодии, проработка звучания фортепиано с вокальной точки зрения и очеловечивание фортепиано как музыкального инструмента.

Таким образом, представляется, что именно посредством русской манеры фортепианного интонирования достигается то эмоционально-чувственное перевоплощение, трансформация ученика, при которой стирается граница между техническими деталями исполнения и чувственным переживанием художественных образов музыкального произведения. Действительно, без нотной грамоты, гармонии, высокого уровня развития навыков игры на фортепиано и сольфеджио учащийся не способен мысленно разделить прослушанную композицию на элементы. Он не поймет логики музыкального сознания и мышления композитора. Аналогично, без развитого, условно говоря, эмпатийного аппарата ему не удастся предположить, какая эмоция выражена автором тем или иным переходом, приемом орнаментики или аранжировки. И все сказанное позволит углубить изучение произведений русской фортепианной школы при включении их в процесс музыкального образования в Китае на современном этапе.

Литература

1.Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Планета музыки, 2017. 256 с.

2.Климай, Е. В. Методологические принципы русской фортепианной школы / Е. В. Климай // МНКО. – 2023. – №2 (99). – С. 328-331.

3.Сяоцзя, Ч., Яковлева Е. Н. К вопросу о деятельности ведущих представителей русской фортепианной педагогики /Ч. Сяоцзя, Е. Н. Яковлева // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2022. – №1 (61). – С. 1-8.

4.Чжоу, Ц. К вопросу о звуке и его извлечении на фортепиано / Ц. Чжоу. Методика Генриха Нейгауза // Universum: филология и искусствоведение. – 2022. – №10 (100). – С. 4-10.

5.Шик, Р. Д. Система игры на фортепиано Венгеровой /Р.Д. Шик. – Университетский парк: Издательство Пенсильванского государственного университета. – 1982. – 223 с.

Софья Мозгот (Петербург)

Языковые и композиционные средства моделирования образно-художественного мира сказки «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла в фильме Т. Бёртона

В 2025 году будет отмечаться 160 лет с момента первого издания сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» [2], которая до сих пор остается одним из притягательных шедевров классической мировой литературы для многих деятелей искусства в XXI веке. Сказка дает простор творческому воображению, благодаря необычным персонажам, населяющим страну чудес, трудно поддающимся хоть какой-то классификации, постоянным метаморфозам происходящим как с главной героиней, так и с окружающими ее действующими лицами; событиям-испытаниям, требующим сноровки и помощи интуиции в поиске решений, а самое главное – безграничного доверия к волшебному миру, в котором все держится на нелепых случайностях и при этом никто не застрахован от смертной казни и различного рода опасных нелепостей. Логика абсурда, властвующая над развитием сюжета в сказке о приключениях Алисы, служит доказательством того, что невероятный мир может быть более реален, чем мир, скованный законами формальных закономерностей, и это дает толчок для самых смелых поисков и экспериментов.

Одним из таких ярких и оригинальных опытов предстает экранизация истории Алисы в фильме Тима Бёртона, вышедшем в 2010 году на студии «Уолт Дисней Пикчерс». Режиссер, продюсер, сценарист – мастер известен благодаря разнообразным работам как мультипликационным, так и в сфере кинематографа. Наиболее известные из них «Битлджус», «Сонная лощина», «Коралина в стране кошмаров». Характерные языковые средства авторского стиля включают в себя мистичность изображения, использование готических элементов и реконструкцию традиционных сказочных сюжетов. Отметим тонкое наблюдение Т.А. Корнеевой, раскрывающей некоторые каноны авторского стиля: «Сказочный мир Льюиса Кэррола, как и мир реальный, строится на взаимоотношениях между предметами (лицами и не лицами), а характер взаимоотношений определяется свойствами и качествами предметов.

В отличие от реального мира, страна чудес представляет собой замкнутую систему, в которой каждый предмет является носителем одного постоянного признака. Этим объясняется стереотипность их поведения. Так, Шляпник и Мартовский Заяц – сумасшедшие по определению – ведут себя соответствующим образом; Чеширский Кот улыбается, Сурок спит, Белый Кролик боится и т.д.» [1, с. 172]. Исследователь полагает, что Алиса выполняет функцию связи между реальным миром и миром сновидений, принадлежа им обоим одновременно и помогая читателю понять сказку как метафору постижения человеком реального мира, в котором язык является отражением действительности [там же, с. 176].

Сохраняет ли фильм Тима Бёртона образно-художественные особенности организации сказки Льюиса Кэррола или является самостоятельным продуктом творчества режиссёра?

Т.А. Корнеева выделяет четыре типа языковой игры в сказке: каламбуры, нарушение логических операций, речевые ошибки, пародии [там же, с. 173]. Некоторые из этих принципов сохраняются в развитии сюжета в фильме. Главная героиня – Алиса Кингсли, довольно своенравная девушка по меркам викторианского общества. Нарушение формальной логики лежит в основе ее поведения. События фильма начинаются с того, что она отказывается выйти замуж за богатого, но глупого молодого человека, с которым ее сводят чуть ли не все, начиная с консервативной матери, заканчивая знакомыми семьи. Алису можно назвать мечтательницей, не вписывающейся в рамки общества. Она постоянно подвергает сомнению нормы и тех, кто их устанавливает. Ей скучно соответствовать, на ее взгляд, бессмысленным общепринятым правилам.

Именно поэтому героиня пускается в погоню за белым кроликом с часами, одетым во фрак, который кажется ей гораздо более интересным, чем нежеланное предложение руки и сердца. Упав в кроличью нору и пройдя классические обряды оригинальной сказки, такие как съесть кусочек пирога, чтобы уменьшиться и пролезть в мизерную дверь, Алиса попадает в страну чудес. Там она встречает множество колоритных и непосредственных персонажей: забавных близнецов Труляля и Траляля, безумного Шляпника, Чеширского кота и других. На данном этапе соответствие фильма канонам сказки заканчивается. Помимо классических героев Льюиса Кэрролла в фильме появляются и новые фигуры, привнесенные создателями. Это, по-своему очаровательное чудовище Брандошмыг, хвастливая мышь Соня и Бармоглот злобное существо, напоминающее дракона.

Довольно необычную картину дополняет наличие целых двух королев в стране чудес – Красной и Белой, борьба за власть между которыми придает становлению сюжета линейный характер, что противоречит логике разворота сказки Кэрролла, опирающейся на принципы аналогий, контрастных сопоставлений, сравнений, ассоциаций, аллюзий. В то же время линейный разворот сюжета обусловливает неослабевающий зрительский интерес к политической драме, ставшей основой фильма с участием персонажей детской сказки. Интриги и борьба за власть воплощаются в красочной атмосферной обстановке, созданной с помощью современных компьютерных технологий и искусной работы дизайнера по костюмам. Однако смена принципов сказочной драматургии на родовые признаки драмы лишает фильм элемента чудесного, который зритель неосознанно ощущает в интертекстуальных отсылках и образующихся парадигматических связях между сценами в сказке.

Интерес представляет разгадывание метафоричности сцен телесных превращений Алисы и покорение ею разных пространств; цикличности в явлениях Чеширского кота или Белого Кролика; визуальных каламбуров в сопоставлении образов Герцогини, качающей младенца и Алисы с поросенком, в которого внезапно превращается этот младенец.

Чувственные аллюзии, возникающие при сопоставлении разных пейзажей и убранства домов, аналогии между сценами разнообразного социального взаимодействия — чаепития у Шляпника, игры в крокет, встречи с королевской четой, сцены суда и другого активизирует восприятие при помощи когнитивной работы – поиска тайных нитей взаимосвязи между различными композиционными принципами сказки.

В фильме элемент чудесного сохраняется благодаря актерскому составу и игре Энн Хэтэуэй, Хелены Бонем Картер, Джонни Деппа и других актеров, выполнивших свою работу на высоком уровне. К наиболее выделяющимся достоинствам фильма относятся также детальная проработка визуальной и звуковой составляющих.

В то же время потребность коммерческого кино постоянно активизировать восприятие зрителя создает некоторые существенные недостатки киноленты Бёртона. Вероятно, самым формальным из них является факт того, что фильм относится к категории «семейный». Не каждый родитель во время просмотра со своим чадом ожидает увидеть остросюжетный политический триллер или сцены с переходом через озеро по останкам тел, погруженным в воду. Фанатам классической сказочной истории и особо впечатлительным может не прийтись по вкусу ярко выраженный авторский подход режиссера и основательная переработка сюжета.

Фильм оправдывает присвоенную ему возрастную категорию 12+. Новаторство обычно притягивает юные сердца, склонные к прорыву шаблонов и бунту, поэтому подросткам и молодежи произведение явно понравится. Люди постарше, либо настроенные более консервативно в отношении искусства вряд ли смогут оценить позитивно все инновации, разрушающие законы сказки «вторжением» законов реального мира, вроде бы помогающих увязать все в единую картину с понятными мотивами поведения героев, но при этом выхолащивающих таинство волшебного мира.

Литература

1. Корнеева Т.А. Языковые образы Л.Кэрролла и их перевод на русский язык // Вопросы лингводидактики и филологии в когнитивном аспекте. Чебоксары: Чуваш. гос. пед. ун-т, 2013. С. 171–176.

2 Carroll L. Alice’s Adventures in Wonderland: Original Edition / Il. by John Tenniel. Oxford: Oxford University Press, 1865. 78 p.

Мэн Лу (Китай)

Рождение и развитие русского народного инструмента на примере балалайки

Балалайка – символ русского народного музыкального инструмента. Существует мнение, что балалайка – это лучший инструмент для выражения русского национального чувства, чем другие музыкальные инструменты, и почти все россияне питают к ней особую любовь. У балалайки очень обьемная история развития – от примитивного инструмента с диатоническим строем к инструменту с хроматическим звукорядом и обширным звуковым диапазоном, отвечающим высоким требованиям академического исполнительства.

1. Рождение балалайки.

Балалайка относится к числу наиболее молодых музыкальных иснтрументов, возникшая в том виде, в котором она знакома нам не ранее 2-й половины или даже конца XVII века. Впервые она упоминается в Петровском «Реестре» 1714 года, а через семь лет игру на ней русской девушки-драгунки задокументировал Ф. Берхгольц в своем дневнике. Самое раннее из известных изображений балалайки запечатлено в знаменитой лубочной картинке «Мыши кота погребают», которая является карикатурой на погребение Петра I. Впервые описал устройство балалайки Якоб Штелин в 1770 году, а после него Беллерман, Решберг, Гутри, Георги и т. д., причем некоторые из них в своих работах использовали ее изображение. В конце XVIII – начале XIX века появились первые подробные документы, предоставленные С.А. Тучковым, Д.П. Языковым, М.Д. Резвым и другими. Исходя из записей Я. Штелина становится ясно, что балалайки чаще делают с треугольным корпусом и только иногда с круглым [5, с.85]. Такие же сведения исходили и из записей И. Беллермана, причем, по его сведениям, балалайки с круглым корпусом обладали лучшим качеством звука.

2. Балалайка в доандреевский период.

Балалайки обладали самими разными формами. Некоторые опытные мастера изготавливали балалайки с корпусом в форме яйца, а обычные инструменты создавались из тыквы и имели круглую форму. О балалайках из тыквы-горлянки писали Н.В. Гоголь, Д.И. Языков и М.Д. Резвой. Корпус такой балалйки имел форму полусферы, а А.В. Терещенко называл его круглым. Такая балалайка упоминалась и в работах Гуттри и Решберга. Подобный разброс сведений сначала обьяснялся тем, что авторы, писавшие позднее, просто заимствовали материалы у своих предшественников, вводя в заблуждение всю цепочку истории этого инструмента, однако потом был сделан вывод, что все эти «разночтения» скорее всего вызваны условиями присутствия балалайки в разных районах России, в городской либо сельской местностях, т.е. каждый народ использовал для создания инструмента простые подручные материалы. Можно предположить, что в южных районах России, где произрастала тыква-горлянка, корпус балалайки делали тыквенный, а за отсутствием тыквы – деревянный, округ-

лый по форме, в северных же областях ему придавалась более простая в изготовлении форма треугольника с плоскими верхней и нижней деками. Однако лучшими по качеству считались балалайки с овальным деревянным корпусом, которые изготовлялись первейшими мастерами для города. И не случайно, конечно, что такого типа инструменты выделывались в Вятской губернии, где живут прославленные русские мастера по дереву. Даже и балалайки треугольных очертаний они делали заметно более сложными (и значительно лучшими по качеству звука), собирая корпус из отдельных клепок.

В описаниях же неизменных качеств народных балалаек XVIII – первой трети XIX века никаких разночтений не наблюдается. Все авторы одинаково пишут, что эти инструменты имели очень длинный гриф, две струны, играли на них способом бряцания, а в некоторых случаях при помощи плектра в виде пера или щепки, мелодию исполняли на первой струне, а вторая звучала постоянно, как неподвижный бурдон. Развитием музыкально-исполнительской сферы можно объяснить также появление у балалайки и третьей струны. Здесь, вероятнее всего, причина лежала в тонком ощущении звукового «равновесия». Как известно, если туго натянуть и выше настроить струну, то звучит она громче слабой струны с низким звуком. Поэтому, чтобы уравнять силу струн балалайки (из которых одна квартой выше другой), к низкой струне добавили дополнительную, звучащую с ней в унисон. При таких изменениях строй сохранился и остался квартовым, только нижний звук получил удвоение, и это свидетельствует о том, что появление третьей струны было вызвано именно стремлением усилить аккомпапирующий голос, а не увеличить объем инструмента. Это следует связать также и с тем, что басовая струна, которую используют первоначально для неподвижного органного пункта, начала все чаще включаться в сопровождение мелодии (путем прижимания к шейке для получения терций, кварт, квинт и т. д.).

На грифе всех видов балалайки навязывалось 4 подвижных лада. Струны применялись жильные, как пишет Б. Бабкин, самая первая была самая тонкая, а две другие – толстыми, и все струны красились в красный либо в черный цвет. Вверху струны были намотаны на деревянные колки, внизу прикреплялись к небольшому колышку; на деке под струнами находилась подставка («кобылка»). Звукоряд балалайки был диатоническим, игра производилась бряцанием пальцами по всем струнам одновременно и в иных случаях отдельным защипыванием первой струны. Как пишет М. Петухов, балалайки, использовавшиеся в 80-е годы XIX века в городских условиях, значительно отличались от только что описанных простых народных, но в чем заключалась эта разница, ни он сам, ни другие инструментоведы тех лет точных сведений не оставили. Скрупулезно измерив отдельные детали инструмента, Петухов делает такого рода лаконичный вывод: «Я нарочно с точностью выписал эти размеры, чтобы наглядно показать, как мало похожи на народные балалайки наши столичные» [2]. Ограничивалось ли различие между городскими и сельскими балалайками одними только размерами и пропорциями в деталях – точно неизвестно, однако эти различия имеют свою историю.

Эти инновации прочно закрепились на практике скорее всего в третьем – четвертом десятилетии XIX века: времена наибольшего развития балалаечной музыки в России. Правда, в отдельных случаях, как это видно из записей Тучкова, талантливые исполнители увеличивали число струн у балалайки и в более ранние годы. Да и сложно себе представить, чтобы такой инструмент эволюционировал в ограниченные сроки, и притом по всей стране. Поэтому не удивительно, что 2-струнные балалайки с длиным грифом (шейкой) продолжали находить кое-где применение вплоть до нашего столетия. В 1890-х годах Б. Бабкин писал: «В настоящее время еще встречаются в некоторых губерниях двухструнные балалайки; они имеют кузов овальной формы. Вместе с тем, – продолжает он, – я слышал… в области войска донского казаки играют на балалайке (с треугольным корпусом и довольно длинной шейкой), имеющей четыре струны» [3].

3. Андреевская балалайка.

В середине 80-х годов прошлого века мастер из Санкт-Петербурга В.В. Иванов, по заказу В.В. Андреева, изготовил балалайку лучшего качества, улучшением которой, как пишет Н.П. Штибер, была замена подвижных ладовых перевязей твердыми порожками, врезанными в гриф. Однако в инструментальном собрании ИТМК имеется несколько балалаек менее совершенного, непрофессионального производства, у которых ладовые порожки также врезаны в гриф, причем у одной из них лад расположен нестандартно, а отсюда нестандартен и звуковой ряд. К сожалению, из-за отсутствия паспортов этих инструментов нельзя точно сказать, были они предками или первыми потомками балалайки Андреева-Иванова.

Примерно двумя-тремя годами позже так же мастер из Санкт-Петербурга Ф. Пасербский, по указанию В. Андреева и на основе балалайки работы В. Иванова, создал балалайку с хроматическим звуковым рядом, а вслед за ней построил целое оркестровое семейство балалаек: пикколо, дискант, прима, альт, тенор, бас, контрабас. В дальнейшем пикколо, дискант и тенор были изьяты из пользования, но появилась балалайка-секунда. Аналогично настроенные в таком же составе балалайки используются в оркестрах русских народных инструментов и в настоящее время. Что касается основного инструмента – балалайки-прима, то она в скором времени прочно закрепилась в быту, повсеместно вытеснив старую 5-ладовую народную балалайку.

Такой детальный взгляд на конструктивные изменение балалайки, происходивших на протяжении истории ее развития, было сделано в связи с большой (особенно в прошлом) популярностью инструмента среди населения города и деревень. Кроме того, балалайка, как и гармоника, является, на мой взгляд, чрезвычайно ярким примером воздействия развивающейся музыкальной культуры (творчества исполнительства) на эволюцию инструментария и показывает, что внесенные изменения в конструкцию балалайки были не актом творческих порывов, а были внесены из-за потребностей музыкантов того времени.

4. В.В. Андреев и первый русский кружок (оркестр) балалаечников.

Раз уж зашла речь о концертах балалайки, то самым ярким примером будет оркестр Андреева.

Кружок в своем первом составе насчитывал восемь исполнителей вместе с В.В. Андреевым и был создан осенью 1887 года. Творчество В.В. Андреева не ограничивалась созданием одного кружка. Известно, что уже в декабре 1887 года в Соляном городке им велась педагогическая деятельность в балалаечном классе, состоявшем на то время из 14 человек. Тем временем кружок продолжал выступать в разнообразных вечерах, совершенствуя исполнительское мастерство, и уже в 1888 году кружок балалаечников В.В. Андреева в отдельных прессах печатался как оркестр.

20 марта 1888 года вошло в историю как день рождения национального оркестра русских народных инструментов. В.В. Андреев хотел привезти балалайку в Москву. До приезда в Москву состоялся концерт в Туле, а 29 апреля при полупустом зале Благородного Собрания Андреев и его кружок выступали для жителей Москвы. После чего они уехали в Тверь, с грустным настроем из-за холодного отношения жителей Москвы к их творчеству. Остальные города, в том числе Орел и Курск, кружок посетил позже. Кружок много работал, повышая исполнительское мастерство и расширяя репертуар. В 1888 году было дано 11 концертов и благотворительных выступлений. Н.П. Фомин познакомился с Андреевым 20 марта 1888 года, а их творческое сотрудничество началось с осени 1889 года.

Пять официальных выступлений в 1891 году и столько же в следующем – 1892 году проходят в Петербурге, причем на разных концертных площадках. В 1892 году состоялась вторичная поездка во Францию. Там В.В. Андреев дал 15 официальных концертов и был удостоен почетного звания члена Французской Академии. В следующие три года кружок не сбавляет темпа в своих выступлениях, однако в составе коллектива происходят изменения. Выступления на Всемирной парижской выставке (1889) разочаровали Андреева равнодушием зрителей. Зато вторые гастроли, состоявшиеся весной 1892 года, принесли шумный успех, Андреев был награжден французским Министерством изящных искусств знаком ордена Palmes Acadèmiques, в парижской прессе появились восторженные записи и хвалебные отзывы. Музыковед А. Лавиньяк писал, что он был «счастлив оценить изумительную виртуозность, которую выказало русское общество балалаек, а также оригинальность их столь красочных инструментов» [4]. Композитор Ж. Массне заявил: «Русское общество из-за своей музыкальной новизны и редкости таланта имело наибольший успех у парижан в 1892 году» [4]. В Парижской консерватории был создан класс по обучению игре на балалайке. Поездки во Францию подняли планку концертов Андреева окончательно закрепив популярность и потребность в их музыке и творчестве такого характера для народа.

В Германии был подобный успех, в Лейпциге, Гамбурге, Любеке и других городах «было решено организовать местные оркестры балалаечников и выписать инструменты из России». То же, после возвращения из поездки, рассказал и Андреев в интервью корреспонденту «Петербургского листка»: немцы

«увлеклись оркестром, инструменты русские почли за самые лучшие» и теперь «сообщают о решениях сформировать кружки для изучения игры на балалайке» [5]. В 1909 году андреевский оркестр, по совету Ф. И. Шаляпина, едет в Англию где заслуживает большой успех, где гастроли вместо 3-х недель, обусловленных первоначальным контрактом, продолжались 3 месяца и выступления шли по 2 раза в день. В магазинах Лондона появились в продаже товары под названием «Андреев», «Балалайка», «Эй, ухнем» и т. п. В Англии, так же как и в Германии, после выступлений андреевцев было создано 5 великорусских оркестров, один из которых, присвоивший себе имя Б.С. Трояновского, существует до сих пор. В 1911–1912 годах, после вторичной поездки в Англию, великорусский оркестр с таким колоссальным успехом гастролировал в США. И в Америке, сразу же после андреевских гастролей, было организовано 3 великорусских оркестра; 2 оркестра появилось и в Канаде.

Обобщая изложенное выше, следует отметить, что внедрение в России европейского музыкального искусства академического направления, с одной стороны, развитие балалаечного исполнительства на фольклорной любительской основе, как и проявление интереса к балалайке со стороны ряда музыкантов профессионалов – с другой, обусловили закономерное вхождение реконструированных вскоре народных инструментов – балалайки в сферу академической музыкальной культуры.

Литература

1. Сапожников П.И. Из истории русского народно-инструментального искусства (балалайка в доандреевский период) // Художественное образование и наука, 2018.

2. Петухов М. Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории. – СПб, 1884.

3. Бабкин Б. Балалайка. «Русская беседа», 1896, №3.

4. Максимов Е. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов. – Москва, 1983.

5. Вертков К.А. Русские народные музыкальные инструменты. – Ленинград, 1975.

6. Гоголь Н.В. Собр. соч., Т. 5. – М., 1949.

Владислав Петров (Астрахань)

Метаморфозы реквиема в XX веке

Реквием, как известно, представляет собой традиционный жанр католической заупокойной мессы, посвященный памяти ушедших. Он привлекал внимание композиторов разных эпох и стилей. Известны Реквиемы Г. Дюфаи (1435),

И. Окегема (1461), В. Руффо (1574), Д. Мартини (1745), Ф.А. Росетти (1750), Й. Гайдна (1771), Д. Чимарозы (1787), В.А. Моцарта (1791), А. Сальери (1804), Ф. Шуберта (1818), Д. Доницетти (1835), Ф. Мендельсона (1848), Р. Шумана (1850), А. Брукнера (1854), Ф. Зуппе (1855), Д. Россини (1860), Ф. Листа (1868), И. Брамса (1868), Д. Верди (1874), Х. Хубера (1877), К. Сен-Санса (1878), Ф. Бузони (1881), А. Дворжака (1890), Ш. Гуно (1893), Ч. Айвза (1911), М. Регера (1915), Е. Голубева (1931), В. Лютославского (1937), Б. Мадерны (1946), Н. Рорема (1955), Б. Бриттена (1961), Д. Кабалевского (1962), Д. Лигети (1965), И. Стравинского (1966), Б. Тищенко (1966), С. Буссотти (1969), Б.А. Циммермана (1969), А. Караманова (1971), Х. Бранта (1973), А. Шнитке (1975), М. Беббита (1977), Э Денисова (1980), Э.Л. Уэббера (1984), К. Пендерецкого (1984), В. Артемова (1986), Д. Куртага (1987), В. Рима (1989), М. Монк (1993), О. Балакаускаса (1995), В. Мартынова (1997), В. Сильвестрова (1999), Е. Фирсовой (2001), С. Слонимского (2003).

За свою историю жанр Реквиема преобразился с точки зрения текстологии, музыкального языка, формы. К его преображению причастны новые стили, манеры и техники письма – экспрессионизм, импрессионизм, авангард, полистилистика, алеаторика, серийность и т.д. Мобильные признаки жанра, существенно обновившие жанр, тем не менее, не отрицают наличие **стабильных признаков**, в первую очередь, – в области содержания [см. об этом: 4; 5]. Даже в XX столетии – во времена экспериментов, трактовки самых серьезных жанров с точки зрения абсурда, сарказма, парадокса, иронии, Реквием не перестал быть олицетворением скорби, печали, прощания[3]. В ряде случаев Реквиемы посвящены конкретным личностям – ушедшим друзьям, коллегам композиторов (подобные посвящения были характерны и для Реквиемов XIX в. – например, Реквием Д. Верди посвящен памяти Д. Россини, а Реквием К. Сен-Санса – памяти А. Либона): Реквием отцу (1991) для сопрано, смешанного хора, гобоя и органа Эрвина Мейера, Реквием памяти Леонарда Бернстайна (1991) для сопрано, смешанного хора, брасс-квинтета, органа и фортепиано Эрнста Людвига Лейт-

[3] Исключением, пожалуй, может предстать «Реквием на смерть пирожного Мадлен» (1997) для голоса, органа и фортепиано на тексты Марселя Пруста, Вадима Захарова и самого композитора. Это произведение – юмористическая акция, согласно Соколову оно отсылает «К одному из эпизодов книги Пруста “По направлению к Свану”: Сван откусывает пирожное, и вдруг у него возникает целый ряд ассоциаций. Он вспоминает детство, улицу, на которой он не был уже несколько десятилетий… Вопрос, откуда взялись все эти воспоминания, не даёт ему покоя до тех пор, пока он не понимает, что разгадка в том самом куске пирожного. Он вдруг понимает, что этим пирожным его кормила тётя по воскресеньям, когда он приходил из церкви, и что эта вкусовая ассоциация оказалась прочнее памяти. Для Вадима этот эпизод явился символом сосредоточенности на прошлом, которую можно наблюдать у людей, оказавшихся за рубежом. Их жизнь как бы уходит в прошлое, они живут воспоминаниями, которые являются для них настоящим, а собственно настоящего для них не существует. Вадим решил покончить с этой противоестественной ситуацией, убив пирожное Мадлен из автомата. Убийство было оформлено как художественная акция в музее австрийского города Граца 28 сентября 1997 года. Полицейский в форме, у которого было специальное разрешение на выстрел из автомата в музее, забирался на крышу, целился и стрелял в пирожное, которое лежало на тарелке в центре зала». // Цит. по: [1].

нера, имеющий следующие части: 1. Introitus and Kyrie, 2. Sequenz, 3. Offertorium, 4. Sanctus, 5. Agnus Dei, Реквием памяти Дмитрия Шостаковича (1995) для хора с оркестром Евгения Майнора, Реквием памяти матери (2001) для хора и струнного оркестра Джеймса Хаберштона, Реквием невинному человеку (2002) для баритона, хора, ударных и органа на латинские тексты Габриеллы Гуллини, Реквием Александру, убитому солдату (2003) для смешанного хора и оркестра Ивера Клейве. Имеются и совершенно неожиданные посвящения: одночастный Реквием (1965) для сопрано и фортепиано **Рудольфа Вагнера-Регини** на текст неизвестного поэта посвящен памяти умершей собаки композитора. Однако, такое посвящение не умиляет значимости трагической в своей основе музыки.

Реквиемы могут быть посвящены жертвам войн, политических репрессий, иным уничтожающим жизнь событиям и явлениям. Например, «Катыньский реквием» (2000) для чтеца, баритона и оркестра Тадеуша Трояновского имеет посвящение жертвам массового расстрела польского народа близ Катыни, а «Героический реквием» (2001) для голосов, органа и оркестра американского композитора Винсента Кваресимы и Реквием (2001) для большого хора Дерека Якобса посвящены жертвам террористического акта, произошедшего в Нью-Йорке в сентябре 2001 года. Это пример непосредственного отклика на драматические события современности. Таким же откликом предстает и «Осетинский реквием» (2005) для камерного хора и восьми виолончелей английского композитора Ивана Муди, посвященный жертвам теракта в г. Беслан.

Рассмотрим подробнее ряд **мобильных признаков жанра**, собственно, и приводящих к деканонизации жанра в целом.

1. Изменение традиционной последовательности частей. Расширение и минимизация формы

Известно, что изначально месса трактовалась как циклическая форма и включала в большинстве случаев Интроит (Kyrie eleison), Градуал (Requiem aeternam), Тракт (Absolve, Domine – «Отпусти, господи»), Секвенцию (Dies irae – «День гнева»), Оффертoрий (Domine Jesu Christe – «Господи Иисусе Христе»), Sanctus и Benedictus, Agnus Dei, Коммунио (Lux aeterna – «Вечный свет»)[4]. Редкие примеры современного Реквиема придерживаются этой структуры. Одним из исключений с малой долей варьирования становится упоминавшийся «Героический реквием» В. Кваресимы, имеющий следующую последовательность частей: 1. Introit and Kyrie, 2. Sequence: a) Dies irae & Tuba mirum, b) Liber scriptus, c) Recordare, Jesu pie, d) Ingemisco tamquam reus, e) Confutatis

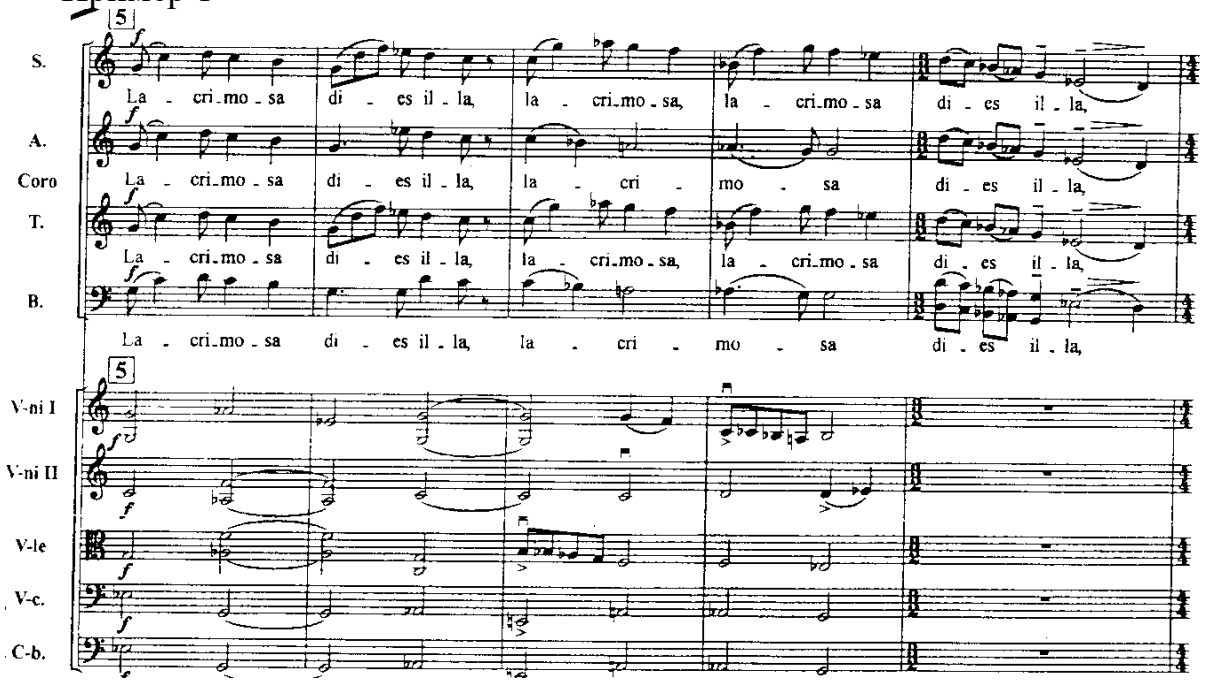
[4] Здесь следует указать на то, что величайший «Реквием» Моцарта также имеет некоторые отклонения от канонической структуры жанра. Вот последовательность его частей: I. *Introitus: Requiem aetenam, II. Kyrie eleison, III. Sequentia: Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis, Lacrimosa, IV. Offertorium: Domine, Hostias, V. Sanctus, Benedictus, VII. Agnus Dei, VIII. Communio: Lux aeterna, Requiem aeternam*. Моцартом введено для усиления драматургии несколько новых разделов.

maledictis, f) Lacrimosa dies illa, 3. Offertorium, 4. Sanctus, 5. Benedictus, 6. Agnus Dei, 7. Lux aeterna, 8. In Paradisum.

Также варьирование известных частей (с добавлением новых и с отрицанием некоторых нормативных) представлено в Реквиеме (2008) для хора a cappella бельгийского композитора Вика Ниса: 1. Introitus: Requiem aeternum, 2. Kyrie, 3. Offertorium: Domine Jesu Christi, 4. Sanctus, 5. Agnus Dei, 6. Communiö: Lux aeterna, 7. Recitativo: Ego sum resurrection, 8. Antiphona.

Новаторская последовательность частей характерна, например, для Реквиема (2003) для солистов, смешанного хора и оркестра Сергея Слонимского: Lacrimosa, Dies irae, Requiem aeternam, Lux aeterna, Tuba mirum, Agnus Dei, Rex tremendae, Domine Jesu, Hostias, Sanctus, Benedictus, Libera me, Kyrie eleison, Lacrimosa. Необычным выглядит уже начало Реквиема Слонимского с части «Lacrimosa», печально-лирической по образному наполнению.

Пример 1



По мнению Е. Долинской, «В обобщенно-сюжетной драматургии реквиема именно первая часть, как известно, всегда выполняет как бы двойную функцию. С одной стороны, она разворачивает первый этап цепи, называемой жизнью человека. С другой, первая часть – это, одновременно, и образный пролог и обобщенно выраженное содержание всего цикла… Для Слонимского в высшей степени показательно начало Реквиема с тихой и просветленной вершины-источника, которая, будучи повторенной в конце, замкнет всю композицию. Идея просветленного “оплакивания” весьма характерна для автора 10-й симфонии, названной петербургским Мастером “Круги Ада”. По мнению композитора, она в XX столетии переместилась из преисподней на бренную Землю и сделала жизнь человека беспросветно тяжелой. Тень Моцартовской Lacrimosa в Реквиеме Слонимского ничто иное, как образно-интонационная аллюзия, далекая идее деформации великого первоисточника» [2]. Помимо этого, Слоним-

ский использует Kyrie eleison, по традиции открывающую мессу часть, в самом конце своего Реквиема.

В XX в. в целом произошла модификация жанра: традиционная последовательность частей стала заменяться индивидуализацией выбора частей, а также сквозной драматургией, что в конечном итоге привело к одночастности композиций (уже упоминаемый ранее Реквием Р. Вагнера-Регини и Реквием Ф. Ржевски). Полное отрицание традиционных частей заупокойной мессы предпринято в Реквиеме (2002) для сопрано, баритона, органа, флейты и оркестра американского композитора Китона Ли Скотта. Вот его части: 1. Blessed Are the Dead, 2. At the Round Earth's Imagin'd Corners, 3. Search Me, 0 God, 4. A Vision of Heaven, 5. A City Radiant as a Bride, 6. The Lord Is My Shepherd, 7 That Blessed Dependancy. Они имеют непосредственное отношение к религии, однако, отрицают связь с каноническими частями жанра Реквиема. Темповое обозначение частей легло в основу их названия в «Реквиеме для Ларисы» (памяти супруги композитора, 1999) для смешанного хора и оркестра Валентина Сильвестрова: 1. Largo, 2. Adagio – Moderato – Allegro, 3. Largo – Allegro moderato, 4. Largo, 5. Andante – Moderato, 6. Largo, 7. Allegro moderato. Большое количество частей в Реквиеме (2000) немецкого композитора Петера Хюбнера привело к расширению времени звучания произведения – оно длится около четырех (!) часов.

Одночастные Реквиемы – также черта модернизации жанра, происходящей в XX столетии. Очевидно, что в данном случае сохраняется лишь общее название произведения, в то время как форма минимизируется до крайности, например, до формы незатейливой песни для голоса и фортепиано (Реквием (1911) Чарльза Айвза). Но существуют и оригинальные трагические одночастные произведения, написанные с использованием принципа сквозной драматургии. Реквием (1967) известного американского авангардиста Фредерика Ржевски создан на текст Библии (Ветхий завет, Вторая книга царств (2 Цар)):

12:13 И сказал Давид Нафану: согрешил я пред Господом. И сказал Нафан Давиду: и Господь снял с тебя грех твой; ты не умрешь;

12:14 но как ты этим делом подал повод врагам Господа хулить Его, то умрет родившийся у тебя сын.

12:15 И пошел Нафан в дом свой. И поразил Господь дитя, которое родила жена Урии Давиду, и оно заболело.

12:16 И молился Давид Богу о младенце, и постился Давид, и, уединившись провел ночь, лежа на земле.

12:17 И вошли к нему старейшины дома его, чтобы поднять его с земли; но он не хотел, и не ел с ними хлеба.

12:18 На седьмой день дитя умерло, и слуги Давидовы боялись донести ему, что умер младенец; ибо, говорили они, когда дитя было еще живо, и мы уговаривали его, и он не слушал голоса нашего, как же мы скажем ему: «умерло дитя»? Он сделает что-нибудь худое.

12:19 И увидел Давид, что слуги его перешептываются между собою, и понял Давид, что дитя умерло, и спросил Давид слуг своих: умерло дитя? И сказали: умерло.

12:20 Тогда Давид встал с земли и умылся, и помазался, и переменил одежды свои, и пошел в дом Господень, и молился. Возвратившись домой, потребовал, чтобы подали ему хлеба, и он ел.

12:21 И сказали ему слуги его: что значит, что ты так поступаешь: когда дитя было еще живо, ты постился и плакал [и не спал]; а когда дитя умерло, ты встал и ел хлеб [и пил]?

12:22 И сказал Давид: доколе дитя было живо, я постился и плакал, ибо думал: кто знает, не помилует ли меня Господь, и дитя останется живо?

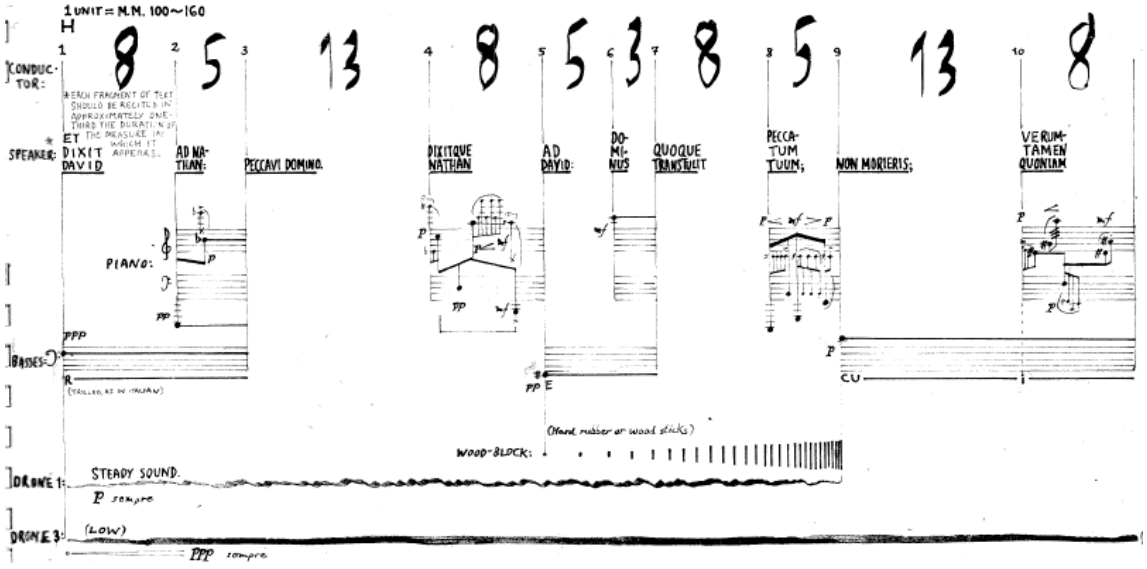
12:23 А теперь оно умерло; зачем же мне поститься? Разве я могу возвратить его? Я пойду к нему, а оно не возвратится ко мне.

12:24 И утешил Давид Вирсавию, жену свою, и вошел к ней и спал с нею; и она [зачала и] родила сына, и нарекла ему имя: Соломон. И Господь возлюбил его

12:25 и послал пророка Нафана, и он нарек ему имя: Иедидиа по слову Господа.

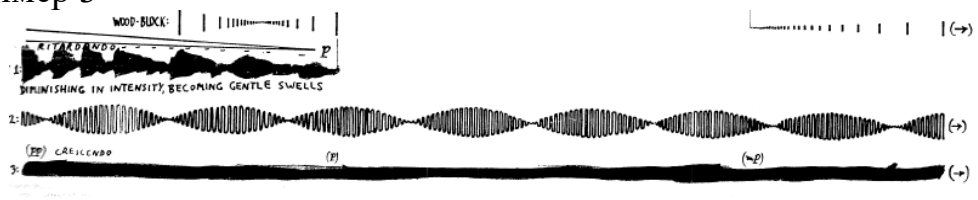
Произнесение текста поручено чтецу. Манера его чтения указана композитором в начале партитуры: «Текст должен быть рассказан просто и сильно, без попытки обличить его в музыкальные “наряды”. Приспособьте темп речи, чтобы соответствовать продолжительности, выделенной для каждого фрагмента. Ясность должна добиваться любой ценой. Если музыка громка, говорить громко. Если музыка звучит тихо, говорить необходимо громко или тихо, как требует конкретная ситуация». Музыкальная же часть «Реквиема» представляет собой алеаторический процесс, построенный на чередовании секций.

Пример 2



Цифры наверху каждой из секций обозначают время ее звучания в секундах. Как видно из примера, интонационная составляющая музыкального процесса, представленная тематическими формантами у фортепиано, наполняет акустическое пространство не всегда (через секцию), зато шумы становятся всевластвующим компонентом драматургии (безостановочное звучание ударных и выдержанные басы у хора). Ударные инструменты, пожалуй, являются главным носителем трагического содержания, олицетворяются с присутствием грозного образа смерти. Их звучание создает подобную атмосферу.

Пример 3



Реквием Ржевски, несмотря на свою камерность в области формы и по исполнительскому составу – драматическое произведение, не уступающее в художественном отношении многим «жанровым предшественникам», но логично продуцирующее себя в контексте нового времени.

Одночастный Реквием (1993) для голоса и фортепиано также написан американской авангардисткой Мередит Монк. Помимо этой новаторской черты, композитор прибегает к использованию еще одного оригинального принципа – вместо какого-либо текста исполнителю предлагается лишь исполнение гласных и согласных фонем. Таким образом Реквием превращается в вокально-инструментальную пьесу, отрицающую как многочастность формы, так и религиозный текст. Произведение Монк, скорее, можно уподобить вокализу.

2. Модернизация текстов

Помимо индивидуализации последовательности частей и формы воплощения Реквиемов среди новых черт жанра – иное отношение к текстам, являющимся важной составляющей единой музыкально-вербальной концепции. Можно выделить три принципа композиторской работы с текстами – 1) отрицание латинских текстов (использование иных текстовых заимствований, сочинение авторами собственных текстов), 2) применение латинских текстов, 3) совмещение текстов латинских с иными текстовыми структурами.

Так, отрицание оригинальных латинских текстов характерно уже для Реквиема Й. Брамса, созданного в середине XIX в. на текст Библии в немецком переводе. Идея Брамса будет продолжена, например, в Реквиеме (2006) английского композитора Николоса Джексона, в котором латинские тексты будут звучать на английском языке. В XX в. в качестве литературного источника могут использоваться сочинения драматургов, писателей, поэтов, несвязанные с религиозной тематикой вообще, в связи с чем отрицается одна из жанровых констант Реквиема как такового. Влияющим на подобные метаморфозы фактором при этом становилось желание композиторов в той или иной степени выразить

дух и перипетии современной эпохи, высказать свою точку зрения на происходящие в мире события. Новое время требовало новых текстов.

Например, в Реквиеме (1967) для детского хора, смешанного хора и оркестра Моисея Вайнберга использованы тексты советских поэтов Дмитрия Кедрина и Михаила Дудина, испанского драматурга и поэта Федерико Гарсиа Лорки. Композитор избирательно подходил к текстам, выбирая из большого архива предельно драматические, максимально соотносящиеся с его идеей – отобразить в музыке трагедию личности. Текст «Реквиема» Анны Ахматовой лег в основу опуса Бориса Тищенко (1966)[5]. Использование ахматовского текста было продиктовано желанием Тищенко создать музыкальное полотно, отвечающее эмоциональному состоянию времени. Он часто отмечал, что «“Реквием” я назвал так вслед за Анной Андреевной Ахматовой. Но по жанру это скорее поэма об ужасах жизни в нашей стране в то время». На этот же текст Ахматовой создан «Реквием на смерть» (1993) для 25 голосов и 6 инструментальных групп швейцарского композитора Режины Ирман. «Реквием в память Джейн С.» (1989) для сопрано и камерного оркестра Вольфганга Рима написан на текст немецкого писателя Вольфа Вондратчека. Возможность превратить сценическую реализацию произведения в яркое театрализованное действо предпринята Сержем Верштоктом в «Реквиеме для метаморфоз» (2006), написанном на текст поэта и актера Яна Фабре.

«Реквием молодому поэту» (1969) для чтеца, сопрано, баса, тройного хора, оркестра, органа и электроники Бернда-Алоиза Циммермана написан на тексты писателей Джеймса Джойса (фрагменты «Улисса» и «Поминок по Финнегану»), Конрада Байера, политика Мао Цзедуна и философа Людвига Витгенштейна. Напластование текстов, отрицающих религиозные каноны, потребовало в музыкальном отношении и напластование разных стилистических единиц: композитор использует цитаты из Девятой симфонии Л. ван Бетховена, «Тристана и Изольды» Р. Вагнера, песен группы «Битлз». Отрицание латинских текстов, религиозной тематики, традиционного наличия и последовательности частей (Prologue, Requiem I, Requiem II, Dona nobis pacem), неожиданный исполнительский состав в целом позволяют определить сочинение Циммермана как полистилистическое и знаковое для эволюции рассматриваемого жанра. Композиторы могут применять и собственно сочиненные тексты: в Реквиеме (1976) для тенора, хора и оркестра Роберта Уолкера помимо в большем количестве использующихся текстов английского писателя Эдварда Томаса наличествует текст самого композитора. Принципиальное желание английского композитора Карла Дженкинса эксперимента с текстами привело к тому, что его Реквием (посвящение отцу, 2004) сочетает в себе, казалось бы, несовместимые тексты – латинские и тексты японских хокку на языке оригинала. Однако этот текстовый синтез придал звучанию особую красоту. Соответственно, изменена и структура жанра: 1. Introit & Kyrie, 2. Dies irae, 3. The snow of yesterday (performed in Japanese), 4. Rex tremendae, 5. Confutatis, 6. Lacrimosa, 7. From deep in my heart

[5] Следует указать, что Второй Реквием Тищенко, написанный в 2008 году в память Принцессы Таиланда Гальяни Вадхана, создан на канонический латинский текст.

(Issho), 8. Pie Jesu, 9. Lux aeterna, 10. Farewell (Banzan), 11. Dona eis pacem, 12. Now as a spirit (Hokusai), 13. In paradisum.

Реквием XX в., тем не менее, может и не отрицать традиционные латинские тексты, что доказывается, например, Реквиемом (1965) Дьёрдя Лигети. Однако, как отмечает Ю. Крейнина, здесь использован «Весьма специфический отбор текстов – композитор включил в свой "Реквием" только Introitus, Kyrie и Dies Irae с заключительным разделом Lacrimosa. Иными словами, Лигети отказался от Sanctus и Agnus Dei, текстов, где появляется хотя бы проблеск надежды. (Хоровое сочинение Лигети Lux Aeterna было написано годом позже, чем Реквием, в 1966 году, и исполняется как самостоятельное произведение). Порой мне кажется, что Лигети зашифровал в подтексте своего сочинения отчаяние агностика – его выбор текстов говорит: “Я не могу написать Credo!”. (Иными словами, я не верю в спасение, которое посылается с небес.) Все части “Реквиема” воплощают трагический опыт, инфернальную реальность, где нет ни мгновения передышки, и где неоткуда ждать утешения» [3]. Латинские тексты точно так же, как и традиционная структура заупокойной мессы, становятся основой Реквиема (1997) Владимира Мартынова, при прослушивании которого «От внимательного слуха не ускользнет то, что его структура делится на две сходные части. Первую составляют Introitus, Kyrie и Dies irae (включающее уморительно фугированную Lacrimosa). Вторую – Offertorium, Sanctus, Agnus Dei и Lux aeterna. Вторая часть по существу является родом развернутой вариации на первую – когда в явном, когда в более скрытом виде. По замыслу автора (впрочем, нигде не декларированному) две части соответствуют двум версиям человеческой жизни – реальной и идеальной. Есть объяснение и тому, почему весь опус, столь последовательно воспевающий тонику, заканчивается на вопрошающей доминанте: за двумя написанными частями как бы идет третья, которая в принципе не может быть написана, поскольку повествует о жизни после смерти» [6]. Латинские тексты применены также в Реквиемах Ларса Мюллера (1996), Джона Митчелла (2001), Олли-Пекка Лякконена (2005).

В некоторых случаях латинские тексты могут совмещаться в одном произведении с литературными текстами разных авторов или с текстами, сочиненными самими композиторами. Кшиштоф Пендерецкий в «Польском реквиеме» (1984) для хора и оркестра наряду с латинскими каноническими текстами использует текст старого польского гимна, а Джон Хугес в «Реквиеме для Рейчел» (памяти убитой в Уимблдоне модели Рейчел Никелл, 1996) прибегает к приему синтеза латинских текстов и фрагментов из поэмы «Последняя колыбельная» Роджера Макго. С точки зрения автора, такой синтез позволил более полно раскрыть ужас свершившегося преступления. Он состоит из следующих частей: 1. Introit, 2. Rex tremendae, 3. Lacrymosa, 4. Offertorium, 5. Sanctus / Hosanna, 6. Pie Jesu, 7. Last lullaby, 8. Libera me, 9. In Paradisum. Текст Макго является носителем смысла лишь в седьмой части Реквиема, все же остальные части написаны на традиционные латинские тексты. Такой же путь внедрения светских литературных текстов предпринял в своем Реквиеме (2003) нидерландский композитор Поль ван Гулик. В 3-й части он использовал фрагмент поэмы Фи-

липпа Ларкина, в которой смерть воспринимается героем двояко – как необходимость и как граница неизведанного, диктующая эмоциональную тревогу, в 5-й части – текст народной колыбельной Канарских островов.

Французский композитор Тьерри Ланчино в своем Реквиеме (2009) для хора с оркестром использовал тексты заупокойной мессы наравне с текстами драматурга Паскаля Гвинарда и собственными. Интересное соотношение текстов происходит в «коллективном» Реквиеме Примирения (1995) памяти погибших во Второй мировой войне, в создании которого приняло участие 14 композиторов из 13-и стран Европы:

1) Prolog (Лучано Берио на тексты Поля Колена),
2) Introitus and Kyrie (Фридрих Церха на латинский текст),
3) Dies Irae (Пауль-Хенц Диттрих на текст Томасо де Целано),
4) Judex Ergo (Марек Копелент на латинский текст),
5) Juste Judex (Джон Харбисон на латинский текст),
6) Confutatis (Арни Нордхейм на латинский текст),
7) Interludium (Бернард Рэндс на латинский текст),
8) Offertorium (Марк-Андре Дебави на латинский текст),
9) Sanctus (Юдит Вир на латинский текст),
10) Agnus Dei (Кшиштоф Пендерецкий на латинский текст),
11) Communio I (Вольфганг Рим на латинский текст),
12) Communio II (Альфред Шнитке и Геннадий Рождественский на латинский текст),
13) Libera me (Джои Яваса на латинский текст),
14) Epilog (Дьёрдь Куртаг, без текста).

Идея создания этого уникального Реквиема принадлежит немецкому дирижеру Хельмуту Риллингу, пригласившего знаменитых композиторов, представляющих страны-соперницы в ходе Второй мировой войны к созданию объединенного мемориального опуса. Следствие этой идеи – появление стилистически неоднородного опуса (каждый композитор писал в свойственной ему манере и технике музыкального письма).

3. Расширение и камернизация исполнительского состава. Жанровые миксты

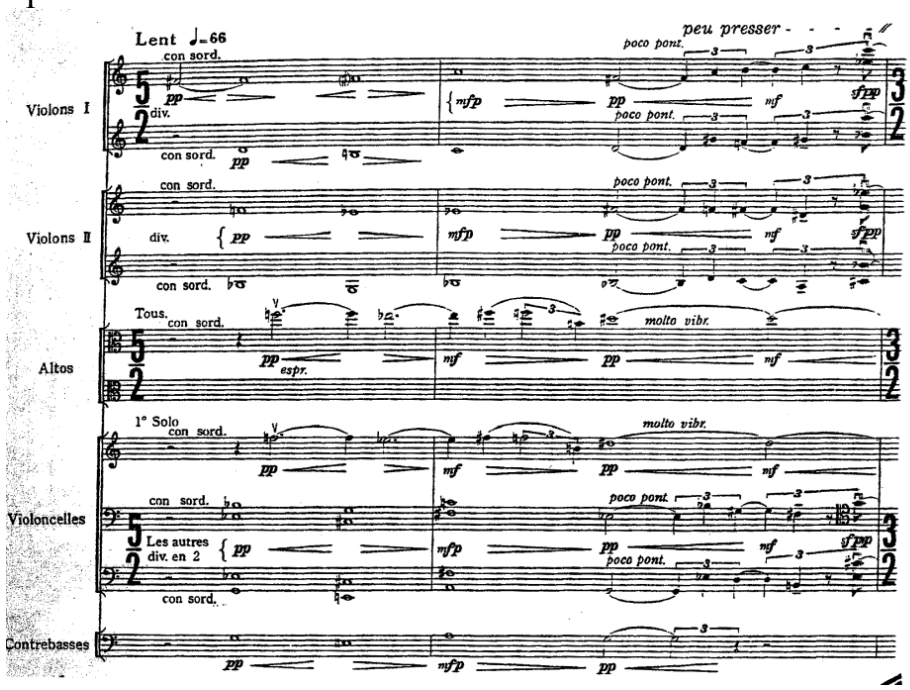
Помимо текстовой области новации происходят и в области, собственно, музыкальной. Композиторы расширяют или камернизируют исполнительские составы, совмещают в одном произведении зачастую несовместимые инструменты, привносят в жанр необычный акустический резонанс. В данном контексте напомним, что традиционным жанровым признаком считалось исполнение Реквиема солистами и/или хором (Г. Дюфаи, О. Лассо, Д. Палестрина), начиная с XVIII в. – солистами, хором и оркестром. Стандартные исполнительские составы в XX в. используется редко (можно привести в пример Реквием (1975) для хора и оркестра Пауля Паттерсона, Реквием (2001) для хора и оркестра Свенда Нильсена). Расширение и камернизация исполнительского состава, естественно, применяется композиторами в связи с особыми идеями. Расшире-

ние исполнительского состава представлено, например, в Реквиеме (1998) английского композитора Девида Ардитти, который написан для хора, солистов, органа и оркестра. Орган «усилил» религиозность опуса, написанного на канонический латинский текст.

Камернизация исполнительского состава (отрицание «массовости» хора как важной составляющей константы Реквиема и оркестра) характерна для «Реквиема во имя жизни» (1957) для сопрано и струнного трио Иштвана Зеленки, Реквиема (1971) для сопрано и фортепиано Джона МакКэйба, «Requiem pour une marée noire» (1978) Александра Рабиновича на тексты Федора Тютчева, созданного для сопрано, вибрафона и фортепиано, Реквиема (памяти Дмитрия Покровского, 1999) для фольклорного голоса, ударных и фонографа Татьяны Михеевой, имеющего следующие части: 1. Great Devastation, 2. Trisna, 3. Voices of Ancestors, 4. Krada, 5. Lullaby of Iri, Реквиема (1982) Маурисио Кагеля – одночастной композиции для сопрано и фортепиано, Реквиема («Спокойной ночи!», 1990) Хенрика Гурецкого для сопрано, флейты, трех там-тамов и фортепиано, а также для Реквиема (1995) для сопрано, скрипки и виолончели Энн Хобан. Камернизация жанра явилась следствием общей тенденции времени к камернизации музыкальных жанров, которая не обошла стороной ни симфонию, ни мессу, ни оперу, ни инструментальный концерт. В данной ситуации камернизация Реквиема выглядит контекстно.

Интересными жанровыми микстами предстают Опера-реквием (Стефан Мальцев, 2001), Симфония-реквием (Филипп Гласс, 1999 – Реквием как 1 часть трехчастного цикла для пяти солистов, хора, детского хора и оркестра на тексты Библии, Тибетской книги мертвых, Корана) и инструментальный Реквием – явления, появившиеся в композиторской практике во второй половине XX – начале XXI столетий. Ярким образом инструментального Реквиема предстает Реквием (1957) для струнного оркестра Тору Такемицу.

Пример 4



В 2001 году появляется «Реквием без слов» американского композитора Камрена Инсе для 15-и исполнителей с использованием национальных турецких инструментов. Тяготение композиторов к синтезу искусств, мощно представленное в современном культурном пространстве, к взаимопроникновению разных музыкальных жанров, привело к появлению инструментального реквиема.

Становится очевидным, что XX и XXI вв. внесли свои коррективы в трактовку старинного жанра. Обращение многих композиторов данного времени к Реквиему, как и вообще к духовной тематике, не случайно, поскольку именно в XX столетии наблюдается особое отношение музыкантов к духовной культуре, ее возрождение и – в некоторых случаях – переистолкование, ознаменованное общей тенденцией к новшествам, как области средств музыкальной выразительности и музыкального содержания, так и в области жанровой системы. Особое значение в последней начинают играть жанры религиозной музыки, в том числе и Реквием. Однако современность внесла серьезные коррективы в содержание, форму и исполнение рассматриваемого жанра.

Литература

1. Гарбуз О. Анархисты или классики? // Harmony: Международный музыкальный культурологический журнал / Электронный ресурс: http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/reader.asp?txtid=289&s=1 (дата обращения: 18.10.2018).

2. Долинская Е.Б. Моцарт и XX век: избранные параллели // Музыкант: музыкальный портал / Электронный ресурс: http://www.musicien.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=246 (дата обращения: 09.12.2020).

3. Крейнина Ю. Уцелевший из Трансильвании: «Реквием» Лигети как зеркало катастрофы еврейского народа // Израиль-XXI век: музыкальный журнал / Электронный ресурс: http://www.21israel-music.com/Ligeti.htm (дата обращения: 17.05.2019).

4. Петров В.О. Реквием и современность // Израиль XXI: музыкальный журнал. – 2012. – № 1 (31). / Электронный ресурс: http://www.21israel-music.com/Petrov_Rekviem_XX.htm (дата обращения: 21.01.2018).

5. Петров В.О. Реквием и современность: стилистическая панорама жанра // Христианские образы в искусстве: Сборник трудов 183 (4). – М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. С.83-97.

6. Поспелов П.Г. Не печальтесь, это всего лишь Реквием. Премьера Владимира Мартынова // Коммерсант. – 1995. – 21 января.

Владислав Петров (Астрахань)

Звучащее слово в инструментальных опусах Маурисио Кагеля

Маурисио Кагель – один из основоположников инструментального театра – давал следующее теоретическое обоснование данному явлению: «Подиум, где играет инструменталист, теоретически не отличается от театрального подиума; музыкант должен иметь возможность интенсивно и разнообразно создавать “сценическую жизнь”. … Движение является основным элементом инструментального театра и принимается во внимание в музыкальной композиции. … Основная идея заключается в том, чтобы звуковой источник находился на уровне постоянных преобразований: обороты, подскоки, скольжения, тумаки, гимнастические упражнения, прохаживания, махи, толкания, короче говоря, дозволено все, что влияет на звук в динамической или ритмической плоскостях, и то, что влечет за собой образование новых звуков… Использование музыкального движения должно одновременно трактоваться как созидание определенного соотношения между музыкальным пространством и пространством действительности» [1].

Итак, по Кагелю, инструментальный театр, в первую очередь, – есть движения инструменталистов во время сценической реализации текста. Действительно, согласно меткому замечанию критика, «Кагель интегрировал визуальные элементы всевозможных образцов в собственное творчество и принял активную роль в формировании нового жанра – “инструментальный театр”… Практически во всех произведениях Кагель стремится сломать известные границы… В работах такого рода композиция зачастую превращается в декомпозицию, в которой устаревшие структуры коммуникации и восприятия резко критикуются» [2]. Естественно, что целью подобных движений является акустическое обогащение звучащего материала, особая действенность материала на публику. Соотношение двух пространств – пространства музыкального и пространства действительности путем театрализации побудило Кагеля создать ряд интересных образцов инструментального театра. Немаловажную роль, при этом, играет проникновении голоса в чисто инструментальную композицию, использование голосовых аппаратов самих инструменталистов. Многие композиции Кагеля выявляют свою причастность к новому жанру, образовавшемуся в середине XX века – инструментальной пьесе со словом, имеющему две основные разновидности: 1) с использованием литературных текстов и 2) с использованием отдельных лексических и фонетических оборотов (слогов, фонем, слов, криков, подпеваний). Рассмотрим каждую из них.

1. Использование литературных текстов

В творчестве Кагеля можно выделить два вида использования литературных текстов в инструментальной композиции – 1) произведения мировой литературной классики (рассказ, стихотворение, фрагмент повести, романа и т.д.) и

2) словесный текст, который исполнителю необходимо сочинить самому в ходе сценической реализации инструментальной музыкальной композиции, но согласно авторским указаниям.

1) Произведения мировой литературной классики. В 1972 году появляется произведение Кагеля **«Речитативарии»** для клавесина. Инструментальная принадлежность сочинения предопределена, однако, его сценическая реализация должна происходить следующим образом: исполнитель, «…стоя на коленях перед клавесином и аккомпанируя себе левой рукой, поет некий коллаж текстов из баховских хоралов (слоги разрезанной строфы Пауля Герхарда группируются как звуки додекафонной серии) и собственных пассажей» [3]. Скорее, эту композицию можно назвать произведением для поющего клавесиниста, поскольку и пение, и игра находятся приблизительно в равных условиях. В течение двух минут клавесинист только поет и произносит в речитативе фразы из хоралов, затем появляются аллюзии на баховские произведения собственно в музыкальном «сопровождении»; помимо этого используется аллюзия на Ноктюрн № 13 Шопена.

Подключение в качестве литературного источника произведения немецкого лютеранского теолога П.Герхардта и использование аллюзий на музыку Баха и Шопена призваны отразить идею сочинения – погрузить слушателя/зрителя в мир церковно-канонического искусства. Конечно, тема Ноктюрна Шопена несколько не «вписывается», на первый взгляд, в эту концепцию, но она подчеркивает архаичность. Эта композиция Кагеля была плохо принята музыкальными критиками, а сам композитор был обвинен в богохульстве. Сам Кагель следующим образом охарактеризовал свою идею: «С тех пор как я был гастролирующим мальчиком-хористом у монахов-бенедиктинцев, проблематика религиозного “послания”, замутненного музыкой, меня очень интересует… В публичных реляциях богу небесное славление становится пустым… И все же моя акустическая теология находится по ту сторону насмешки. Речь идет здесь не о сарказме, но о лингвистически-семантическом анализе наших связей с верой» [4]. Лишь время осознало значимость кагелевской концепции, теперь – часто исполняемого произведения. Желание композитора подчеркнуть напевность баховской музыки, возможность ее «двояко», но параллельно интерпретировать вызвало в начале 70-х гг. негодование со стороны публики, но уважение со стороны профессиональных музыкантов.

2. Словесный текст, который исполнителю необходимо сочинить самому в ходе сценической реализации инструментальной музыкальной композиции, но согласно авторским указаниям. Здесь композитор уже руководствуется не столько предоставлением открытой программы своему музыкальному опусу, сколько дает полную свободу исполнителю, как правило, не только словесную, но и музыкальную – такого рода сочинения, в основном, алеаторны; именно исполнитель-инструменталист создает концепцию, наполняет акустическое пространство собственными идеями – музыкальными и словесными. Таким произведением предстает пьеса **«Матч»** (1965) Кагеля для трех инструменталистов. Сценическая реализация его такова: два виолончелиста сидят в простран-

стве сцены напротив друг друга, между ними – ударник. Между исполнителями, играющими на виолончелях, ведется диалог: инструменталисты и их «музыкальные материалы» находятся в своеобразном поединке. Причем, здесь используется и мимика, и пластика. Используются всевозможные средства звукоизвлечения: виолончелисты играют на струнах, на корпусе инструмента, засурдинивают их; существуют и особые приемы. Так, ближе к концу произведения (а его звучание длится в среднем 19 минут) виолончелисты кладут свои инструменты на колени друг друга и играют на виолончели, принадлежащей «сопернику». Также виолончелисты могут вращаться в процессе исполнения: каждый из них сидит на вращающейся установке.

В роли судьи выступает ударник, целью которого становится вовремя остановить поединок виолончелистов, не довести его до драки. В качестве ударных могут быть использованы: трещотки, барабанная установка, вибрафон, ксилофон, палочки, пластмассовый стакан с целью бросания в него косточек для воплощения особых звуков. Кроме того, ударник периодически выкрикивает слова (например, «Олле!», «К бою!»), а виолончелисты вступают между собой в разговор, используя свои голоса. Этот прием возможен – согласно авторскому комментарию – с употреблением лексических оборотов и фраз, на ходу придуманных исполнителями, но спровоцированных конкретной ситуацией – тем самым «поединком», который становится главным содержательно-образным носителем идеи. Важную роль играет световое оформление: когда играют виолончелисты, свет направлен только на их инструменты, когда играет ударник – на его инструменты. Кагель в 1966 году снял фильм «Матч», где показал свое видение сценической интерпретации произведения. Помимо виолончелистов и ударника в нем активную роль исполнили… птицы, ставшие образами чистоты. Сам Кагель отмечал: «Реальность исполнения может показаться нормальной или полностью невыполнимой… Разница между этими понятиями совершенно незаметна» [5].

2. Использование отдельных лексических и фонетических оборотов

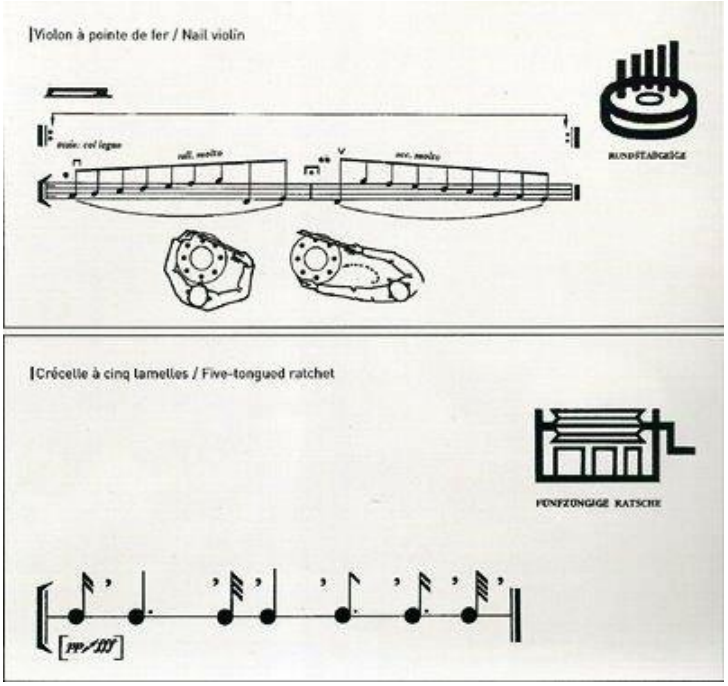
Это как раз, пожалуй, тот случай, когда проникновением голоса утрируется абсурдистская сущность происходящего. Но, как известно, сущность происходящего – не есть идея, а абсурдистская сущность – не есть тотальный абсурд! Замечу, что Кагеля ранее (особенно в отечественном музыкознании советской эпохи) считали композитором, не только отрицавшим все законы музыкальной драматургии и музыкальной формы, но и сочинявшим абсолютный абсурд, безыдейно, порой, не вникая в философский подтекст его произведений. Одним из первых инструментальных сочинений Кагеля, включившим в себя голос, предстает **«Improvisation ajoutée»** (1962) для органа. Но, помимо собственно использования основного инструмента, исполнитель должен издавать стоны, шикать, хлопать в ладоши, изображая поведение дикого зверя.

Следующий важный шаг Кагеля в освоении жанра инструментальной пьесы со словом – композиция **«Der Schall»** («Звук», 1968) для пяти исполнителей. Здесь стоит особо подчеркнуть, что многие композиции Кагеля пишутся не

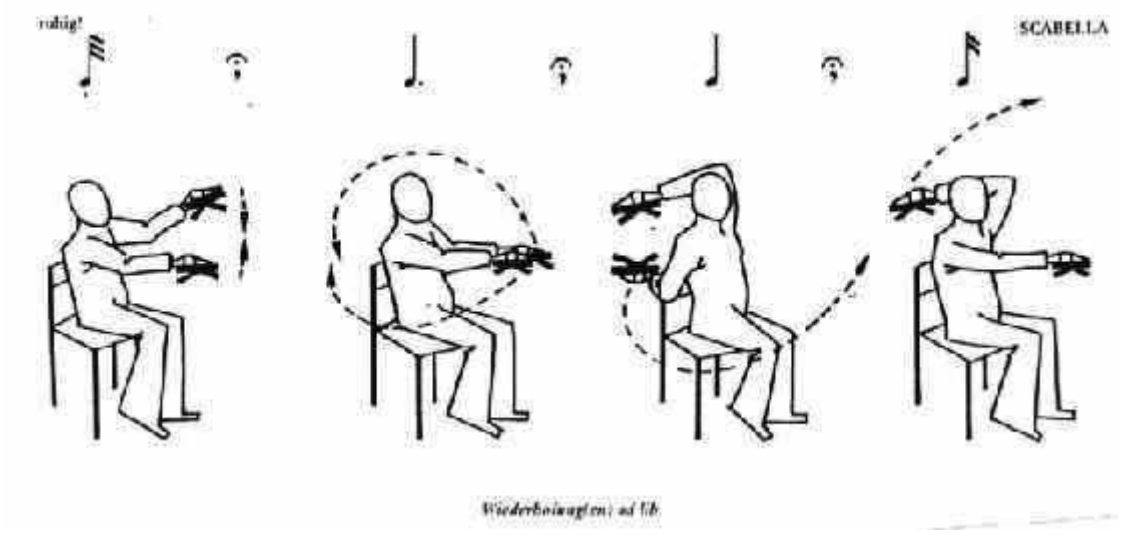
для инструмента (не для виолончели, скажем, или ударных, фортепиано), а для инструменталиста (для виолончелиста или ударника, пианиста). «Der Schall» – двухчастная композиция. I часть начинается, как и в большинстве сочинений композитора, со звукового хаоса. Но, уже спустя несколько минут, артикулирование превращается в жестикулирование: исполнители начинают активно размахивать руками, причем, используя инструменты – возникают шумы. Шум здесь также создают: необычный инструментарий (применяются свистульки, трещотки), хроматическое движение «классических» инструментов, атональное сопоставление созвучий в общем акустическом пространстве. Сквозная форма части имеет несколько разделов, состоящих из разных по динамике и фактуре «музык», насыщена сопоставлением контрастных эпизодов, имитирующих то звонки, то стуки, то какие-нибудь еще звуковых реалий.

В конце I части внезапно вся музыкальная ткань устремляется в верхние регистры, как бы «закрепляясь» в космическом пространстве – в высоких регистрах, высоких сферах. И на этом фоне возникает «бой часов», отождествляющийся с бытийностью, приземленностью – это начало II части. Композиция снабжена проникновением человеческого голоса – во II части, на фоне воссоздания звучания кукушки инструментальными тембрами появляется голос – сначала тихие вздохи, затем – крики и стоны. Кукушка – как предвестница отсчета жизни в летоисчислении (это одна из категорий отсчета времени не только в России, но и в Германии, где жил и работал Кагель), и на ее фоне голос создают концепцию жизни и смерти: время, воспроизводимое инструментами, идет, изменяя настроение человеческой жизни – от вздохов в ее начале до криков и стонов в ее конце.

Пожалуй, одно из самых значимых произведений в творческом наследии Кагеля – **«Акустика»** (1970) для инструментального ансамбля. В реализации акции принимают участие от 2 до 5 игроков и звукорежиссер. Все звуки, извлекаемые из инструментов, исходят из специально настроенных громкоговорителей. Партитура организована наподобие картотеки (200 карточек). В верхнем правом углу изображается инструмент, на котором нужно играть, ниже – сам начальный материал для последующей импровизации:



Каждый из музыкантов сам выбирает какой фрагмент ему играть, когда играть и на каком из предоставленных на сцене инструментов. Кроме того, автор предоставляет возможность музыкантам самим выбирать и сам материал для звучания из нескольких предложенных: так, исполнитель, пожелавший «поиграть» на металлическом листе, сам выбирает специфику звукоизвлечения из него. В партитуре указано лишь то, как его необходимо при этом держать. Некоторые аспекты поведения на сцене исполнителей регламентированы Кагелем в форме рисунков:



Процитирую комментарий к немецкому аудио-изданию «Акустики»: «ACUSTICA является вызовом традиционному инструментарию... Партитура включает ряд необычных “инструментов”: гребни, папиросную бумагу, сжатый в цилиндрах воздух, пластиковые трубы, миниатюрные окна, плеер, конвейерные ленты, ведро воды, надувные шары, громкоговоритель, велосипед, коло-

кол-бар, гвозди, рации.. Это – наряду с магнитной лентой и несколькими акустическими инструментами (например, тромбоном)… Музыканты должны привыкнуть к этим объектам, играть музыкально, и, следуя партитурным пометкам, действовать импровизационно, по велению сердца. Они не смотрят друг на друга. Каждый музыкант самостоятельно выбирает момент вступления и завершения того или иного раздела, части, и может вмешиваться в звуко-процесс другого самопроизвольно в любой момент в течение отведенного времени» [6].

«Акустика» Кагеля состоит из 4-х частей. Первая начинается со свистящего звука, «блуждающего» интонационно. На его фоне возникают разного рода шумы: стуки по банкам, скрежет, булькание, шум дождя, капель, различного рода трески, неопределенного рода предметов, выраженных звучанием электронных средств, все это приводит к жуткому звуковому хаосу уже на второй минуте сценической реализации произведения. Затем все «проваливается» в тишину и это «проваливание» обозначает собой наступление иного – 2 раздела – медитативного. В этой медитации немаловажную роль играют крики и хрипы исполнителей, которые до конца части будут играть чуть ли не ведущую роль. Различного рода голосовые фрагменты (помимо криков и хрипов исполнителей здесь – смешки, шепот, произнесение фраз на вымышленном языке).

Этот медленный медитативный раздел достигает определенной мощи на уровне динамики путем подключения новых инструментов: в частности, впервые в произведении здесь используется «классическая» виолончель и деревянные ударные инструменты. Постепенно нагнетенная атмосфера приводит к появлению нового – 3 раздела, где знаковым средством выражения становится подражание первобытным звукам – голосовые крики (й-о-е-о, а-о-а), инструментальные «завывания». Именно в этом разделе достигается кульминация I части, выраженная звучанием абсолютного хаоса, в котором принимает участие весь арсенал звуковыразительных средств – голос человека, инструментарий, электронные средства. Дополнительный дисбаланс вносит полиметроритмия: у каждого из звуковых «носителей» – свой ритмический рисунок и свой метр. На вершине кульминации появляются звуки, изображающие звонки телефона (или звонка в дверь), после чего наступает тишина – 4 раздел общей формы I части. Успокоение обосновано внедрением чисто электронных звучаний, отсутствием «живых» тембров. В 5 разделе вновь превосходствует динамика. Это вторая кульминация части, в воплощении которой принимает участие весь комплекс звуковыразительных средств, включая человеческий голос (фонема «а-у-а»). Опять возникает хаос, характерный для 3 раздела. Завершается «действо» треском деревянных духовых инструментов, изображающих бой часов.

II часть «Акустики» начинается достаточно резко – в 1 разделе без предварительной подготовки наступает звуковой хаос, воплощенный электронными и оригинально-инструментальными звуками. Слушатель/зритель словно присутствует в зоопарке: звучание материала изображает стоны и крики различных животных. На этом фоне возникает человеческий голос: сначала слышен рев, затем постепенно выкристаллизовывается фраза на английском языке «Я вижу!». К одиноко звучащему первоначально голосу постепенно присоединяются

другие – и фраза «Я вижу!» уже произносится всеми участниками ансамбля. Достигается определенная кульминация, после которой наступает временное успокоение – 2 раздел формы. Здесь преобладает восточная «тематика»: звучат восточные инструменты, играется ориентальная музыка. Когда становится очевидным, что у исполнителя не хватает дыхания играть безостановочно дальше, он начинает специально имитировать задыхание, задыхаться, в связи с чем возникает очень интересный звуковой эффект, рисующий первобытность. В этом же спокойном разделе существует еще одна тембровая находка: два параллельно звучащих духовых инструмента играют собственную мелодическую линию, консонантную саму по себе, озвученную в едином темпоритме, однако, их совместное звучание приводит к диссонантности. Постепенно в этот процесс вторгается колотушка и все звучание приводит к кульминации – изображению ударов сердца с помощью инструментальных средств на фоне пения одного из исполнителей своеобразной восточной молитвы. Это 3 раздел, достаточно короткий по продолжительности, но несущий основную смысловую нагрузку: жизнь – в вере! Постепенно чтение молитвы превращается в крики-фонемы «а-эх-хе» и общее звучание достигает своего апогея. 4 раздел вносит контраст – наступает полное умиротворение, динамизирующееся впоследствии употреблением голоса: здесь кричат и поют все участники ансамбля. После длительной кульминации наступает спокойствие. II часть заканчивается пением исполнителей, произнесением абстрактных фраз на английском языке.

III часть начинается также резко – с предельно динамически-насыщенного раздела. Здесь используются фрагменты I части – не интонационно-мелодические, а идейные – содержательные и формовые. Так, например, в начале III части Кагелем применяется тот же «инструментарий», что и в начале I части, те же «свистящие» звукокомплексы. В целом, III часть – более спокойная и медитативная. Интересно употребление голоса в этой части: в центральном ее разделе (а общая форма части может быть уподоблена трехчастной, хотя, естественно, потоковая импровизация не имеет однозначной трактовки на уровне формы) используется плач ребенка, изображаемый одним из инструменталистов, и трактуемый как зарождение новой жизни. Здесь – после недолгого одинокого плача – появляется мелодия лирического характера, исполняемая другим ансамблистом, которую можно уподобить колыбельной. Все это действо исполняется на фоне «журчания воды», которое обеспечивает звучание магнитной ленты. После этой идиллии Кагелем используется ряд немецких выражений о специфике жизни на земле. Далее – типичнейший прием многих кагелевских концепций – юмор на грани абсурда (но не абсурд, ибо этот юмор направлен на достижение определенных художественных результатов): пение колыбельной превращается в изображение отрыжки, плач ребенка – тоже, третий ансамблист набирает в горло воду, полощет ей рот и выплевывает. Все это и составляет основу музыкального движения части. Шумы превращаются в музыку! Постепенно подключатся музыкальные инструменты и возникает звучание, напоминающее некоторые композиции А.Руссоло, когда общее звучание имеет разношумовую наполненность и всестремительный хаос: кто-то продол-

жает петь, причем это пение снабжается дополнительными украшениями, голосовыми тремоляциями, особой динамикой, кто-то начинает кричать… 3 раздел III части обнаруживает себя после небольшого чисто инструментального «проигрыша» и в нем уже активно используются не только голосовые аппараты инструменталистов, но и их умение владеть пластическим искусством: они должны перемещаться по сцене, хлопать, бить себя по телу, изображая необходимые звуки. До конца части при этом применяются всевозможные приемы вокального звукоизвлечения – от выражения «утробных» первобытных звуков до криков и шепота. Приблизительно три последние минуты звучания части длится постепенное динамическое и обще-фактурное затухание, успокоение, которое можно уподобить минималистическим композициям, так характерным для музыки начала 70-х гг. в целом. Все это приводит к наступлению полной тишины.

IV часть начинается, как и все предыдущие, с резкого, мощного диссонантного звучания. Должны быть, согласно авторскому комментарию, использованы стуки, напоминающие озвучку азбуки Морзе, придающие оригинальный ритмический рисунок, который впоследствии убыстряется и приводит к своеобразному tutti. На этом громогласном звучании всего инструментария, включая магнитную ленту, возникают крики людей, а привлечение медного духового инструмента (какого-либо!), исполняющего свой материал в сложной ритмике и разных регистрах, приводит к кульминации всего цикла. Кагелем здесь используется и весь арсенал голосовых возможностей: крики переходят в речитацию, шепот – в интонации жалобного характера, «первобытный» говор – в молитву. Этот хаос превращается в произнесение всеми инструменталистами чередующихся фраз на немецком языке: «Да!», «Нет!». На содержательном уровне здесь – боль человека (человечества), вынужденного обременять себя выбором, аналогично шекспировскому «Быть или не быть?». А вот в чем вопрос – остается неизвестным! Идейный уровень композиции: I часть – есть воплощение хаотичной Вселенной до зарождения человечества (этому способствует и голосовое «оформление», звучащее хаотично и фонетически, без определенных речевых фраз), II часть – есть зарождение из хаоса первой жизни, ознаменованное фразой «Я вижу!», III часть – рождение «вторичного» человека (наличие колыбельной говорит о присутствии определенных родителей), IV часть – вопрос, обращенный в будущее: «Быть или не быть человечеству?». Произносимые попеременно ответы «Да!», «Нет!» констатируют неизвестность и невозможность однозначного утверждения. Эти ответы звучат на фоне бескомпромиссно жестких инструментальных звучаний с применением хлопков различных трещоток и стукалок, и без того «накаляющих» общую драматургическую ситуацию. Диссонатно-контрапунктическое звучание постепенно затихает и все «обрушивается» в тишину. Последние пять минут IV части – общая кода произведения, резкая, сумбурная, хаотичная. Кагелем используются своеобразные шумовые волны, скрежет необычных источников звука. Инструменталисты изображают дыхание человека, и за пару минут до окончания композиции их голоса превращаются из хаоса в «стройный» человеческий хор, но в несколько искаженном техническими средствами звучании. В конце наступает

внезапный провал – полная тишина. Что знаменует этот провал в общей концепции произведения? Возможно, – вывод о том, что человечество ждет в будущем – никем неожидаемое исчезновение. Это, в принципе, говорят и ученые, занимающиеся исследованием человеческой жизнедеятельности. Катастрофический исход кагелевской концепции – микро-отражение человеческого пути – выражает суть глобализма, который может привести к необратимым последствиям.

Далее следует **«Зигфрид»** (1971) для виолончелиста. Посвящено сочинение виолончелисту Зигфриду Пальма. Здесь – подпевание виолончелиста самому себе: сначала фальшиво поет на фоне музыки, затем фальшиво играет, после и фальшиво поет и фальшиво играет одновременно. На протяжении всей композиции виолончелист не только поет, издавая ужасающие по своей специфике звуки, но и временами воет, ревет, кричит; употребляется весь диапазон человеческого голоса, разные способы воспроизведения голосовых фонем, шепота и т.д. Наличие в этой композиции голоса подчеркивает трагический характер идеи: если произведение начинается всего лишь со вздоха исполнителя, постепенно превращающегося во всхлипы и рев, то заканчивается оно уже полным горловым пением виолончелиста. При этом, Кагелем не используются конкретные слова и выражения – исполнителю дается возможность самому вносить элемент новизны, как темброво, высотно, так и фонемно. Музыкальный материал, при этом, состоит из обыгрывания монограммы E, G, F, D (siEGFrieD) которая варьируется, в первую очередь, регистрово. Форма в целом – вариации, как и во многих других сочинениях Кагеля – «открытая», т.е. не имеющая конкретных рамок звучания, импровизационна. Следовательно, партитура произведения не имеет четкой нотации, а представляет собой ряд таблиц (на 75 страницах!). Неподготовленному слушателю такое сценическое может показаться, мягко говоря, странноватым. Кагелем – согласно его устным замечаниям – в данном случае утрируется идея об окончательном развале ранее действующей музыкальной системы. Это произведение композитор считал завершающим определенную веху в развитии музыкального искусства и провозглашающим начало нового периода – не только атонального, но и синтезирующего в себе всевозможные явления других искусств. В том же 1971 году появилось произведении **«Morceau de concours»** для двух трубачей, где исполнители на духовых инструментах должны путем рева и стонов нагнетать общую атмосферу трагической музыки. В конце композиции должны быть использованы произвольные крики – внетональные и абстрактные по значению, т.е. не иметь смысла речевого, а иметь только фонетический, акустический смысл.

Рассмотрим более подробно произведение **«Con Voce»** (1973) для трех исполнителей. Создано оно, по словам композитора, «в память советской интервенции в Чехословакию». В том же году на премьерном исполнении на фестивале «Варшавская осень» это произведение было исполнено. Вот что происходило в тот вечер: на сцене появились три исполнителя, одетые в траурные одежды, встали и застыли в молчании. Через некоторое время они стали воспроизводить голосами звучание собственных инструментов. Кагель пояснил

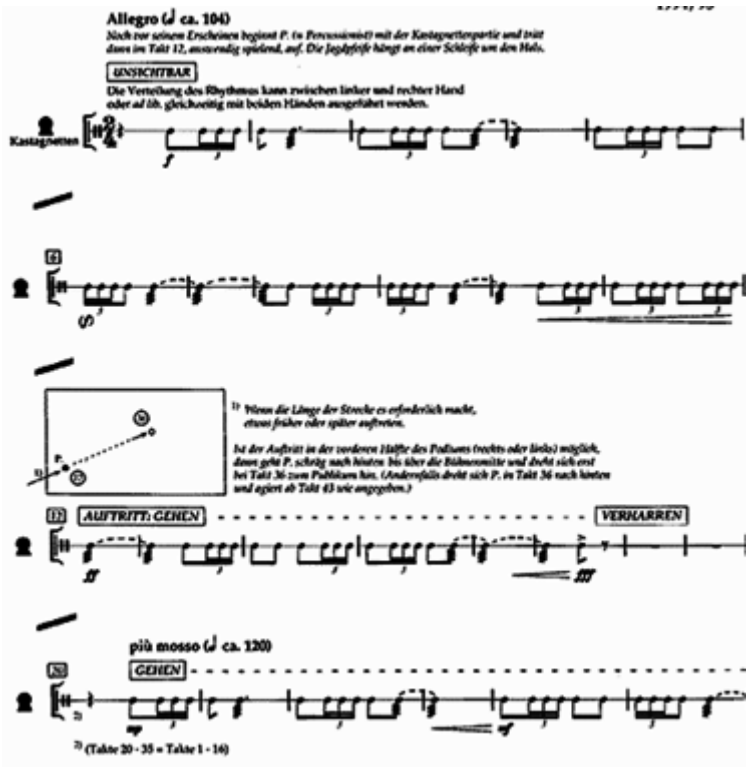
«программу» своего опуса следующим образом: «Как и народ Чехословакии, три инструменталиста в известном смысле немы: лишены голоса своих инструментов». Это происходило в социалистической Польской республике, которая уже в то время стремилась к хотя бы частичной свободе от тоталитарного режима социализма! Итак, «Con Voce» Кагеля состоит из двух частей – «немой» и «озвученной». В. Ерохин отмечает; «Что же касается собственно музыкальной стороны описанного факта искусства (а говорить о таковом можно лишь по отношению ко второй – “звуковой” – его части), то музыка эта впечатляет прежде всего своею “обрывочностью”: композитор смоделировал “затруднительность” высказывания (музыкального; а в конечном счете – высказывания в прямом смысле слова). Пожалуй, еще больше впечатляет первая – “немая” часть. Но квинтэссенция этого опуса Кагеля не локализована, не “вдета” ни в ту, ни в другую его часть, а рассредоточена по всему его временному “пространству”. Можно сказать, что этот опус репрезентирует свой особый “суб-жанр”. Жанр, представленный, вероятно, только данным опусом. Что это? Театр? Да. Вокальная музыка? Нет! На вокальную музыку эта вещь как-то совсем “не тянет”; это – скорее – инструментальная музыка. Наиболее подходящим жанровым обозначением представляется такое: “инструментальный театр без игры на инструментах”. Как видим, та самая парадоксальность, которая иной раз приводит в недоумение и, более того, раздражает тех, кто заведомо скептически относится к феноменам авангардистского искусства, бывает не только эстетически (и даже политически) мотивированной, но и семантически субстанциальной, несущей на себе чуть ли не всю смысловую нагрузку произведения» [7].

Голос в инструментальной композиции Кагель применял и в последующем своем творчестве – например, в пьесе **«MM 51»** (1976) для фортепиано и метронома. О необычности состава, а именно – о присутствии метронома в концертном зале – пишет Б. Кобб: «Использование метронома в исполнении должно быть сюрпризом для впервые слушающего. Более того, появление метронома вносит стигму, что традиционно исключалось из музыкального исполнения. Он обычно используется как приспособление в репетиционной комнате, которое помогает исполнителю сохранять темп во время игры. Символически метроном не уместен в концертном зале и в традиции “классического концерта”, в контексте этой работы Кагеля он может служить в качестве нарушения обычного концертного сценария… Таким образом, Кагель создает ситуацию, которая переносит репетиционную комнату в концертный зал» [8]. Это уникальное произведение, идея которого может быть трактована по-разному. На наш взгляд, эта композиция на содержательном уровне рисует образ времени: сочинение начинается со звучания метронома (как имитация боя часов) на фоне хаотичных, напоминающих джазовые, звучаний; постепенно музыка динамизируется, уплотняется фактура путем привлечения разных созвучий. Во втором – меньшем по времени звучания – разделе композиции «время» (метроном) останавливается – в пространстве новых сложных мелодико-гармонических комплексов растворяется звучание «боя часов». Именно в это время раздается смех исполнителя (фонема «ах-ха-ха-ха-ха»), который по воплощению можно упо-

добить смеху дьявола. Все последующее развитие – постепенное динамическое и фактурное «затухание»; в конце остаются только лишь аккорды и звуки вне ритма и метра – импровизация в стиле пуантилизма. В конце произведения – выдох исполнителя «Ах!» с положенной на сердце рукой, открытым ртом и надолго выпученными глазами. Смерть инструменталиста как смерть времени!? Время остановилось с включением голоса, а человеческий голос остановился после. Это подтверждает гипотезу, что человек вне времени жить не может и не будет: пока бьются часы (вечные, биологические) – есть жизнь.

Существует иная – юмористическая – трактовка этого сочинения: «При полной скорости звуковой мир этого раздела (второго. – В.П.) является впечатляющей демонстрацией баланса в фактуре контрастирующих элементов. Атмосфера, созданная для слушателя, вполне абсурдна и создает уникальную юмористическую ситуацию, при которой она удивляет аудиторию тем, что концертирующий пианист смеется, создавая фактуру, которая является явно виртуозной. С одной стороны, этот раздел мрачно вышучивает виртуозные пьесы, которые являются главным элементом концертной программы любого профессионального солиста. С другой стороны, Кагель использует базовый драматический инструмент сопереживания, … где смех одного человека заставляет смеяться другого. Именно это придает уникальность данной ситуации, которая до этого места была как минимум неловкой» [8]. Что правильнее – выбирать, однозначно, слушателю! Кагель, личность замкнутая, старался не комментировать программы и идеи своих сочинений. Зачастую, юмористическое удивление, о котором пишет Кобб, на самом деле является удивлением трагическим. Этому способствует и музыкальный материал – он предельно трагичен, насыщен разного рода рисующими драматические образы фактурами, созвучиями.

«Искусство шума» (1995) для двоих. Таков подзаголовок кагелевской композиции, наиболее близкой нам во времени. Сочинение Кагеля написано для ударника и любого сопровождения, которое должен организовывать на сцене еще один исполнитель. Фактически роль сопровождения заключается лишь в перестановке разных инструментов, которых на сцене – достаточное количество, в перелистывании листов партитуры и т.д. Сценическая ситуация проявляется уже в самом начале – участники выходят босоногими, в рубашке и брюках, без пиджака, один – весь в белом, другой – весь в черном. Это выписано и в партитуре:



На протяжении всего произведения они танцуют, делают акробатические номера, ходят друг за другом, помощник передает основному исполнителю необходимые ему инструменты, среди которых – барабан, треугольник, тарелки. При этом ударник не только играет на своих инструментах, но и насвистывает и пропевает знаменитую мелодию финала Девятой симфонии Бетховена в любых местах своего нахождения на сцене и звучания музыкального материала. «Ода к радости» звучит на фоне раздающихся шумов и, возможно, является в произведении неким смыслоорганизующим началом.

Представляется, что композитор, обвиняемый многими современниками в преднамеренности выражения полного абсурда, «закладывал» в свои произведения поистине философские смыслы, как правило, связанные либо с образами жизни и смерти, либо с образом времени. И обвинять Кагеля в эпатажности, конечно, можно, но эпатажности – не полной абсурда, а направленной на выявление философских позиций жизненных основ [см. об этом: 9, 10, 11]. Зачастую за внешней эпатажностью и, может быть, даже абсурдностью, скрывается подтекст, который в процессе сценической реализации произведения трудно не заметить, особенно, если «вглядываться» в нее пристрастно!

Литература

1. Саркисян С. Инструментальный театр в свете концепции М.Кагеля и вне ее // Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия. – Кассель, 1994. С. 388.

2. Из аннотации к диску: Mauricio Kagel, «Fürst Igor, Strawinsky». Notes From Bestellnummer, DMR 1028-30.

3. Манулкина О.Б., Поспелов П.Г. Искусство за, искусство против, искусств для // Коммерсант, 1995. № 218 (936).

4. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. – М., 1989. С. 202.

5. Laskewicz Z. New music. Theater of Mauricio Kagel // http://users.belgacom.net/nachtschimmen/mauricio_kagel_research_project.htm

6. Из аннотации к диску: Kagel M. Acustica. – Polydor, 2003.

7. Ерохин В.А. De musica instrumentalis: Германия. – 1960 – 1990. Аналитические очерки. – М., 1997. С. 16-17.

8. Cobb B. Humor in Mauricio Kagel's MM 51 and L'art Bruit // http://www.briancobbmusic.com.

9. Петров В.О. Вокально-инструментальное наследие Маурисио Кагеля: к вопросу об интертекстуальности // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 65: по материалам XII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XII». Художественная картина мира. 20 октября 2023 года / Редактор-составитель А.И. Демченко. − Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2023. С. 37-45.

10. Петров В.О. Романтизм в постмодернистских тонах: об опере Маурисио Кагеля «Из Германии» // Музыкальная академия. – 2017. – № 3. С. 90–97.

11. Петров В.О. Синтез музыки и кино в опусе «Людвиг ванн» М. Кагеля // Театр. Живопись. Кино. Музыка: Альманах / Российский институт театрального искусства – ГИТИС. – 2019. – № 4. С. 45–53.

Анастасия Попова (Казань)

Музыкальный театр Леонида Десятникова и Алексея Ратманского

В центре настоящей статьи — неизученный творческий союз композитора Л. Десятникова и А. Ратманского. Выбор героев для публикации был неслучайным. Десятников – Ратманский — довольно редкий пример содружества композитора и балетмейстера в XXI веке, а их совместное наследие в виде шести спектаклей выявляет глубинные тенденции в развитии современного балетного театра.

Прежде чем перейти к анализу специфики избранного союза, необходимо кратко осветить панораму совместного творчества Десятникова и Ратманского. Сотрудничество авторов началось в 2006 году с балета «Русские сезоны», который Ратманский поставил на музыку одноименной концертной сюиты Десятникова для скрипки, сопрано и струнного оркестра. Его премьера прошла в театре *New York City Ballet*, а вскоре и в московском ГАБТе. О рождении спектакля и самого союза композитор тепло вспоминал в одном из интервью: «Я встретил Алексея в столовой Большого театра вскоре как посмотрел его балет “Светлый

ручей”. Сказал как восхищен спектаклем. У Алексея был проект *Diamond* и он рассказал, что хочет использовать музыку, которую я написал для Гидона Кремера. Я разрешил и это стало шедевром» [1, *7*].

Последующие десять лет стали активным периодом работы Ратманского с сочинениями Десятникова, а также содеятельности композитора и хореографа. В 2007 году на фестивале «Территория» Ратманский представил спектакль «Вываливающиеся старухи» на музыку вокального цикла Десятникова «Любовь и жизнь поэта». В 2011 году последовал балет «Утраченные иллюзии», созданный авторами специально для Большого театра. Он стал первым опытом непосредственного сотрудничества художников. В 2013 году совместная работа композитора и хореографа продолжилась в балете «Опера», написанном по заказу *Teatro alla Scala*.

В 2017 году Ратманский осуществил еще две постановки на небалетную музыку Десятникова — балет «Одесса» на основе сюиты «Эскизы к Закату» и «Песни Буковины» по одноименному циклу прелюдий композитора для фортепиано. Премьера первого спектакля прошла в *New York City Ballet*, премьера второго — в Американском балетном театре.

Для научного исследования тандем Десятников – Ратманский является крайне благодатным. Творчество соавторов ставит одну из самых актуальных проблем в музыкознании — проблему диалога художников с наследием прошлого. Этот диалог для композитора и хореографа является стилеобразующим и определяет их плодотворное сотрудничество. Звуковой и пластический мир спектаклей Десятникова и Ратманского рождается из синтеза аллюзий, цитат, музыкальных и пластических лексем разных эпох и национальных традиций, а главным творческим методом авторов является работа «по модели». Это очевидно при ближайшем взгляде на их совместные проекты.

Так, бессюжетные «Русские сезоны» служат приношением художников отечественному фольклору и антрепризе С. Дягилева. Музыка спектакля основана на 12 переработанных Десятниковым мелодиях национальных народных песен, которые он заимствовал из сборника Е. Разумовской «Традиционная музыка русского Поозёрья». В партитуре композитор, по собственному признанию, стремился «выявить скрытую близость русского народного искусства и европейской, а также американской музыкальной традиции» [3, *4*]. «Отечественное» с его характерной интонационностью сплетается в партитуре с лексемами музыки Средневековья, итальянского и французского Ренессанса, американского джаза.

Ратманский, развивая композиторские идеи в пластике балета, объединяет в ней классические *pas* с элементами русской фольклорной пляски, европейских придворных танцев и джазовой хореографии. Музыкальный облик сюиты позволил балетмейстеру воссоздать модель спектакля, близкую образцам дягилевской антрепризы. С наследием знаменитых «Русских балетов» «Русские сезоны» роднят не только название, но и национальная тематика, одноактная структура, в также принцип *Gesamtkunstwerk,* согласно которому индивидуаль-

ный облик постановки рождается благодаря единству музыки, хореографии, света и художественного оформления.

Балет «Вываливающиеся старухи» — оммаж авторов шумановской *Lied* и академическому балету М. Петипа. Десятников складывает название своего вокального цикла из заглавий двух сочинений Р. Шумана — «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины», и придерживается стандартной драматургии австро-немецкого вокального цикла XIX века. В центре действия оказывается поэт, испытывающий «все обязательные состояния традиционного [романтического — А. П.] героя» [7, *157*]: любовь, разочарование, неприятие обществом, смерть и выход в ирреальную сферу, где вечное берет верх над сиюминутным.

Устойчивую модель романтического цикла Десятников накладывает на текст стихотворений ОБЭРИУтов — Д. Хармса и Н. Олейникова. Так, сюжет обретает отсутствующую в циклах XIX века смысловую амбивалентность, базирующуюся на излюбленных категориях стиля композитора — иронии и трагедии. Первая порождает сюрреалистические сюжетные казусы: возлюбленной героя оказывается Муха, соперниками — Воробей-еврей, Термит-семит и Грач-перхач. Вторая приводит к трагической развязке действия, где поэта убивают палачи И. Сталина.

Амбивалентный облик цикла спровоцировал его пестрый музыкальный язык: помимо различных лексем романтизма (интонаций «вздоха», «томления», «безответного вопроса») композитор вплетает в партитуру музыкальные знаки еврейского песенного фольклора и барочной музыки, тем самым расширяя стилевой контекст модели.

Ратманскому обобщенная сюжетность «Любви и жизни поэта» позволила поставить спектакль в традициях масштабных балетов Петипа с экспозицией героев (поэт и его окружение), завязкой (предвестием гибели в виде Старухи), лирической кульминацией (любовный дуэт Поэта и Мухи), конфликтом (антисемистская «война» насекомых), развязкой (убийство героя) и балабилем. Однако модель полновечернего балета хореограф сжимает до камерного 30-минутного спектакля, а развернутые музыкально-хореографические формы — *pas de deux, pas de trois, grand pas* — подает в миниатюре.

Также Ратманский пересматривает традиционную пластику балета XIX столетия. Стилистически хореография спектакля распадается на три пласта. Первый олицетворяет синтез пантомимы и изобразительных танцевальных *pas*, формирующий единый поток музыкально-хореографической речи. Второй — переосмысленные движения и позы классической хореографии, которые автор вписывает в контекст абсурдистской реальности. Третий — акробатические упражнения современной ОБЭРИУтам театральной труппы «Синяя блуза». Кроме того, для связи с поэтической основой Ратманский вводит в балет элементы анималистической пластики и еврейского народного танца.

«Утраченные иллюзии» — оммаж Десятникова и Ратманского романтическому балету. Его облик определило либретто В. Дмитриева, где действие одноименного романа Бальзака либреттист переносит в балетную среду: литератор Люсьен в спектакле становится композитором, а его возлюбленные —

драматические актрисы Корали и Флорина — балеринами театра *Grand Opera*. Вдохновленные эстетикой жанра, авторы создают полнометражный трехактный спектакль с использованием романтического состава оркестра, кордебалета, музыкально-пластических лейттем, образно-интонационных сфер, олицетворяющих ведущий для эстетики романтизма конфликт мечты и действительности.

Также в «Утраченных иллюзиях» композитор и постановщик используют знаковые для романтического балета музыкально-хореографические формы (*adagio,* вариации, *grand pas*), создают яркие портреты героев (главные персонажи спектакля получают индивидуальную тематическую, тембровую, жанровую характеристику) и массовые сцены. Действие насыщено аллюзиями и цитатами, отсылающих зрителя к наследию романтического балета. Таким образом, помимо внешнего бытового сюжета в спектакле возникает сюжет метафорический: «Утраченные иллюзии» можно считать своеобразным балетом о балете.

Сходная идея лежит в балете Десятникова и Ратманского «Опера». В 40-минутном спектакле-буффонаде на тексты П. Метастазио и К. Гольдони авторы создали «великолепный, слегка шаржированный портрет барочной оперы» [6, *11*], разукрасив его жанровыми осколками барочного танцевального дивертисмента, классической симфонии, хореографических сцен с музыкой и пением в духе «Свадебки» И. Стравинского.

Балет, по словам композитора, олицетворяет «перечень, путеводитель по ариям, обязательным для итальянской оперы *seria*» [2, *23*]. Его составляют квазибарочная увертюра с традиционным соотношением разделов быстро – медленно – быстро, *Aria di Guerra* (тенор), *Aria Patetica* (сопрано), *Aria All'unisono* (меццо-сопрано), *Duetto Cantabile* (сопрано и меццо-сопрано), *Aria di Sdegno* (тенор), *Aria di Portamento* (меццо-сопрано) и финальное *Coro*, где объединяются все участники балета.

Литературной основой спектакля стали тексты оперных либретто Метастазио и фрагмент «Мемуаров» Гольдони. Главным критерием отбора для Десятникова была семантика текстов. Композитор выбирал те, что наиболее приемлемы для музыкального воплощения устойчивых типов барочных арий. Другим критерием для автора была смысловая автономность текстов. В «Опере» Десятников принципиально старался уйти от нарратива, желая создать комикс на тему оперы *seria*, а не балет с последовательным развитием действия. Поэтому большая часть действия складывается из фрагментов разных оперных либретто Метастазио.

Партитура спектакля «Одесса», навеянная «Одесскими рассказами» И. Бабеля о еврейских налетчиках, объединила жанрово-стилевые приметы клезмерской музыки и танго, переосмысленные композитором цитаты из опусов С. Рахманинова, А. Пярта и Г. Малера. Пластика балета — элементы неоклассической хореографии, еврейских и латиноамериканских танцев, техники восточных единоборств.

Бесссюжетные «Песни Буковины» — приношение художников циклу фортепианных прелюдий и балетному *Grand pas*. В основу пьес лег украинский

фольклор, заимствованный композитором из сборника «Буковиньскі народні пісні» [1]. Десятников разбавил его балканскими, тирольскими и еврейскими мотивами, а также лексемами музыки барокко, романтизма, XX века. Ратманский, по аналогии с музыкой, объединил в пластике балета европейскую неоклассику с элементами национальных танцев.

Итак, уникальность работы Десятникова и Ратманского с моделями заключается в их наполнении индивидуальным тематическим материалом и современными смыслами. В основе этого процесса лежит взаимодействие стилистически контрастных лексем музыки и хореографии прошлого, расширяющее временной и стилевой контекст модели, а также появление «скрытых» сюжетов спектаклей, связанных с исследованием авторами возможностей бытования жанров оперы, балета, вокального цикла, русской народной песни и пляски в XXI веке.

Отметим, что стилевые и мировоззренческие основы наследия Десятникова и Ратманского во многом произрастают из исторического развития балетного театра XX – начала XXI века, значительная часть которого прошла под влиянием ретроспективных течений. Это определяет глубину и масштаб избранной проблемы исследования — диалога композитора и хореографа с наследием предшествующих эпох. Обращение выдающихся композиторов и хореографов XX – начала XXI века — И. Стравинского и Дж. Баланчина, Т. Виллемса и У. Форсайта — к художественным идеям предшествующих эпох носило спорадический характер. Оно происходило либо в качестве эксперимента, либо возникало на продолжительном, но все же ограниченном этапе творческого пути авторов.

Однако в ряде их совместных балетов[6] очевидны тенденции, определившие развитие ретроспективной ветви балетного театра XX – начала XXI века. это: обращение авторов к музыкально-хореографической эстетике, стилистике и материалу предшествующих эпох; их пристрастие к камерной (одноактной) структуре балета; стремление к тесной взаимосвязи музыки и танца и их паритету; склонность к минимализму и символизму художественного оформления спектакля; переосмысление музыкально-хореографических моделей прошлого и их сплетение с современными художникам средствами музыкального и пластического языков.

Все названные тенденции в той или иной мере присутствуют в балетах Десятникова и Ратманского. Но, в отличие от предшественников, диалог с музыкально-пластическим наследием прошлого для авторов служит основой творческого почерка и ведущей составляющей стиля. Десятников и Ратманский начали его задолго до начала совместной работы и продолжают вести по сей день. Сходные методы работы при создании материала стали залогом их долгосрочного, успешного сотрудничества.

---

[6] Таких, как «Аполлон Мусагет», «Орфей», «Агон» Стравинского и Баланчина, «Из классической позиции» Виллемса и Форсайта.

Взаимоотношения музыки и танца в балетах Десятникова и Ратманского базируются на гибком сочетании тождества и контрапункта. Из него рождается уникальный интеллектуально-художественный диалог, чьи участники, не теряя самостоятельности, дополняют друг друга. При этом именно музыкальная партитура в балетах художников диктует форму целого (номерную структуру в «Русских сезонах» и «Вываливающихся старухах», сквозную — в «Утраченных иллюзиях») и его стилистическое своеобразие (романтический облик «Утраченных иллюзий», синтез «западного» и «восточного» в «Русских сезонах»). Сам Ратманский публично признавался в том, что «музыка Десятникова мне очень дорога. Когда я слушаю ее, в голове возникает маленький телевизор и я вижу движения, подсказываемые музыкой» [10].

Также отметим яркие театральные и танцевальные свойства балетов и небалетных опусов Десятникова, способствовавших их сценическому воплощению. В «Русских сезонах» и «Любви и жизни поэта» композитор использует свойственные дансантной музыке принцип контраста, звукоизобразительность, особенности метроритма танцевальных жанров, подготавливая благодатную почву для пластического ряда.

Среди иных общих свойств стилевого мышления авторов — их повышенное внимание к словесно-поэтической основе произведений. Текст или либретто в спектаклях Десятникова и Ратманского могут не только служить сюжетом, влиять на музыкально-хореографическую композицию балета («Вываливающиеся старухи» и «Русские сезоны») или выполнять обобщающую функцию («Утраченные иллюзии»), но и определять особенности музыкально-хореографического синтеза спектакля, его лексику, получая иллюстративное отражение в музыке и пластике.

Также общим свойством стиля Десятникова и Ратманского является тяготение к вариантному развитию тематизма, к сложной метроритмической организации музыкально-пластической ткани. У композитора оно проявляется в использовании переменных размеров, полиметрии, нерегулярной акцентности, применении канонов и канонических секвенций. У хореографа — в появлении этих полифонических форм между участниками ансамблей, полиритмических соотношениях между частями тела солистов, нерегулярном метрическом варьировании танцевальных комбинаций.

Наконец, авторов объединяет склонность к камерным композициям (пять из шести совместных балетных спектаклей Десятникова и Ратманского одноактные) и исполнительским составам. В «Русских сезонах» — это скрипка, сопрано, струнный оркестр и ансамбль танцовщиков. В «Вываливающихся старухах» — тенор, фортепиано и ансамбль танцовщиков. В «Утраченных иллюзиях» стремление к камерной организации масштабного сочинения подтверждает «беспрецедентная для балета компактность действия, осмысленного в большой форме» [9]. Композитор делит оркестр на солирующие тембры и группы, а хореограф разбивает масштабный кордебалет на ансамбли.

Десятников – Ратманский — один из наиболее ярких действующих тандемов композитора и хореографа и единственный в XXI веке подобный союз,

который подарил театрам больше пяти совместных балетов, включая две оригинальные музыкальные партитуры. В подобных условиях сотрудничество Десятникова и Ратманского сегодня особенно ценно, а насколько ценят художники талант друг друга, отражают их высказывания. Ратманский утверждает, что сочинения Десятникова — «это та музыка, которую я сам бы хотел писать, будь я композитором» [8]. Десятников в ответ признается: «Будь я хореографом, я бы поставил "Утраченные иллюзии" точно так же» [4] и называет взаимодействие с Ратманским «счастливым союзом» [5]. Одно из ярчайших творческих содружеств продолжается.

Литература

1. Буковиньскі народні пісні / сост., вступ. ст. и прим. Л. И. Ященко. — Киев: Издательство АН УРСР, 1963. — 677 с.
2. Десятников Л. А. С самого начала я знал, что мы делаем некий дайджест на темы opera seria [Интервью С. В. Ходнева] // Коммерсант. — 2013. — 13 декабря. — № 46. — С. 23.
3. Десятников Л. А. Если композитор хочет сказать что-то новое, он должен быть старомодным / Беседу вела А. Ю. Попова. — Личный архив автора. — 2017. — 24 апреля. — С. 1–5.
4. Десятников Л. А. Будь я хореографом, я бы поставил балет «Утраченные иллюзии» точно так же [Интервью О. А. Романцовой] // Газета. — 2011. — 19 апреля. — URL: https://g1oba11.livejournal.com/2434461.html (дата обращения: 02.05.2024).
5. Десятников Л. А. Я ушел с номенклатурных позиций в Большом театре, но это не мешает мне писать музыку для его спектаклей [Интервью П. А. Лобкова] // Телеканал Дождь. — 2014. — 6 января. URL: https://tvrain.ru/teleshow/here_and_now/leonid_desjatnikov_ja_ushel_s_nomenklaturnyh_pozitsij_v_bolshom_teatre_no_eto_ne_meshaet_mne_pisat_muzyku_dlja_ego_spektaklej-360165/ (дата обращения: 01.06.2021).
6. Кузнецова Т. А. В «Ла Скала» со своей «Оперой» // Коммерсант. — 2013. — 25 декабря. — № 238. — С. 11.
7. Лианская Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: дис. … канд. иск.: 17.00.02 / Лианская Евгения Яковлевна. — Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 2003. — 216 с.
8. Мунипов А. Ю. Музыка Леонида Десятникова. Краткий словарь критика // Информационный интернет-журнал ZIMA Magazine. — 2018. — 17 мая. URL: https://zimamagazine-com.turbopages.org/zimamagazine.com/s/2018/05/desyatnikov/ (дата обращения: 12.06.2024).
9. Порошин И. Г. «Утраченные иллюзии»: взгляд профана // Сетевое издание OpenSpace.ru. — 2011. — 13 мая. — URL: http://os.colta.ru/theatre/events/details/22322/ (дата обращения: 01.03.2024).

10. Ратманский А. О. ContextSpeaks: разговор с хореографом [Электронный ресурс]. — Context. — 2017. — 12 ноября. — URL: https://youtube.com/watch?v=HEgbR4kZKgU&feature=share (дата обращения: 05.02.2022).

11. Desyatnikov L. A., Ratmansky A. O. Not Easygoing, and Not Sure About a Donkey [The interview of R. Sulcas] // The New York Times. 2014. 31 January. P. 7.

Ирина Свиридова (Москва)

Жанры хоровой музыки в творчестве Б.П.Кравченко

Кравченко Борис Петрович (1929–1979) – русский советский композитор, представитель ленинградской композиторской школы 1950–1970-х гг., педагог, общественный деятель.

Борис Петрович Кравченко оставил значительное творческое наследие. Он автор опер, ораторий, оперетт, мюзиклов, концертов для различных инструментов с оркестром, симфонических и вокально-симфонических сочинений, произведений для оркестра русских народных инструментов, для эстрадного оркест-

ра и для ансамбля электромузыкальных инструментов, обработки русских народных песен для хора и оркестра русских народных инструментов, камерно-вокальных и хоровых произведений, песен, фортепианных пьес, музыки к спектаклям.

Б.П. Кравченко прожил короткую (49 лет), но интересную и творчески насыщенную жизнь. Он родился в Ленинграде в 1929 году, детство прошло в постоянных переездах, так как отец был инженером-геодезистом, и вся семья «путешествовала» по глухим районам Севера и Урала. Прекрасная природа и старинные русские песни – первые детские впечатления будущего композитора. В шесть лет начал учиться играть на фортепиано, в семь – сочинять музыку. Детство закончилось, когда Б. Кравченко исполнилось двенадцать лет – началась Великая Отечественная Война (1941–1945). Он пережил блокаду Ленинграда, эвакуацию, послевоенные трудности. Занятия музыкой прервались на долгие 10 лет.

1951–1958 – годы учебы сначала в музыкальном училище (окончил экстерном за 2 года), при Ленинградской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова по классу композиции (педагог Г.И. Уствольская), затем в консерватории на двух отделениях: композиторском и музыковедческом. Замечательные педагоги Б.А. Арапов и Ю.А. Балкашин помогли ему найти свой стиль, манеру письма, определили творческую направленность. В студенческие годы Кравченко посещал молодежную секцию под руководством Д.Б. Кабалевского (при Союзе композиторов), где впервые исполнялись новые произведения молодых композиторов.

За эти годы Б.П. Кравченко написал много произведений различных жанров и форм: оперы «Возвращение Василия Бортникова» (по роману «Жатва» Николаевой, 1953), «Емельян Пугачёв» (по В.И. Шишкову, 1954); ораторию «Год 1917» (героическая хроника, сл. В.В. Маяковского, Д. Бедного, 1959); струнный квинтет; поэму для фортепиано «Обелиск»; балетную сюиту «Мойдодыр; музыку для хореографических миниатюр: «Встреча», вальс «Конькобежцы», «Малявинские бабы» (Ленинград, 1958); фортепианные пьесы; циклы романсов на стихи С. Есенина, на стихи советских поэтов; песни: «Что случилось, приключилось», «Весна над миром», «Россияночка» и другие. Уже в этот период формируются основы творчества композитора – программность, театральность, «русское начало» [2; 5; 6].

В 1960–70-е годы Б.П. Кравченко обращается к монументальным жанрам: опера, оратория, кантата, а также к жанрам так называемой популярной музыки: оперетта, музыкальная комедия, мюзикл.

В операх «Жестокость» (Одесса, по Н.Р. Нилину, 1968), «Лейтенант Шмидт» (Одесса, авторское либретто, 1972), «Старомодная комедия» (по А.Н. Арбузову, 1978); «Последний летний месяц» проявилось его «театрально-драматургическое мастерство и владение законами сценического действия» [3, с. 58].

Кантатно-ораториальное творчество представлено произведениями гражданской тематики: кантаты «Край комсомольский», «Песни новой жизни»; оратории «Октябрьский ветер» (сл.В. Маяковского, для солистов, хора и оркестра, 1967), «Размышления о мире и войне» (сл.М. Дудина, для чтеца, солистов, хора и оркестра, 1969). Неоднократно обращался композитор к жанрам популярной музыки: оперетта «Однажды белой ночью» (Ленинград, 1962), музыкальная комедия «Обидели девушку» (Ленинград, 1964); оперетта «Приключения Игната – русского солдата» (либретто композитора в соавторстве с Ю. Погорельским, Иваново, 1974); мюзикл для радио «Наденька из Апалева» («Не родись красивой», 1975).

Отдельной «страницей» в музыкальной биографии Б. Кравченко является музыка для детей – первая советская кукольная опера «Ай да Балда!», либретто Б.П. Кравченко по сказке А.С. Пушкина «Сказка о попе и работнике его Балде» (Ленинград, 1972, 2-я ред. Горький, 1974), опера «Мона Марианна» по мотивам «Сказок об Италии» М. Горького; симфонические произведения: программная поэма «Страна Гайдария» (1971), сюита «Картинки детства», «Пионерская кантата», а также детские песни, хоры (хоровая сюита «Потешки» из 9 хоров acappella и с сопровождением, сл. М. Садовского: № 1 «Двенадцать егерей», № 2 «Демьянова уха», № 3 «Маркел-многодел», № 4 «Бедный Макар», № 5 «Яков ловит раков», № 6 «Прохор пек пирог», № 7 «Куприян чинил кафтан», № 8 «Филя-простофиля», № 9 «Шли с базара самовары», 1975), фортепианные пьесы, музыка к детским спектаклям («Волшебник Ох», «Кукла наследного принца» и другие).

С середины 1960-х годов он занимается не только композиторской, но и педагогической, общественной деятельностью.

Б.П. Кравченко – педагог Ленинградской консерватории, где преподавал оркестровку и написал одну из первых в СССР методическую работу «Инструментовка для русского народного оркестра»; член Союза композиторов СССР, в котором возглавлял секцию «Массовые жанры и песни»; с 1971 по 1979 – директор Ленинградского отделения Всесоюзного издательства «Советский композитор». За время работы в издательстве он общался со многими композиторами и музыковедами России, Прибалтики (Литва, Латвия, Эстония), а также помогал молодым композиторам в становлении и продвижении их творчества.

В то же время продолжалась его яркая, насыщенная композиторская деятельность. Б.П. Кравченко увлечен сочинением произведений для оркестра русских народных инструментов (еще в юности его внимание привлек именно этот тип оркестра, который стал для музыканта настоящей творческой лабораторией). Им созданы Музыкальные картины для оркестра русских народных инструментов «Красный Петроград» (Соч. 40, в 9-ти частях, 1967); Концертная сюита «Русские кружева», 1971; Концерт для домры и оркестра русских народных инструментов, 1962; Концерт для баяна и оркестра русских народных инструментов, 1966); свободные обработки народных песен «Ветер дует – сподувает», «Веснянка», «Хороводная» на темы вологодских песен, а также ориги-

нальные сочинения: сюиты «Картинки старой Москвы», «Псковские картинки», «Они сражались за Родину», «Торжественная увертюра», «Комическая увертюра», Три концертные пьесы («Протяжная», «Плясовая», «Динь-бом») и другие. Большое место в этом ряду занимают произведения для хора и оркестра народных инструментов: обработки русских народных песен «Как на матушке, на Неве-реке» и «Матушка-Волга», поэма «Главная улица». Особенностью этих произведений является то, что композитор, используя знакомые народные мелодии, развивает их современными приемами, обогащает их гармоническими средствами, приемами выразительности, заимствованными из симфонической музыки.

Необходимо также отметить, что 60–70-е годы XX века – это период расцвета хорового искусства в нашей стране. В учебных заведениях (школах, училищах, вузах) создаются самодеятельные, любительские и профессиональные коллективы, которым требуется разнообразный и интересный репертуар. Многие советские композиторы обращаются именно к хоровому жанру. Б.П. Кравченко не стал исключением. «Хоровое пение a cappella очень дорого мне» – писал Кравченко в своих дневниках – «Я давно его люблю. Меня всегда потрясало соединение десятков человеческих голосов в единый аккорд. Жажда высказаться в этом жанре была огромной» [10, с. 85].

К 1965 году он имел уже достаточный композиторский опыт для того, чтобы приступить к созданию сочинений для хора a cappella – жанру довольно сложному, требующему особого мастерства, таланта и музыкальной интуиции.

Кравченко создает хоровую сюиту «Русские фрески» (1-я тетрадь, соч. 31), основанную на материале народных песен, которая имела огромный успех у исполнителей и слушателей. Особенно запомнились хоры «Петухи», «В одном вагоне четыре гармони», «Ярмарка», ставшие «визитной карточкой» композитора, как в России, так и за рубежом.

Цикл «Шесть смешанных хоров» самостоятельны по содержанию и могут исполняться отдельно. Они строятся по типу контрастных сопоставлений, но, с одной стороны, их объединяет (в цикл) тема Родины, красоты русской земли, размышления о людях, о вечных ценностях жизни (образы войны и мира, борьба добра со злом и т.п.), с другой – яркая звукоизобразительность. Например, цоканье копыт, имитация народной песни (№ 1 «Петухи, сл. В. Крутецкого»), стремительное движение и разноголосица молодежного поезда (№ 2 «В одном вагоне – четыре гармони», сл. А. Вознесенского, колокольный перезвон (№ 3 «Цвела кувшинка на Руси», сл. Л. Молчанова), яркая жанровая картинка с имитациями призывов торговок, кружением карусели и звучания шарманки (№ 4 «Ярмарка», текст составлен из двух стихотворений В. Цыбина «Ярмарка» и «Карусель»), имитация звуков сражения (№ 5 «Ворон», сл. В. Кострова), звонкий, весенний гомон и праздничный колокольный благовест (№ 6, финал цикла «Весна в Суздале», сл. А. Вознесенского) [13; 14, с. 32].

В 1967 году, отдавая дань советской эпохе, он сочиняет произведения исторической, даже политической направленности – цикл из пяти хоров без сопровождения «Оды революции» (Соч. 38): № 1 «Диктатура», сл. А. Прокофье-

ва, № 2 «Плещет лента голубая», сл. А. Прокофьева, № 3 «Песня рязанского мужика», сл. В. Маяковского, № 4 «Курсантская венгерка», сл. В. Луговского, «Молодость», сл. Э. Багрицкого.

В 1969 – «Поэмы о Ленине» (№1 «В апреле», сл. М. Львова, № 2 «У прямого провода», сл. Н. Мережникова, № 3 «Памятники», сл. М. Лисянского, № 4 «Мы здесь, товарищ Ленин», сл. В. Луговского, Соч. 49).

В 1974 году композитор создает триптих для хора «Юность» на стихи советских поэтов (Соч. 55) – № 1 «Звезды девятнадцатого года», сл. М. Светлова, № 2 «Качается рожь несжатая», сл. Ю. Друниной, № 3 «Трубит горнист», сл. А. Гольдберга.

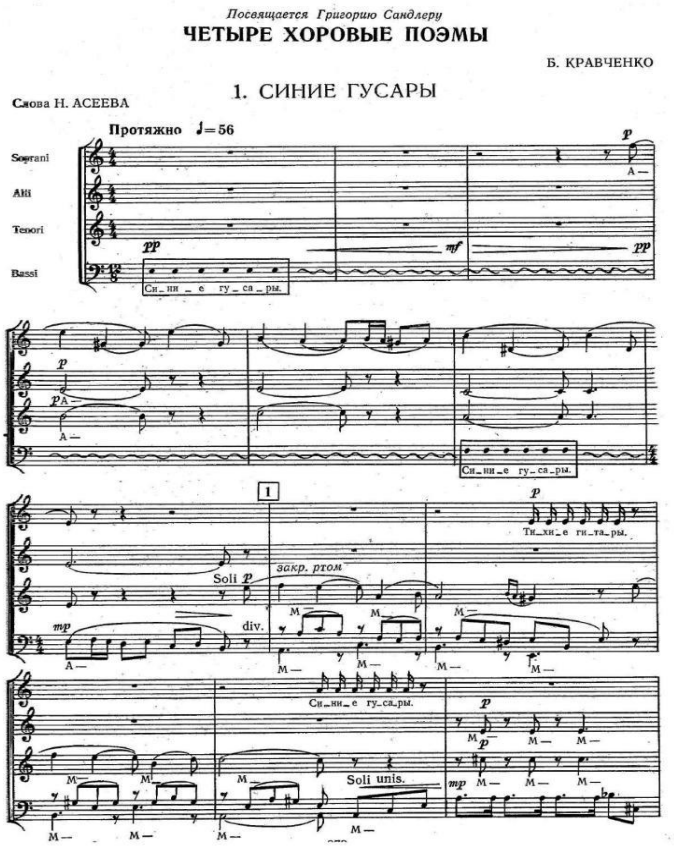
1970-е годы – это «апофеоз» хоровых сочинений acappella в творчестве Б.П. Кравченко.

В 1975 году были созданы «Русские фрески», где вновь через весь цикл «красной нитью» проходит тема родной русской природы, тема Родины (2-я тетрадь, соч. 56, Пять хоров без сопровождения: № 1 «Над необъятной Русью», сл. В. Луговского, № 2 «Царевна и колобок» сл. С. Макарова и Б. Кравченко, № 3 «Кижи», сл. Р. Стратиевской, № 4 «Русская красота», сл. Д. Кедрина, № 5 «Сибирские бани», сл. А. Вознесенского).

В 1976 – цикл хоров «Веселые хоры» (соч. 66 (2): «Комарики-мухи», сл.Н. Тряпкина, «Захотела, баба скоро богатети», слова народные, «Говорили, говорили…», сл.С. Баруздина (см. пример 1). В этот же год были созданы Поэма для хора «Россия – Ленин», цикл «Четыре хоровые поэмы на слова советских поэтов» (№ 1 «Синие гусары», сл. Н. Асеева, № 2 «Дед Прокофий», сл. А. Прокофьева, № 3 «Уходят матери», сл. Е. Евтушенко, № 4 «Сороковые», сл. Д. Самойлова).

«Четыре хоровые поэмы» по форме напоминают цикл «Шесть смешанных хоров». Поэмы также самостоятельны по содержанию, могут исполняться отдельно, строятся по типу контрастных сопоставлений, в частности, темповых (Протяжно; Скоро; Живо, упруго; Сдержанно; Медленно, драматично; Подвижно, динамично; Подвижно, легко). В отличие от «Шести хоров» поэмы объединяет в цикл не только сквозная драматургия и общая идея любви к Родине, внимание к ее важнейшим историческим событиям, общечеловеческая проблематика, но и сам жанр (поэма), с ее характерными признаками: программность, объединение в одном произведении признаков разных форм (двухчастности, трехчастности, фугато), яркая звукоизобразительность.

Пример 1



Хоровое творчество Б.П. Кравченко завершают «Хоры a cappella на стихи М.Ю. Лермонтова», созданные **в 1978 году.** Они строятся аналогично «Русским фрескам» – по типу контрастных сопоставлений, разнообразны по хоровым краскам и настроениям (философские раздумья, сосредоточенность звучания, веселые, праздничные моменты). В хорах композитор также применяет приемы звукоизобразительности: имитация старой солдатской песни (хор «Два великана»), имитация колокольного звучания (заключительный хор «Москва, Москва»).

«Хоровая музыка a cappella Б. Кравченко, как и музыка для оркестра народных инструментов, отличается красочностью, сочным народным колоритом, современным музыкальным языком, искрящимся юмором, озорством, который проявляется в неожиданных гармонических сопоставлениях, нетрадиционном использовании тембровых красок» [13].

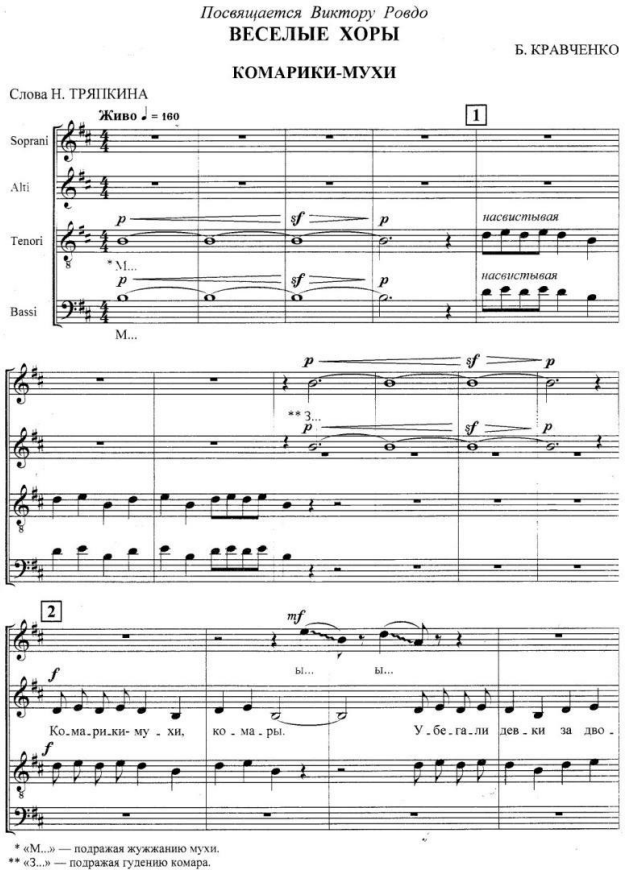
Последние два года жизни Б.П. Кравченко, невзирая на тяжелую болезнь, много работал. Он обдумывал сценарии опер «Морской ноктюрн», «Рассудите нас, люди», мюзикла «Морской роман», детской оперы «Деревянный городок». Одновременно шла работа над симфоническими сюитами «Андерсениана», «Пушкиниана», сюитой для оркестра русских народных инструментов «Шутки-прибаутки» (в каталоге РГБ сохранились № 2 «Веселый охотник», № 3 «Рассердился петух», № 6 «Весел я, радостен»), Пьесой для гуслей звончатых и баяна «Зима Морозовна». Композитор редактировал и завершал свои произведе-

ния, написанные ранее, обдумывал программу авторского вечера в связи с 50-тилетием. Но этим планам не суждено было осуществиться. 9 февраля 1979 года Борис Петрович Кравченко ушел из жизни. Не стало композитора, но осталась его музыка, которая продолжает жить и радовать исполнителей и слушателей.

Многие произведения составляли и составляют репертуар известных оркестров и хоровых коллективов. Первыми исполнителями его сочинений были оркестр русских народных инструментов имени В.В. Андреева и Русский оркестр Всесоюзного радио. Среди хоровых коллективов – Большой академический хор Гостелерадио под управлением К.Б. Птицы (впервые исполнил хоровую сюиту «Русские фрески»), хор Ленинградского радио и телевидения под управлением Г.М. Сандлера (хоровой цикл «Оды революции», оратория «Октябрьский ветер»), хор Белорусского радио и телевидения и Государственная хоровая капелла Республики Беларусь под управлением В.В. Ровдо (хоровой цикл «Веселые хоры»), Государственная хоровая капелла Республики Башкортостан под управлением Т.С. Сайфуллина и другие.

Б.П. Кравченко в знак благодарности и признательности посвятил ряд своих сочинений руководителям этих хоровых коллективов. Среди них: Виктор Ровдо (хоровой цикл «Веселые хоры», хор «Сибирские бани» из 2-й тетради «Русских фресок»); Тагир Сайфуллин (хор «Русская красота» из 2-й тетради «Русских фресок»), Арвид Янсонс (оратория «Октябрьский ветер»), Григорий Сандлер (цикл хоров «Оды революции», «Четыре хоровые поэмы») (см. примеры 1, 2).

Пример 2



Выдающийся советский хоровой дирижер Г. Сандлер, которому посвящены многие произведения композитора, так высказывался о его творчестве: «Большое впечатление оставляют произведения Б. Кравченко. Они написаны с большим чувством, страстно… Когда поешь произведения Бориса Петровича, нельзя оставаться равнодушным. Покоряет ощущение настоящей жизни. Хор очень любит музыку Кравченко и с удовольствием работает над ней. Он сам был очень скромным, тактичным человеком. Таковы и его сочинения. Работать с ним было легко и интересно. Когда он приходил на Радио, хор встречал его аплодисментами. Мы поем его музыку, и для нас он живой. И произведения его будут жить» [10, с. 37].

Литература

1. Асеев Н.Н.Стихотворения и поэмы / Николай Асеев; Вступит. статья [с. 5–68] и сост. А. И. Михайлова. - Л.: Советский писатель: Ленингр. отд-ние, 1981. 495 с.
2. Борис Петрович Кравченко [Электронный ресурс].URL: https://Борис Петрович Кравченко (Boris Kravchenko) | Belcanto.ru
3. Земцовский И.И. Б. Кравченко (к проблеме оперного мелодизма) //Композиторы Российской Федерации: Сборник статей. Вып 1. / ред., сост. В. И. Казенин. М.: Советский композитор, 1981. 395 с. С. 55-67.
4. Земцовский И.И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды о руссакой советской музыке. – Л.; М.: Советский композитор. Ленингр. отд-ние, 1978. 174 с.
5. Кравченко Борис Петрович (1929–1979) [Электронный ресурс].URL: https://Кравченко Борис Петрович (1929–1979) (tremolo.net.ru)
6. Кравченко [Электронный ресурс].URL: https://КРАВЧЕНКО в энциклопедии музыки (musenc.ru)
7. Кравченко Б.П. Хоровые произведения для смешанного хора без сопровождения («Четыре хоровые поэмы», «Веселые хоры») [Ноты] / Э.И. Финкельштейн. – Л.: Советский композитор, 1981. 60 с.
8. Коловский О.П. Анализ вокальных произведений: Учеб. Пособие. – Л.: Музыка, 1988. 352 с.
9. Лошаков А.Г. Свет и тьма в «Синих гусарах» Николая Асеева (Опыт филологического анализа текста) // Русский язык в школе. 2015. № 12. С. 38–46.
10. Михеева Л.В. Борис Кравченко: Портрет композитора. – Л.: Советский композитор, 1984. 109 с.
11. Поэма [Электронный ресурс].URL: https://Поэма — Литературная энциклопедия (gufo.me).
12. Поэма [Электронный ресурс].URL: https://Поэма – термин, пришедший из литературы, который прижился в музы (musicseasons.org)
13. Хоровое творчество Александра Георгиевича Флярковского, Хоровое творчество Бориса Кравченко, Хоровое творчество Николая Сидельникова

[Электронный ресурс].URL: // Хоровое творчество Александра Георгиевича Флярковского (studopedia.su) [дата обращения 18.07.2022].

14. Ходош Д.Г., Курикалова Е. Первая тетрадь из цикла Б. Кравченко «Русские фрески»: особенности хорового письма // Культура. Искусство. Образование. Сборник научных и методических трудов. Отв. ред. Н.А. Еловская. Красноярск, 2013. С. 125–145.

Ирина Свиридова, Александра Труханова (Москва)

Театрализация как основа художественного мышления Б.П.Кравченко

Начиная с 1970-х годов, в хоровом жанре начинается интенсивный поиск новых средств музыкальной выразительности, связанный во многом с привнесения в хоровую ткань принципов инструментальности, новейших технических приемов (в частности сонористических эффектов, аллеаторики, атонального мышления), углубления жанровой дифференциации, смешения различных стилевых пластов в одном сочинении, получивший терминологическое обозначение как полистилистика (термин А.Г. Шнитке). Все это привело к утверждению синтетического типа мышления, универсальности художественного языка, который стал осознанным проявлением открыто ассоциативного мышления [1, с. 112].

«Театральность, зримость, действенность, событийность проникают в музыку как специально создаваемую для сцены, так и в концертные жанры "абсолютной" музыки» [2, с. 41]. «Театральность как особое качество стиля начинает осваивать новое пространство, проникая в сферу хоровой музыки, расширяя круг ее образов и содержательных возможностей, что приводит к рождению хорового театра» [2, с. 42].

Вопросы становления и развития хорового театра в композиторском творчестве и исполнительском искусстве в последние десятилетия привлекают внимание многих исследователей (А.Т. Тевосян, Н.В. Кошкарева, Т.К. Овчинникова, Г.В. Супруненко и т.д.). В свете современных научных изысканий данной проблематики, на наш взгляд, актуальным становится изучение хорового творчества Б.П. Кравченко – композитора, для которого театральный подход и театральность как особая форма музыкального мышления ярко проявились в музыке, не связанной со сценической постановкой.

Кравченко Борис Петрович (1929–1979) – русский советский композитор (ленинградская композиторская школа), представитель «Новой фольклорной волны». С середины 1960-х годов – педагог Ленинградской консерватории, где преподавал оркестровку на кафедре струнных народных инструментов; общественный деятель – член Союза композиторов СССР, возглавлял секцию «Мас-

совые жанры и песни»; с 1971 по 1979 – директор Ленинградского отделения Всесоюзного издательства «Советский композитор».

Б.П. Кравченко оставил значительное творческое наследие. Наибольшую известность получили произведения, написанные для музыкального театра. Он является автором крупных жанровых форм: опера, оратория, кантата, оперетта, музыкальная комедия, мюзикл, в которых проявилось его «театрально-драматургическое мастерство и владение законами сценического действия» [3, с. 58]. С середины 1960-х годов Б.П. Кравченко увлечен сочинением произведений для оркестра русских народных инструментов (еще в юности его внимание привлек именно этот тип оркестра, который стал для музыканта настоящей творческой лабораторией). Особая страница творчества композитора – камерно-вокальные и хоровые сочинения. Еще в период обучения в Ленинградской консерватории (класс Ю.А. Балкашина и Б.А. Арапова) сформировались основные сферы творческих интересов Б.П. Кравченко: «русское национальное начало, программность, вокальная и театральная музыка» [4, с. 18].

Уже в первых творческих опытах «слово и театральность» в равной степени привлекали основное внимание будущего мастера: «Слово – Кравченко чувствовал его прекрасно. В этом был залог первых вокальных удач, а в дальнейшем – успехи многочисленных хоровых произведений. Театральность – проявившись впервые на консерваторской скамье, она неотступно тревожила воображение композитора, найдя в конце концов свое воплощение в пяти операх, в опереттах, в многочисленной музыке к кукольным спектаклям» и жанрах хоровой музыки [4, с. 23].

К середине 1960-х годов Б.П. Кравченко имел уже достаточный композиторский опыт для того, чтобы приступить к созданию сочинений для хора – жанру довольно сложному, требующему особого мастерства, таланта и музыкальной интуиции. «Хоровое пение a cappella очень дорого мне», – писал Кравченко в своих дневниках. – «Я давно его люблю. Меня всегда потрясало соединение десятков человеческих голосов в единый аккорд. Жажда высказаться в этом жанре была огромной» [4, с. 85]. В 1965 году Кравченко создает хоровую сюиту «Русские фрески» (1-я тетрадь), основанную на материале народных песен, которая имела огромный успех у исполнителей и слушателей. Особенно запомнились хоры «Петухи», «В одном вагоне четыре гармони», «Ярмарка», ставшие «визитной карточкой» композитора, как в России, так и за рубежом [5, с. 125–145]. В следующее десятилетие, отдавая дань советской эпохе, он сочиняет произведения исторической, даже политической направленности: цикл из пяти хоров без сопровождения «Оды революции», «Поэмы о Ленине», триптих для хора «Юность» на стихи советских поэтов, Поэма для хора «Россия – Ленин». Завершают творчество Б.П. Кравченко циклы хоров – 2-я тетрадь «Русских фресок» (1975), «Веселые хоры», «Четыре хоровые поэмы» (на стихи советских поэтов, 1976) и «Хоры a cappella на стихи М.Ю. Лермонтова», созданные в 1978 году.

При создании хоровых произведений Б.П. Кравченко обращается исключительно к советским поэтам (Н. Асеев, Э. Багрицкий, А. Вознесенский, В. Ма-

яковский, А. Прокофьев, М. Светлов и др.), в творчестве которых темы близкие композитору – это и напряженный пульс революционной эпохи, тема Родины и судьбы русского человека. Одно из таких сочинений – поэма «Синие гусары», посвященная первым русским революционерам-декабристам из цикла «Четыре хоровые поэмы» (на стихи советских поэтов, 1976).

Поэма «Синие гусары» написана на стихи Николая Николаевича Асеева (1889–1961) – русского советского поэта, переводчика и сценариста, представителя русского футуризма, отразившего в своем творчестве эпоху, в которой он жил, отдельные страницы истории России, размышления об исторических судьбах XX века. Б.Л. Пастернак писал об Н.Н. Асееве: «Это – замечательный лирик и поэт по преимуществу, с прирожденной слагательской страстью к выдумке и крылатому, закругленному выражению» [6, с. 31].

Сочинение Н.Н. Асеева «Синие гусары» было написано в декабре 1925 года, в тот период, когда поэт создает «целый ряд лирически напряженных и романтически окрашенных произведений», в которых наряду с героикой революционных событий входит и история [7, с. 141].

А.Г. Лошаков определяет жанр «Синих гусар» как баллада. По мнению исследователя, текст, который «строится на легендарном историческом материале (восстание декабристов), обладает сюжетно-фабульной организацией, окрашен в романтические и мистические тона», в полной мере принимает на себя черты балладного повествования [8, с. 38]. Так как здесь «и эпически изображены, и лирически выражены активные революционные настроения петербургских декабристов накануне их восстания» [7, с. 144].

А.А. Урбан отмечает ярко выраженный ассоциативный ряд стихотворения Н.Н. Асеева «Синие гусары», которые «заставляют творчески работать воображение» [6, с. 30]. По мнению литератора, «поэтическая мысль стихотворения погружена в богатейшую музыкальную и живописную атмосферу…, все в нем ярко, романтично и возвышенно. …В упругом ритме игра света, голоса, движение…» становятся не просто пейзажным оформлением темы, не внешним фоном событий, а воспринимаются как «движущийся кадр трагической хроники, где все важно и значимо» [6, с. 30].

Поэзия Н.Н. Асеева, наполненная «лирической выразительностью романтически одухотворенного образа, за которым значительное историческое содержание и художественная убедительность переживания» [7, с. 146], вдохновила композитора на художественно-объемную музыкальную трактовку и создание собственной художественной интерпретации, в результате чего поэтический источник («план содержания») был значительно переосмыслен.

«Музыкальное воплощение литературного образца, по мнению Ю.И. Паисова, предоставляет большую свободу художнику в трактовке образного смысла; решающим условием художественной самостоятельности, оправданности решения, избираемого композитором, в конечном счете является убедительность, яркость музыкальной формы, конкретной реализации замысла» [9, с. 196].

Хоровая поэма «Синие гусары» – претворение индивидуальной авторской концепции прочтения литературного первоисточника. Особенность трактовки Б.П. Кравченко заключается в превращении балладного повествования в драматически конфликтное, сюжетное действо с последовательным изложением происходящих событий декабрьского восстания (схема 1).

«Перенос акцента с повествования на действие превращает прошлое время в настоящее, а циклическое – в линейное. Тем самым герои далёкого прошлого перемещаются в зрительское время, от чего возникает ощущение присутствия при реально происходящих событиях» [2, с. 53].

Схема 1. Поэма «Синие гусары». Особенность трактовки текста.

Оригинальный текст поэмы «Синие гусары» – Н. Н. Асеев	**Текст хоровой поэмы «Синие гусары» – либретто Б. П. Кравченко**
- **1.** Раненым медведем мороз дерет. Санки по Фонтанке летят вперед. Полоз остер – полосатит снег. Чьи это там голоса и смех? – Руку на сердце свое положа, Я тебе скажу: – Ты не тронь палаша! Силе такой становись поперек, Ты б хоть других – не себя–поберег! **2.** Белыми копытами лед колотя, тени по Литейному дальше летят. –Я тебе отвечу, друг дорогой, Гибель нестрашная в петле тугой! Позорней и гибельней в рабстве таком голову выбелив, стать стариком. Пора нам состукнуть клинок о клинок: В свободу– в сердце мое влюблено. **3.** Розовые губы, витой чубук, синие гусары – пытай судьбу! Так они, не сгинув, не умирав, Снова собираются в номерах. Скинуты ментики, ночь глубока, ну-ка, запеньте-ка полный бокал! Нальем и осушим – и станем трезвей:	**Вступление:** «Синие гусары. Тихие гитары **1 строфа:** Розовые губы, витой чубук, синие гусары – пытай судьбу! Скинуты ментики, ночь глубока, ну-ка, запеньте-ка полный бокал! **2 строфа:** Нальем и осушим – и станем трезвей: За Южное братство, за юных друзей. Пора нам состукнуть клинок о клинок: В свободу– в сердце мое влюблено. **3 строфа:** Так они, не сгинув, не умирав, Снова собираются в номерах. Кончена беседа, гони коней, утро вечера мудреней. **4 строфа:** Тени по Литейному летят назад. Брови из-под кивера дворцам грозят. Раненым медведем мороз дерет. Санки по Фонтанке летят вперед. **5 строфа:** – Руку на сердце свое положа, Я тебе скажу: – Ты не тронь палаша! Силе такой становись поперек, Ты б хоть других – не себя–поберег! **6 строфа:** –Я тебе отвечу, друг дорогой, Гибель нестрашная в петле тугой! Позорней и гибельней в рабстве таком голову выбелив, стать стариком. **7 строфа:** Белыми копытами лед коло-

За Южное братство, за юных друзей. **4.** Глухие гитары, высокая речь… Кого им бояться и что им беречь? В них страсть закипает, как в пене стакан: впервые читаются строфы «Цыган». Тени по Литейному летят назад. Брови из-под кивера дворцам грозят. Кончена беседа, гони коней, утро вечера мудреней. **5.** Что ж это, что ж это, что ж это за песнь? Голову на Руки белые свесь. Тихие гитары, стыньте, дрожа: синие гусары под снегом лежат!	тя, тени по Литейному дальше летят. Полоз остер – полосатит снег. Чьи это там голоса и смех? **8 строфа:** Что ж это, что ж это, что ж это за песнь? Голову на руки белые свесь. Тихие гитары, стыньте, дрожа: синие гусары под снегом лежат! **Заключение:** Синие гусары, синие гусары… **9 строфа:** Глухие гитары, высокая речь… Кого им бояться и что им беречь? В них страсть закипает, как в пене стакан: впервые читаются строфы «Цыган» – **исключена композитором.**

Подвергая текст значительной редакторской переработке, преобразуя его и подчиняя своей музыкальной идее Б.П. Кравченко, по сути, создает новое текстовое либретто. Композитор компонует текст в 8 поэтических строф, переставляя местами строки, использует многочисленные повторы отдельных слов и поэтических фраз, добавляет вступление и заключение, многократно повторяя фразу «синие гусары», сокращает несколько строк (9 строфа исключена композитором).

Изменение поэтического первоисточника дает возможность трактовать его более драматично и театрализовано, так как наличие действия, происходящих событий и персонажей дается более выпукло и реалистично, как будто «оживляется» при музыкальном прочтении. Композитор по-своему расставляет смысловые акценты, выявляет наиболее важные, на его взгляд, стороны художественного образа.

Анализируя архитектонику строения баллады Н.Н. Асеева, А.А. Урбан выделяет в пяти ее частях следующую последовательность «в первой – борьба с сомнением (речь первого героя), во второй – решимость (речь второго героя), в третьей – тайный союз, в четвертой – переход от слов к делу и гибель – в пятой» [6, с.30]. В стихотворении Н.Н. Асеева последовательно раскрывается подготовка к восстанию и сам трагический финал. Поэт не писал историю восстания, а потому, опустив историческую кульминацию, он завершает стихотворение коротким эпилогом.

Б.Н. Кравченко, меняя последовательность строк и частей, создает иную архитектонику строения хоровой поэмы:

- ✓ первая часть – экспозиционная – гусарская пирушка (атмосфера романтической эпохи, тайный союз, готовность к действию);
- ✓ центральная (вторая) часть – картина восстания и картина трагической гибели (на фоне развивающегося мотива движения диалог двух декабристов: в словах одного героя – дружеское предостережение, борьба с сомнениями, невозможность противостоять силе власти, суровым законам общества; в словах другого героя – решимость, готовность к самопожертвованию, не желание жить в рабстве, в мире, где нет правды, справедливости, свободы);
- ✓ третья часть – эпилог (воспоминание героических событий прошлого). Синие гусары (декабристы) погибли, «исчезли в вечности», так и не достигнут своей мечты, но как «герои перешли из жизни в легенду, в песню и как легенда и песня живут в современности» [7, с. 146].

Диалог двух героев-декабристов (в балладе Н.Н. Асеева – это 1 и 2 часть), в котором раскрываются моральные и нравственные качества людей, определяется гражданский выбор пути в сложной ситуации революционных событий становится в прочтении Б.Н. Кравченко образно-смысловым центром всего сочинения.

Как и в балладе Н.Н. Асеева, композитор оставляет за собой право свободно использовать различные временные пласты: эпилог – объективный взгляд, как бы со стороны, из сегодняшнего времени, первый (экспозиционный) и центральный раздел – погружение в конкретные исторические события, время действия – реально-художественное. «…Смежность двух временных пластов и вызванная ею смысловая взаимопроекция скрепляют прошлое и настоящее "поэтического мира" во всей совокупности его объектов и особенности изображения этого "мира"» [8, с. 39].

Хоровая поэма «Синие гусары», музыкальный язык которой отражает оригинальные приемы музыкального высказывания, становится примером претворения принципов театрализации хоровой музыки, основанной на взаимодействии важнейших определяющих констант – поэтического слова и сюжетного повествования (драматургической сюжетности). В такого рода произведениях, композитор «подчиняет все используемые музыкальные средства сценическим закономерностям… для выражения идеи сочинения, для создания музыкальными средствами зрительных образов. Таким образом, рождается композиция, где слушатели становятся участниками происходящих событий в мысленной, идеальной форме – зрительской фантазии» [10, с. 162].

Неслучайно и жанровое определение сочинения – хоровая поэма. Поэма как жанр обладает функционально-жанровой многозначностью, многотемностью, и дает больше свободы в построении музыкальной архитектоники и выстраивании драматургии развития, где проявляются театральные принципы, сочетающие в себе план представления, связанный с последовательностью развития действия и план переживания, передающий эмоциональные состояния, отношение к происходящему. Таким образом, наряду с последовательным развитием и разработкой музыкального материала, в построении музыкальной формы (сложная 3-х частная с чертами строфичности) прочитывается иной прин-

цип подачи музыкальной информации, построенный на сопоставлении эпизодов-кадров, близкий к монтажному типу мышления, обусловленного спецификой мышления театрального.

«…Монтажность, – как отмечает О.В. Синельникова, может действовать как принцип на уровне типовых форм, что выражается в тенденции к фрагментарности, подчеркиванию граней разделов, резких тематических контрастах». При этом, «монтажный язык рассчитан на передачу, прежде всего, чувственно-эмоциональной, а не интеллектуальной информации» [11, с. 69].

Для усиление эмоционального воздействия на слушателя, композитор намеренно использует контрастное сопоставление частей, отсутствие связующих разделов, подобно кинематографическому принципу наплыва одного кадра на другой. Это относится прежде всего к переходу от центральной части к репризе, когда происходит контраст всех средств музыкальной выразительности: музыкально-тематический, тембровый, темповой, фактурный. Именно в тот момент, когда достигается наивысшая точка звучания кульминации (диссонирующая моноритмическая хоровая вертикаль смешанного состава в высокой тесситуре и громкой динамике) происходит резкий обрыв звучания и абсолютным контрастом возникает монотонное псалмодирование в партии альтов на словах «Синие гусары», подготавливающее песенную тему с ниспадающей интонацией подобно плачу. Таким образом, трагическая кульминация гибели декабристов, предаваемая средствами музыкального письма, приобретает яркий образный «план выражения», возникает практически видимая картина событий.

Контраст возникает и в использовании разножанровых интонационно-стилевых пластов, которые достаточно органично вплетены в сложный спектр музыкального языка хоровой поэмы. Осуществлять любое драматургическое решение прежде всего мелосом…, «давать мелодическое решение проблемы, то есть интонационно осмысленное» – тот творческий принцип, который становится ведущим в оперном творчестве Б.П. Кравченко, в полной мере реализуется в музыке для хора, и в частности в анализируемом сочинении [3, с. 241].

Преломление в хоровой поэме черт бытовавших демократических музыкальных жанров начала XIX века (городской романс, застольная песня, православное псалмодирование) создают некую стилевую панораму эпохи и оказывают сильное ассоциативное воздействие на слушателя. При этом эпизоды стилизаций сочетаются с индивидуальным авторским решением музыкальных картин, применением звукоизобразительных приемов, что создают в совокупности контрастную интонационную сферу.

Определяющим качеством музыкального тематизма сочинения, выявляющего театральную природу сочинения, становится четко организованная, конструктивная лейттематическая функция определенных мелодико-ритмических оборотов. Так, композитор, используя особый прием организации стиха, построенный на повторении глухих согласных и звукосочетаний (аллитерация), организует целый лейткомплекс стремительного движения, действия: в быстром темпе (Скоро), повторяющаяся ритмическая формула (♪♪♪♪ ♩ ♪♪) имитирует стук конских копыт, лошадей в стремительной скачке.

Текст баллады с характерной для нее повествовательностью, эмоциональной сопереживательностью, композитор переосмысливает в картину драматического действия, знаком которого в музыке выступает активность темпоритмического движения, двигательно-моторное начало. Образ движения в центральном разделе, устремленность к драматической кульминации произведения, созданная музыкальными звукоизобразительными средствами вначале становится фоном, вторичным планом для «показа» главных действующих лиц (диалог двух декабристов), а в дальнейшем выходит на первый план, охватывая все звуковое пространство.

Важное драматургическое значение в архитектоники целого и характеристики того или иного образного наполнения играют и другие лейттемы. Например, романсовые интонации, которые сопровождаются особым гитарным аккомпанементом, подражанием звучанию музыкального инструмента; речевые приемы интонирования на многократно повторяющихся фразах («синие гусары», «тихие гитары»). Подобного рода свободное речевое псалмодирование на одном звуке с использованием аллеаторической техники (отсутствие метроритмической организации), в контексте данного сочинения усиливает повествовательно-сюжетную драматургию развития способствует проявлению яркой театрализованности, усилению образно-ассоциативного начала.

Многоплановость жанрово-стилевой основы произведения накладывает отпечаток и на гармонический язык произведения, которое в данном сочинении является во многом продолжением мелодического интонирования, своеобразного его развертывания. Неслучайно использование многочисленных параллелизмов: октавные – в прямой речи участника действия, для большей значимости сказанных слов; терцовые – в застольной песне декабристов для характеристики их решимости и готовности к борьбе; кварто-квинтовые – в кульминационной зоне – для усиления драматизма происходящих событий, воплощению трагических образов.

Характерные интонационно-мелодические формулы языкового словаря Б.П. Кравченко в анализируемом произведении – это трихордовые попевки, терцовый, кварто-квинтовый паралелизм, вариационный принцип развития, остинатное звучание, усечение ритма, выявляют национальную специфику музыкального языка, которая выражается в тесной связи ее интонационной природы с русскими народно-песенными истоками.

Важным музыкальным средством, способствующим воплощению действенной драматургии, исключительно средством хорового письма, становится фактура, из всех параметров которой именно глубинный (пространственный), реализуемый через особое соотношение фактурных элементов способных создать «ассоциативные пространственные представления» [12, с.190], а значит направлен на создание зрительных образов, определенной «наглядности» в восприятии музыкального произведения.

В своем диссертационном исследовании Т.К. Овчинникова отмечает, что «…именно глубинный параметр фактуры в хоровом произведении является тем фактором, который способствует воссозданию в музыке внутренней театраль-

ности, важнейшими характеристиками которой являются изобразительность и персонификация» [13, с. 25]. В хоровой поэме Б.П. Кравченко активно используя пространственную дифференциацию хоровой фактуры через оригинальные темброво-регистровые и динамические приемы развития.

В центральной части сочинения, воспроизводящей картину восстания эффекты приближения и удаления конницы, создаются за счет громкостной динамики, а также разрежения и уплотнения фактуры.

Эффект неминуемой катастрофы в кульминационной зоне произведения передается через последовательность различных фактурных приемов письма: 1) полифоническое изложение во всех голосах повторяющейся темы интонационно напряженной развиваемой по хроматизмам в сопоставление различных регистровых звучаний; 2) диалогизированное изложения между женской и мужской группы голосов (фонизм квартовых, октавных созвучий создает эффект нагнетания напряжения); 3) объединение всех голосов в аккордовом звучании диссонирующих созвучий в высокой тесситуре с максимальным нарастание звучности. Черты театрального мышления композитора особенно ярко просматриваются в четкости разделения ролей в ансамбле исполнителей с соответствующим ему темброво-регистровым дроблением фактуры, как правило, на два контрастных пласта.

Персонификация хоровых тембров, расслоение фактуры на «рельеф и фон», выделение переднего и «заднего плана» звучности [14, с. 80] представлены в центральной части поэмы. Персонифицированная прямая речь двух героев-декабристов (тема первого персонажа звучит в исполнении соло баса, тема второго персонажа в исполнении всего мужского хора), которая в прочтении композитора является основным, «переднем планом звучности» паритетно взаимодействует с лейттемой движущейся конницы в женской группе голосов.

Наличие персонажей, действующих лиц, а соответственно и прямой речи в поэтическом тексте Н.Н. Асеева позволяют композитору поиск особых фактурно-тембровых решений его воплощения. В результате в поэме Б.Н. Кравченко смешанный хор «…представляет собой разнохарактерное целое, то сливающееся в едином порыве, то разделенное на разнохарактерные группы персонажей с вычленением солистов-героев» [2, с. 48]. Многоплановость в подаче музыкального материала заключается в контрастном сопоставлении образов, разделов-сцен, которые развиваются как по горизонтали, то есть в последовательной смене событий, так и по вертикали (единовременно), как соединение двух интонационно-тематических пластов.

Мастерски владея законами сценического действия, которые проявились в произведениях, написанных для музыкального театра, Б.П. Кравченко применяет их в хоровом жанре. Это проявляется прежде всего 1) в особом подходе к выбору поэтического текста, в котором уже заложен потенциал театрального прочтения; 2) индивидуализации музыкальной формы (монтажный принцип мышления в сочетании с классическими приемами развертывания; преобладание классических и свободных форм); 3) в творческом поиске комплекса музыкально-выразительных средств (сочетание различных жанрово-стилевых пла-

стов, наличие лейтмотивной системы, многообразие фактурно-тембровых решений и т.д.).

Театральность в хоровом творчестве Б.П. Кравченко выступает как особая форма музыкального мышления композитора, как творческий метод, определяемый самой возможностью зрительно-театральных ассоциаций, который с одной стороны, стал проявлением его творческой индивидуальности, с другой, отразил те музыкальные эксперименты, которые в итоге привели к созданию хорового театра. Б.П. Кравченко предвосхитил основные тенденции развития жанра, которые будут определяющими в конце XX столетия и найдут яркое продолжение в творчестве многих композиторов (Р.К. Щедрин, В.Ю. Калистратова, В. Ходош, Ю. Евграфов и др.).

Литература

1. Григорьева Г.В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Советский композитор, 1989. – 208 с.

2. Супруненко Г.В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве композиторов на рубеже XX–XXI вв.: дисс. … кандидата искусств. – Н.Н., 2012. – 174 с.

3. Земцовский И.И. Борис Кравченко (к проблеме оперного мелодизма) // Композиторы Российской Федерации. – М., 1981. – Вып 1. – С. 55–67.

4. Михеева Л.В. Борис Кравченко. – Л.: Советский композитор, 1984. – 112 с.

5. Ходош Д.Г., Курикалова Е. Первая тетрадь из цикла Б. Кравченко «Русские фрески»: особенности хорового письма // Культура. Искусство. Образование. – Красноярск – 2013. – С. 125-145.

6. Урбан А.А. Вступительная статья. Поэзия Николая Асеева // Асеев Николай Стихотворения и поэмы. – Л.: Советский писатель, 1967. – С. 5–52.

7. Мешков Ю.А. Николай Асеев: творческая индивидуальность и идейно-художественное развитие. – Свердловск: изд-во Урал. ун-та, 1987. – 272 с.

8. Лошаков А.Г. Свет и тьма в «Синих гусарах» Николая Асеева (Опыт филологического анализа текста) // Русский язык в школе. – 2015 – № 12 – С. 38-46.

9. Паисов Ю.И. Современная русская хоровая музыка. 1945–1980: Исследование. – М.: Советский композитор, 1991. – 280 с.

10. Кошкарева Н. В. Хоровая композиция в современной отечественной музыке: дисс. … кандидата искусств. – М., 2007. – 627 с.

11. Синельникова О.В. Монтажный принцип и музыкальная форма // Вестник Томского государственного университета. – № 319, февраль, 2009. – С. 68-72.

12. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: Учебное пособие – 2-е изд., стер. – СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. – 368 с.

13. Овчинникова Т.К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре. дисс. … кандидата искусств. – Р-Д, 2009. – 210 с.

14. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.

Тамара Сернова (Беларусь)

Оперное вокальное искусство в Беларуси (1956–1990): взгляд на интерпретацию западноевропейских опер

1956–1990 годы в оперном вокально-исполнительском искусстве (ОВИИ) Беларуси отмечены стремлением к осмыслению достижений и поиском путей дальнейшего развития. Со второй половины 50-х годов XX века начинается новый этап развития, связанный с определением приоритетов развития, совершенствованием вокально-исполнительского и сценического мастерства в широком музыкально-театральном контексте. При этом особое внимание придавалось вопросам сохранения и развития собственного национального потенциала как основы индивидуального творческого лица и стратегического плацдарма для утверждения лидирующих позиций в рамках европейского музыкального пространства.

Обозначенные ориентиры значительно активизировали процессы развития ОВИИ в республике:

а) расширяется репертуар: на оперной сцене появляются редко исполняемые оперы («Отелло» Дж. Верди, «Орестея» С. Танеев), новые, неизвестные спектакли («Кето и Коте» В. Далидзе, «Октябрь» В. Мурадели), произведения белорусских композиторов («Ясный рассвет» А. Туренков, «Алеся» Е. Тикоцкий, «Калі ападае лісце» Ю. Семеняко);

б) в театр приходят перспективные режиссёры и дирижёры. Так, в 60-е годы XX века на сцене оперного театра Беларуси осуществлял постановки Д. Смолич (главный режиссёр и художественный руководитель театра в 1962–1969 гг.), которому была свойственна глубокая прорисовка каждого оперного образа. Выпускник оперно-драматургической студии имени К. Станиславского (1941), он стремился продолжить и переосмыслить принципы системы великого мастера, особое внимание обращая на то, чтобы психологическое начало в становлении сценического образа было неотделимо от физического. Это определило стремление режиссёра к расширению круга исполняемых произведений, повышению интереса к национальной опере. 70-е – 80-е годы XX века связаны с творческой деятельностью С. Штейна (1970–1993, выпускник оперно-режиссёрского факультета ГИТИС, курс Б. Покровского) и М. Изворска-Елизарьевой (1976–1994, окончила: Болгарскую консерваторию (1969), класс Д. Ганеева, З. Маноловой, Б. Елиезер; Ленинградскую консерваторию (1974), класс Э. Пасынкова, Т. Смирновой). Их режиссёрско-постановочное мышление отличалось крупными композиционными построениями, яркими сценическими

характеристиками, стремлением уйти от штампов в широко известных операх. А вся режиссёрская практика – на максимальное приближение исполнительского уровня театра к лучшим образцам европейского оперного искусства.

Режиссёрскому почерку были свойственны: смелость в сценических решениях, максимальная свобода обсуждения, создаваемых артистами ролей, благодаря чему рождались спектакли цельные, точные по своей конструкции, почти лишенные случайных трактовок, мизансцен, интонаций. Тщательная проработка всех деталей позволяла процесс создания художественного образа реализовать на практике как «подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста» (К. Станиславский);

в) приглашаются талантливые оперные певцы-артисты, среди которых – З. Бабий, Н. Ткаченко, С. Данилюк, А. Савченко, В. Чернобаев, Э. Пелагейченко и другие.

Благодаря постоянным поискам и экспериментам всего постановочного состава оперного театра, на первый план выходит певец, обладающий комплексом вокально-технических и актёрских средств, через которые раскрывающий в исполнении своё лично-творческое начало, умеющий говорить «от себя», вызвать «к жизни застывшую в знаках музыку, согреть и заново воссоздать её» [1, с. 59]. Исполнительское мастерство оперных артистов республики выходит на новый качественный уровень, отмеченный повышенным внимание к средствам выразительности, составляющих стилистический язык оперного сочинения. Это подтверждается не только в аудио и видео записях певцов, но и в отзывах и рецензиях, в которых особое внимание уделено исполнительскому мастерству артиста, его звуковой палитре, образности, вокально-техническим приёмам.

Подобная тенденция позволяет говорить о формировании в ОВИИ Беларуси 1956–1990-х годов «стилевой специализации» (Э. Балтримас). Безусловно, репертуарный театр стремится к воплощению широкой палитры оперных сочинений, в которых задействованы ведущие артисты. Однако, анализ исполненного певцами репертуара, ярко демонстрирует предпочтения и особый интерес к определенному пласту или стилю музыки. Подобное «самоограничение» становится залогом «углубления, оттачивания всех знаний и навыков музыканта» [1, с. 60]. Это стремление артистов как можно более точно, глубже раскрыть интересующий его образ, реализовать на практике свою подлинную художественную компетентность позволил ряду оперных постановок достичь значимого, высокого художественного уровня.

В это время в ОВИИ Беларуси формируется ряд принципов исполнения опер западноевропейских композиторов. Внимание к исполнению оперных произведений Дж. Верди, Ж. Бизе, Дж. Россини, Дж. Пуччини, как сочинений, наиболее часто включаемых в репертуар театра, становится более детальным, выявляются определенные критерии, характеризующие стиль произведений: качество звука, звуковедение, тембр, динамическая и темповая шкала, эмоциональная образность, сценическая выразительность. Попробуем выделить их основные исполнительские принципы – наиболее часто используемые средства выразительности и вокально-технические приёмы исполнения.

Конкретизируя исполнительские подходы к оперным сочинениям Дж. Верди, Ж. Бизе, Дж. Пуччини, Дж. Россини, необходимо отметить равновесие между чувственным и интеллектуальным началом, приоритет духовной углубленности образов перед захлестывающей «романтической» страстностью, детализированную динамику, цельность образа.

Изучая оперные постановки зарубежных композиторов, необходимо подчеркнуть подробное внимание певцов к авторскому тексту, продуманность деталей, баланс звучания, одухотворенность и непрерывный контроль проявления чувств. Исполнение опер привлекает внимание с точки зрения стилистической убедительности, штриховой и динамической достоверности, темповой точности, которая раскрывается через вокальную технику, особенности звуковедения, выразительный и гибкий темпоритм, тонко «прослушанные» нюансы – от проникновенного pianissimo, до взволнованного forte, выбор звуковых характеристик, агогику. Характерен особый доверительный тон героев, их естественность, манера подачи образов – лирических, героических, жанровых, через которую артисты раскрывают тонкий психологический рисунок, оттенки эмоционального состояния.

Прослеживается стремление певцов многогранно раскрыть стили Дж. Верди, Ж. Бизе, Дж. Пуччини, Дж. Россини, которые подаются разносторонне в зависимости от сочинения – как романтический, утончённо-интимный, жизнеутверждающий.

Выстраиванию драматургии образов характерны особое единство, точно выверенная логика роли, направляющая всю энергию развития образа в финал опер, в которых постановщики находят убедительные звуковые и сценические краски для итоговой подачи персонажа. Подобное решение роли позволяет объединить всю партию, повлиять на цельность восприятия образа.

Вместе с тем прослеживается тенденция объективного раскрытия авторского текста, что связано с желанием артистов максимально достоверно выразить художественную правду, основанную на глубоком и детальном изучении музыкального материала. Подобная тенденция стала определяющей для ОВИИ Беларуси этого периода. Обоснованный подход исполнителя к вопросам романтического стиля, к эпохе, к стилю композитора создало прочную основу для формирования индивидуальной творческой манеры ведущих певцов Беларуси.

Путь, пройденный вокалистами Беларуси в данном направлении, был долгим. На этом фоне в ОВИИ республики появляются артисты, чья творческая практика позволила выделить исполнение опер западноевропейских композиторов в отдельную специализацию, позволяет говорить о формировании в белорусском оперном искусстве определённого качественного эталона воплощения данных сочинений. Одной из крупнейших фигур в этом смысле был Зиновий Бабий.

Талант певца отличается масштабностью и зрелостью интерпретаций, в разнообразии оперных ролей, раскрывающих его как художника широчайшего диапазона мыслей и чувств. В репертуаре артиста самые яркие партии для драматического тенора: Хозе в опере Дж. Бизе «Кармен», Туридду в опере

П. Масканьи «Сельская честь», Радамес, Манрико и Герцог операх Дж. Верди «Аида», «Трубадур» и «Риголетто», Рудольф и Каварадосси в операх Дж. Пуччини «Богема» и «Тоска» и др.

Развивая ведущие традиции европейского вокально-исполнительского искусства, З. Бабий мастерски и точно воплотил их в исполнении классического оперного репертуара. Осуществил интереснейшие прочтения самых различных оперных произведений. Записи исполнителя убедительно свидетельствует о его прекрасном музыкальном чутье, вкусе и своеобразном большом таланте.

Исполнительское искусство артиста преимущественно лирическое – его интересует, прежде всего, душа человеческая в её отношении и основным категориям бытия. Таким видится художественный облик З. Бабия, в котором нетрудно различить глубоко национальные черты воспитанника русской исполнительской школы, которые он успешно реализовал при исполнении западноевропейского оперного репертуара.

Записи убедительно демонстрируют стремление артиста к точному следованию авторского текста. Образы, созданные З. Бабием, различны по стилю, обусловлены эстетической сущностью самой музыки. Он тонко чувствовал специфические оттенки французского и итальянского вокального стиля, этому способствовало его желание петь сочинения на языке оригинала. В исполнении произведения Дж. Верди, Дж. Пуччини, П. Масканьи, Ж. Бизе точно различаются по музыкальному материалу, по характеру звука, по манере, адекватности эмоционального ключа. З. Бабий точно ощущал ритм эпохи, в которой существует его герой. В воплощении прослеживается разница мироощущения персонажей, с абсолютно непохожим колоритом вокальной стихии.

Основой всего творчества певца нужно признать романтизм – романтизм не как стилистическое начало, а как принцип, критерий отношения к искусству, к оперному сочинению, к жизни в образе. Именно романтизм, который в такой трактовке неотделим от реализма, придавал сценическим образам артиста одухотворённость и возвышенность. Исполнитель представал в них истинным реалистом, до тонкостей проникавшим в сложную психологию создаваемых образов. Здесь решающее значение приобретают взаимоотношения индивидуальностей исполнителя и автора.

Вершины искусства певца находятся в области «поздней» классики – в мире Дж. Верди, Ж. Бизе, Дж. Пуччини. Певец тонко ощущает поэтичность и красоту сочинений этих композиторов. И именно здесь он находит художников, в произведениях которых выявляются наиболее сильные стороны его собственной индивидуальности.

Показателен в этом смысле его подход к формированию интерпретации оперы «Отелло». Певец стремится отойти от односторонней «героизации» образа Отелло, раскрывает его философское, эстетическое и общечеловеческое содержание, что позволяет создать стройную в своей завершённости постановку оперы, где убедительно вылепленная партия главного героя становится сильнейшим средством воздействия, выражая гармоничность внутреннего мира героя, сохраняющего свою цельность и красоту до конца. Вся интерпретация

певцом образа Отелло выходит далеко за рамки чисто чувственного восприятия музыки Дж. Верди или наслаждения ею и отражает всю художественную концепцию композитора. Такой «чувственно-реалистический» подход к творчеству композитора естественен и характерен для исполнительской практики З. Бабия.

В своём творчестве З. Бабий убедительно доказывает, что фундаментом деятельности певца должно являться «искусство переживания», которое предполагает то, что К. Станиславский называл публичным одиночеством актёра: внутреннюю сосредоточенность на сцене, заставляющую забыть о присутствии публики. Это непременное условие для исполнителя становится и естественной потребностью, ибо отвечает коренным чертам его художественной и человеческой личности. Оно же стало определяющим в выборе комплекса вокально-исполнительских и сценических средств, характеризующий стиль, предпочтение которому отдавал певец.

Творческая практика З. Бабия позволяет определить ряд качественных параметров, характеризующих вокальное мастерство артиста, раскрывшееся в исполнении им классических западноевропейских опер.

З. Бабий – поэт звука. Чистейшая и редкостная красота звучания голоса создавала ту поэтически-музыкальную атмосферу, в которой рождались его сценические образы. Поэзия звука пронизывала каждую ноту, сообщала особую привлекательность каждому слову, повышала его значительность. Голос певца отличается красивым бархатным тембром, удивительной кантиленностью звучания – тем, что К. Эверарди называл «смычком». Характерно, что голос певца никогда не теряет присущей ему мягкости, объёмности и округлости, так как музыка для него независимо от эмоционального накала, прежде всего, остаётся пением с единым внутренним движением, неуловимой, живой кантиленой, которая и является основой bel canto.

З. Бабий владел тонко интонируемым «говорящим звуком». Уже в партиях Радамеса и Рудольфа он раскрыл лучшие стороны своего таланта: блестящий голос, искусство владения им, музыкальность, манеру исполнения, которой чужда всякая аффектация, какой-либо эффект. Он ярко раскрывается в вокальном звуке как поэт-романтик. Во всех исполняемых персонажах стремится показать искреннюю, порывистую, чарующую молодость, что резко отличает его от других исполнителей. Голос певца, мужественный звучный драматический тенор, нёс в себе и нежные, прозрачные оттенки, что позволяло расширить палитру звучания голоса, обогатить оперные персонажи эмоциями.

Исполнительскую манеру З. Бабия отличает её целесообразность. Исполнительский посыл – технологически и эмоционально конкретен, что вызывает в ответ вполне определённую, точную реакцию партнёров по сцене. Удивительная «освобожденность» и пластичность его голосового аппарата, гибкость свободного, спокойного, глубокого дыхания, способного к мгновенным трансформациям, осознание пения как процесса вечно текущих, изменчивых форм. Всё это делает широкий драматический тенор певца объёмным, обретающим в звучании бездонность (кажется, будто всё существо певца становится единым огромным резонатором звука), полётность, равную в piano и forte, а в тембре –

мужественное благородство и тепло; как следствие этого, рождается ясное слово, редкое разнообразие интонационных красок. Каждый жест наполнен дыханием, их плавность и наполненность является гармоничным дополнением образа.

По-новому раскрылись в творчестве З. Бабия образы итальянских и французских опер, реализующиеся в его исполнении в сторону искренности, естественности, что выражается в ясности намерений, отказе от украшений и отсутствии любой искусственности в исполнении. Певец считает необходимым находить в европейской музыке «благородную красоту», которая далека от простоты и упрощенности. При создании образа отказывается от абстрактного, эстетически «красивого» вокального звука. В его понимании, тембровая окраска звучания обязательно должна соответствовать эпохе, стилю, в котором написано произведение, а также – форме и традициям, им соответствующим.

Главное внимание артиста отдано мелодии. Отойдя от шаблонов вокальной интерпретации, он возвращает произведению изначальную тёплую свежесть. Природная вокальность мелодии подчёркивается певцом в любом темпе и движении, в любом регистре, сохраняя полную власть над тембром и окраской каждого звука, каким бы протяжным он ни был. В умении З. Бабия убедительно, ярко и пластично «вылепить» вокальную линию видится главная сила, основной «нервный узел» его искусства. В процессе исполнительского поиска рождается особое внутреннее напряжение, придающее мелодии выразительность, которую не зафиксировать на бумаге. Отсюда мощь кульминаций у певца: они всегда осуществляются через мелодическое развитие, что позволяет не терять их эмоциональный смысл.

З. Бабий тяготеет к крупным линиям и предпочитает «лепить» партию из больших пластов; надолго погружаясь в определённое эмоциональное состояние, не склонен увлекаться мелочами; избегая всякой суетливости в музыке, любит постепенное и неспешное развитие, которое не равнозначно медленному темпу. Певец и в быстрых темпах избегает поспешности. Он выбирает в рамках возможного темп максимально удобный, но не для исполнения, а для сохранения внутреннего спокойствия и сосредоточенности, необходимых ему в общении с музыкой, в создании образа.

Важным качеством воплощения образов в операх западноевропейских композиторов певца является постоянный поиск новых граней, толкований давно известной музыки. Партии Герцога, Манрико, Радамеса, Отелло дали возможность артисту раскрыть своё понимание образов, в лучших традициях европейского вокального искусства посредством голоса показать неподдельный драматизм, оперную масштабность высказывания, выявляющего многогранный духовный мира человека.

Так, работая над партией Отелло, артист отмечал серьёзность и глубину замысла музыки, насыщенность её экспрессией. Не зря эта роль считается одной из самых сложных для исполнения. Её масштаб открыл перед певцом широкие возможности для демонстрации вокально-технической и исполнительской «виртуозности». Воплощение З. Бабием партии Отелло отличает точное

воспроизведение оперного текста, с одной стороны, и индивидуальное прочтение его певцом, с другой. Звучание голоса, красочность, блеск, эмоциональный посыл, осмысленность выстраивания образа – является примером творческого соединения интеллекта и фантазии артиста. Сценическому воплощению характерно тонкое артистическое решение, чёткость линий, тщательность в выборе деталей, жестов, манеры поведения, ясная форма подачи персонажа.

Благодаря Зиновию Бабию и его выдающимся партнёрам по спектаклю – Нинель Ткаченко (Дездемона), Игорю Сорокину (Яго), опера Дж. Верди «Отелло» получила достойное сценическое воплощение на белорусской оперной сцене, заслужило высокую оценку у знатоков оперного искусства.

З. Бабий щедро одарен драматургическим чутьем, чувствует и понимает особенности сквозного развития образа. Его цель – убедить. Создавал певец образы через живую выразительную пластику, в четком ритме, строгом согласии с музыкой, так что кажется будто образ возникает из глубины музыкальной стихии; он воплощает их как певец-актёр, у которого достоинства школы вокальной тесно сплетались с достоинствами школы драматической. Вся пластическая сторона его поведения на сцене полностью диктуется внутренним состоянием. В его исполнении нет «игры на публику». З. Бабий предпочитает общаться со слушателем только через музыку.

Оперную практику артиста отличает не только безупречное знание партии, предельная собранность и творчески активное участие в каждой репетиции, продуманность своих интонаций, жестов и фраз, но и забота о спектакле в целом, об ансамбле. Мало кто из оперных актёров так, как З. Бабий, понимал звучание ансамбля в оперной драматургии. Исполняя партию в спектакле, он не стремится к подчёркиванию своего певческого и артистического «я», не противопоставляет себя другим артистам. Ведёт партию, как бы «изнутри» организуя творческие усилия всех певцов на сцене.

Ансамбль он понимал не только как подчинение дирижёру, но и как отчётливое ощущение каждым артистом всего происходящего в данный момент в спектакле в целом. Невольно обращает на себя внимание то, что в определённых сценических эпизодах со своими коллегами он как бы «отходит в сторону», старается остаться по возможности незамеченным. Это продиктовано заботой певца о создании единого развития эпизода, о сохранении нити повествования, целостности развития музыкальной мысли, в котором все персонажи переплетены, несут определённую смысловую нагрузку и должны логично дополнять друг друга, а не стремиться к первенству.

Таким образом, в творчестве З. Бабия воплощено стремление к идеальной гармоничности в очень высокой степени. У певца в идеальной гармонии находились чувство формы, без которого не может существовать совершенное воспроизведение авторского замысла, и та неповторимая исполнительская интонация, которая позволяла ему, находя всякий раз новый ключ к воплощению оперного сочинения, композиторской манере, всегда оставаться самим собою.

Певец был блестящим представителем новой исполнительской манеры. Овладев до последней степени искусством подлинного итальянского bel canto,

он не стал просто русско-итальянским исполнителем, а превратил это искусство в базу, на которой построил другое искусство, более глубокое и тонкое: искусство становления художественного образа. Каждый сценический персонаж артиста жил всей полнотой реальной правдивой жизни. Рождаясь из музыки, образ, проходя через атмосферу поэтического звучания голоса певца, расцвечиваясь палитрой красок, достигал предельного художественного совершенства и нес его зрителям.

Не менее ярким и индивидуальным подходом к воплощению сочинений западноевропейских композиторов отмечена оперная практика Нинель Ткаченко[7]. Гармоничное искусство певицы, сочетающее глубину и непосредственность выражения, редкую «чистую», безукоризненную технику и, главное, живой, многоликий и прекрасный в своем благородстве звук, как нельзя лучше соответствует требованиям воплощения подобного репертуара, стало образцом исполнения в них оперных ролей для сопрано.

Творческая деятельность артистки – пример редкого постоянства, стабильности, что составило её творческое credo. Не случайно в оценке оперного искусства певицы часто повторяются слова о логике трактовок, глубокой убеждённости в непреложности создаваемых образов, влечении к острым, внезапным столкновениям мыслей и настроений.

Оперы Дж. Верди – один из важнейших компонентов репертуара Н. Ткаченко, исполнение которого принесли артистке славу вердиевской певицы. Так, пресса отмечала: «Нинель Ткаченко была известной в нашей стране и за рубежом оперной певицей, обладавшей редкой красоты голосом и получившей признание как певица, которой особенно удавались арии опер Верди и Пуччини» [3].

Исходные личностного императива артистки – в стремлении найти в искусстве отраженный пульс современности; классические западноевропейские оперные сочинения в её исполнении словно пронизаны токами современного времени. Именно потому её искусство ищет обостренных конфликтов, исполнено напряженной внутренней динамикой. Записи певицы ярко свидетельствуют о её мастерском владении вокальным стилем bel canto. Н. Ткаченко в условиях записей сумела во многом сохранить непосредственность «сиюминутного» переживания музыки; но, пожалуй, главное – ярко проявившиеся особенности её зрелого мышления и вокального искусства. Цель певицы – сконцентрировать музыкальный процесс, придать музыке целостный характер. Принцип единства она осуществляет через взаимодействие контрастных образных сфер.

---

[7] Народная артистка СССР Нинель Ткаченко, солистка Государственного академического Большого театра оперы и балета БССР в 1962–1968 годах (в 1963 году она получила звание заслуженной артистки БССР, в 1964 году – народной артистки СССР). Н. Ткаченко исполнила практически весь ведущий классический оперный репертуар западноевропейских композиторов ГАБТ БССР, среди которых: в операх Дж. Верди (Леонора, Аида, Абигайль, Дездемона), Дж. Пуччини (Тоска, мадам Баттерфляй), Дж. Россини (Розина), П. Масканьи (Сантуцца) и др.

Подлинная стихия Н. Ткаченко-художника – масштабные по проблематике и средствам выразительности оперы. Певицу привлекает музыка глубокая по содержанию, в которой на первый план выступают крупные художественно-интерпретаторские задачи, сочинения, требующие от исполнителя огромной духовной активности. Произведения, в которых заложен «простор для действия»: абсолютная необходимость целостного охвата всего «пространства» музыкального материала, включая голосоведение, динамику и много другое, необходимость обдумать и выстроить режиссуру исполнения, осмыслив и возможность глубже вникнув в существо мысли автора. Именно здесь получает артистка возможность наиболее полно и широко раскрыть свои творческие ресурсы, сильный интеллект и неординарную эмоциональность, выявить все средства своего выдающегося вокального мастерства.

Особого внимания заслуживает комплекс вокально-исполнительских и сценических средств, которые выбирает Н. Ткаченко для воплощения вокальных партий в операх западноевропейских композиторов.

Анализируя исполнительские принципы, которыми руководствуется Н. Ткаченко, приходишь к выводу, что общего в них больше, чем различного. В частности, единое в многообразном, прежде всего, относится к ярко индивидуальному «музыкальному инструменту» певицы. В оперных партиях артистка точна и избирательна по отношению к звуковым возможностям голоса. В контакте певицы с оркестром действует принцип – благородная самодостаточность голоса. Именно ощущение чистой вокальности наиболее привлекательно в манере певицы. Утонченность обертонов; звучание то насыщенное, наполненное, ёмкое, то колющее, пронзающее, то просветлённое.

Радостное и обострённое чувство красоты – в этом Н. Ткаченко остаётся самой собой, не зависимо от стиля произведения. Созерцание, «звучащая тишина» в пении вокалистки, особенно в медленных частях вокальных партий, воспринимаются как небольшая остановка на пути к экспрессии, раскрывающейся с большой силой в подвижных эпизодах. Её исполнение – далеко от повествования, скорее переживание и страсть. Н. Ткаченко – тип певицы экспрессивного, непрестанно переменчивого в настроениях и богатого в звукообразах. Абсолютная ясность произнесения музыкально-поэтической фразы – не просто техническое свойство искусства Н. Ткаченко, а непосредственное отношение к его образному строю, нравственным основам.

Пение певицы отличается особой чистотой и открытостью, в котором нет какой-либо эмоциональной неопределенности. Героини Н. Ткаченко выделяются правдивостью, искренностью, душевной ясностью, значительностью переживаний и идей (исключающих «получувства» и «полумысли») – то своё, что присутствует в трактовке артисткой классических опер зарубежных композиторов. Анализ записей позволяет говорить, что в этом плане поёт она их «одинаково». Однако, внутри этого пласта артистка находила свои, неповторимые выразительные оттенки и для Дж. Россини, и для Дж. Пуччини, и для Дж. Верди, стремясь по-разному исполнять даже музыку одного и того же композитора. Партия Чио-чио-сан (одноименная опера Дж. Пуччини), в её интерпретации за-

вораживает искренностью чувства, душевной теплотой, вызывающий столь же душевный отклик у слушателя. А Тоску (одноимённая опера Дж. Пуччини) она исполняет будто отстранённо. Так же благородно, совершенно, но ощущение красоты «мраморного изящества» неотделимо присутствует в её интерпретации.

Многообразное по характеру звучание голоса, блестящая виртуозность позволяли артистке воссоздавать впечатляющую концепцию, равно искреннюю и грациозную. Конфликтность образов певица воплощает в контрастных звуковых характеристиках, в разных темповых переломах, в крутых поворотах динамических подъёмов и спадов. Именно такими остаются в памяти, исполненные Н. Ткаченко Леонора («Трубадур»), Аида (одноименная опера), Абигайль («Набукко»), Дездемона («Отелло»). Восторженные озарения и неожиданные растворения рефлексирующего сознания, столкновения бесстрастия и страсти – все это Н. Ткаченко не сглаживает, а максимально обостряет. Исполнительский мир певицы видится в различных ипостасях: смятенность чувств, беспощадная открытость страсти и как бы наблюдающая со стороны элегантность. Во всем – экспрессия речи: смятение, но и аристократизм сокрыты в специфически порывистом rubato; поиск и жажда отклика – в характерном для артистки выпуклом интонировании фраз.

Общие черты есть и в характере исполнения Н. Ткаченко западноевропейского оперного репертуара. Выразительность, теплота и искренность прочтения отличали ее исполнительское искусство. К важнейшим можно отнести проникновенное звучание голоса в лирических эпизодах. Неспеша ведёт она мелодические линии, свободно строит фразы. Певица умеет находить варианты тихого звучания голоса. Ее piano бывает как полнозвучным, так и едва уловимым, трепещущим.

В произведениях западноевропейских композиторов прослеживается стремление Н. Ткаченко к обострению контрастов, но наиболее полное своё выражение это родовое качество её исполнения находит в интерпретациях сочинений Дж. Верди (Леонора, Аида, Абигайль, Дездемона, мадам Баттерфляй). Известно, что исполнение опер Дж. Верди ставит перед каждым певцом сложнейшие задачи. Вероятно, суть трудностей состоит в том, что глубина музыки композитора сочетается в них с простотой. Только постоянная работа, художественная интуиция и чувство меры способны помочь интерпретатору не допустить нарушения творение композитора.

Ещё одна общая черта трактовок певицы – филигранное в своей артикуляционной точности воспроизведение вокальной партии. Изящная беглость голоса и блеск штриховой техники, без каких-либо намеков на «преодоление». Органично, выразительно и ясно «расшифровывает» артистка вокальные партии.

Как известно, звук прямо отражает понимание исполнителем духовного содержания произведения. Оперы зарубежных композиторов предлагают певцу сложнейшие интерпретаторские и всесторонне развёрнутые технико-исполнительские задачи. Вот почему Н. Ткаченко – музыкант, искусно владеющий своим голосом, оказывается способной в масштабных оперных сочине-

ниях в равной мере убедительно выступать и в качестве певца, и в качестве драматического актёра. Она постоянно удерживает слушательское внимание в процессе формирования образного строя вокальной партии, остро чувствует ритмообразующую, выразительную основу, ведя свои динамические экспрессивные пассажи с «останавливающимися» мелодическими нотами.

Тяготение к масштабным партиям не уничтожает в творчестве Н. Ткаченко таких качеств как простота и искренность. В своём исполнении певица стремится показать развитую кантилену, элегический характер, через которые в вокальной партии она рассредоточивает сильные чувства своих героинь на большом музыкальном пространстве. То, что для иных вокалистов составляет непреодолимую трудность – долго вести протяжную музыкальную фразу, – для Н. Ткаченко естественно. Уникальные природные данные, высокопрофессионально отшлифованные школой, богатый обертонами вокальный материал, выровненность регистров, «льющийся» голос, глубокое дыхание сочетаются с редким ощущением логики развития музыкальной композиции. Каждая фраза – волна со своей ясно ощутимой вершиной; у двух рядом музыкальных волн одна из кульминаций значительнее и служит высшей точкой для обеих волн, которые в свою очередь объединяются с соседними наличием общей для всех вершин – и так далее. Отсюда возникает ощущение оригинальности, плавности и целеустремленности ведения мелодии, которым пленяло искусство певицы.

Исполнение Н. Ткаченко – пример совершенной дикции. Плавное течение гласных, чёткие согласные, ясность произнесения слова такова, что слышно каждое слово. Это качество культивировала в своём творчестве артистка, уравновешивая звучание и слово, не допуская потери его смысла за счёт красоты вокализации.

Стремление к гармонии и красоте не покидает певицу даже в напряженных столкновениях контрастных образных сфер. Более того, в накаленности действия оно обретает особую, присущую, пожалуй, лишь Н. Ткаченко проникновенную остроту. Если проследить исполнительскую концепцию артистки, то она идёт от драматургии состояния к драматургии действия. Именно в данном ракурсе прослеживается ещё один аспект искусства Н. Ткаченко – точное ощущение музыкального времени. Здесь время – важнейший компонент процессуального формообразования и величина художественная. Оригинальность мышления певицы проявляется не только в смелых темповых решениях, но и в том, как взаимодействуют различные временные измерения. Дыхание музыки то порывистое, то спокойное; при этом порывистость доведена до предела, спокойствие – почти остановившееся время. Оно у Н. Ткаченко лишено заданных регламентаций; оно у неё – символ исполнительской свободы.

Вместе с тем, творческое сознание Н. Ткаченко отличается большой убежденностью. Мастерство певицы отличается строгостью в выборе исполнительских средств, тщательно выверенных, а порой даже экономных. И в иных внешних своих артистических проявлениях, в сценической манере певица достаточно сдержанна. Романтическая сущность её искусства, не меняется при этом.

Верность следования исполнительским традициям в воплощении классических опер зарубежных композиторов прослеживается в творческий практике Аркадия Савченко.

С первых оперных партий о певце сложилась прочная репутация артиста с практически неограниченным исполнительским потенциалом. Однако он не стремился непременно доказать свою репертуарную «всеобъемлющность». Он оставался верен себе, включая в свой репертуар образы романтические, близкие ему по амплуа и темпераменту, придавая им рельефность и исполнительский блеск, а своё мастерство направлял на воплощение замыслов, совершенствование вокальной техники, артистическую импровизацию.

Артист старался максимально расширять палитру оперных персонажей, исполняя партии зарубежного, русского, белорусского репертуара. Однако отдавал предпочтения западноевропейским операм Дж. Верди, Дж. Россини, Дж. Пуччини, В. Моцарта, Ж. Бизе, Г. Доницетти (Дон Жуан, Жермон, Риголетто, Фигаро, Шарплес, Граф Альмавива, Амонасро, Зурга, Ди Луна, Валентин и др.).

Привлекательность А. Савченко, прежде всего, в ярко выраженной творческой индивидуальности. В каждой трактовке артист убеждает зрителя через свой голос, присущую ему манеру высказывания, через точно избранный комплекс вокально-исполнительских и сценических средств, соответствующих исполнению классических западноевропейских опер.

Кажется, сама природа создала артиста, обладающего масштабным голосом, для воплощения личностей крупных, величественных, трагедийных. Постановки с участием А. Савченко – пример глубокого постижения певцом законов оперного жанра. Благодаря мастерскому владению голосом и вокально-исполнительской техникой, умению достичь тончайшей нюансировки он создавал образ, прежде всего, с помощью вокальных средств.

Артистической «речи» певца присуща «легкость слога», непринужденность выражения. И, конечно, важнейшим фактором непосредственного воздействия на слушателя служило – само звучание голоса. Звук у певца обладает такой особой гибкостью и динамической подвижностью, что придает его исполнению почти речевую рельефность. Причем, причина не только в разнообразии красок палитры. Будучи свойством, органически присущим исполнительской речи А. Савченко, богатая интонационная выразительность придает всему, что исполняет певец, ярко индивидуальную характерность и потому неизменно сообщает восприятию образа новый ракурс, позволяющий как бы заново услышать давно знакомое.

Примером особой свободы и непосредственности в воспроизведении замыслов и интонационного мастерства композиторов могут служить две работы А. Савченко – Фигаро в опере «Севильский цирюльник» Дж. Россини и Эскамильо из оперы «Кармен» Ж. Бизе. Эти партии, сочетающее в себе действенность с глубокой сосредоточенностью, насыщенное остроумными контрастами, требующее от исполнителя тонкого сопереживания, стала своеобразной кульминацией репертуара.

Ключом к тайне образа Фигаро служит, как задумано у Дж. Россини, знаменитая каватина. У А. Савченко она брызжет солнечной радостью, прежде всего потому, что тембр его голоса с особенной чуткостью отзывается именно на эту «ноту» жизни. А. Ладыгина писала: «Импозантен, самоуверен и иронически снисходителен в отношении к своим «клиентам» вездесущий Фигаро в исполнении А. Савченко» [2, с. 215]. Его Фигаро – смеющийся, радующийся жизни персонаж. Артист, несмотря на сложнейший сценический рисунок, умудряется не впасть в чрезмерность. Веселые выходки певца не превращаются в клоунство потому, что, играя жизнелюбие, он чутко слушает вокального дублера – самого себя. А голос с редким артистизмом постигает самое сокровенное в чудесной россиниевской музыкальной «импровизации»; легкость, изящество, остроумие, шутливая насмешливость, переизбыток душевной щедрости – все подвластно жизнерадостной, жизнедеятельной натуре Фигаро.

Эскамильо для артиста – образ, сходный с Фигаро тем, что куплеты тореадора – такой же «ключ» к характеру, как для Фигаро каватина. В соответствии с традицией, А. Савченко вкладывает в уста Эскамильо все, «что положено»: удаль, презрение к смерти, жажду славы и любви. Вслед за многими известными исполнителями певец пронизывает куплеты какой-то особенной энергией уверенности в себе, в своем триумфе. Баловень фортуны – вот что такое Эскамильо у А. Савченко.

Порой можно услышать мнение о том, что певцы не могут «по-настоящему» исполнять оперы Дж. Верди, ибо им не хватает итальянской школы, итальянского темперамента. Забывая о том, что ощущение необычайной силы звучания голоса вокалиста бывает часто порождением вовсе не необычайными голосовыми данными, а экспрессивностью исполнения. Экспрессивность же – есть непременно результат «одержимости» артиста той или иной исполнительской концепцией сочинения. В исполнении А. Савченко присутствует именно такая одержимость творчеством Дж. Верди, его характерами и коллизиями.

Риголетто в исполнении А. Савченко – яркий пример торжества оперной театральности. Этот герой рожден могучей музыкальной стихией таланта Дж. Верди и исполнен необычайной духовной силы. Артист восхищал зрителей настоящим вокальным великолепием. Присущие певцу достоинства – беспредельность кантилены, скульптурность вокальной фразы, идеальная ровность звуковедения, богатство тембральных красок – раскрылись здесь в полной мере. Звучание голоса, объемное и насыщенное, глубокое и мягкое, широкое и экспрессивное. Артист не поддался соблазну полностью оказаться во власти этого бурного вокального потока. Благодаря своему «рационализму» и постоянному внутреннему самоконтролю, он сумел направить и подчинить звуковой поток общей задаче создания образа.

Подверженный быстрой смене настроений и мыслей, его герой весь словно обнаженный нерв. Отсюда – богатство красок и приемов, тембральных и динамических оттенков, предельная драматическая выразительность звучания, но не подменяемая декламацией, несмотря на огромное значение слова у композито-

ра. Психологическое оправдание смен состояний героя выражено А. Савченко именно через пение, когда каждая фраза имеет свою вокальную окраску и даже pianissimo не переходит в шепот.

И еще одна черта артиста раскрылась в его исполнении Риголетто – умение охватывать роль в целом, ощущать и воплощать ее в развитии. Естественность эмоциональных подъемов, определенных и подготовленных этим развитием, послужила причиной органичности напряженных кульминаций и легкости в достижении верхних нот. Детальная психологическая разработка роли и тончайшая нюансировка, отнюдь не привели к «измельчению» образа.

Масштабность сказалась также в том, что артист не дробил внешний рисунок обилием движений, сосредоточив внимание зрителей на внутренней жизни Риголетто.

Его актёрское мастерство проявилось именно как актерское мастерство оперного артиста, которому чуждо механическое соединение пения с приемами драматического искусства. А. Савченко существовал в единстве музыки, слова, пластики. Уже сам метод постижения им оперной партии-роли заключался в объединении вокального и сценического начал. Работа с режиссёром шла у певца, как правило, параллельно работе с концертмейстером. Найденное в процессе сценических репетиций закреплялось в вокальной партии, певческие нюансы получали оправдание в актерском рисунке. Окончательную завершенность образ обретал на генеральных репетициях, а иногда – и после первых спектаклей, когда исполнителю «помогали» грим и костюм, которым артист уделял очень большое внимание.

Характерна в этой связи интерпретация партии графа Альмавива в опере В. Моцарта «Свадьба Фигаро». Это, пожалуй, одно из самых «ставящихся» на оперных сценах сочинение композитора. В версии А. Савченко оно зазвучало по-новому. Лаконичное, ясное, лишённое стилистической «бутафории» изложение материала способствовало выявлению классической сущности сочинения композитора.

Не отличаясь особой психологической глубиной, партия Фигаро ставила перед исполнителем иные задачи, связанные с технически трудной, виртуозной вокальной стороной, а также не простыми сценическим и пластическим рисунком роли. Исполнение певца отличается легкостью, с которой он решил стоящие задачи, полным погружением в стихию музыки В. Моцарта. Показав подвижность своего голоса, он одновременно тонко и деликатно обыгрывает ситуации, сценические аксессуары, игру слов.

В интерпретациях певца привлекают вдумчивое, одухотворенное воплощение образной сферы, присущей каждому из исполняемых авторов, тонкое чувство стиля. Он отказывается от всяких исполнительских трафаретов, от внешних атрибутов достоверности, подменяющих точное проникновение в смысл музыки, в логику её развития.

Певцу, в соответствии с его амплуа, очень часто приходилось исполнять роли романтических героев, в жизнь которых вторгаются трагические события (Ренато, Родриго, Амонасро, ди Луна и др.). В интерпретациях А. Савченко мало

фатализма, обречённости. Он играет в каждом случае романтическую трагедию одарённой и деятельной натуры, так реагирующей на свою судьбу. В исполнителе очень сильно рационалистическое начало. Его интуитивные находки, эмоции постоянно проверялись разумом. Он не спешил с результатами, не «раскрывался» сразу, всё время беспристрастно оценивая себя как бы со стороны.

Хотя артист воспринимал все замечания и советы постановщиков по-деловому, спокойно, самокритично, безоговорочного подчинения режиссёрской воле ждать от него было бесполезно. Все предложенное авторами спектакля – от общей концепции до мелких деталей – А. Савченко, прежде чем принять, должен был «пропустить» через свою индивидуальность с тем, чтобы сделать своим, органичным. Поэтому так цельны его сценические образы.

Широта творческой позиции А. Савченко не в стремлении непременно высказываться во всех оперных жанрах и стилях. Главная потребность артиста – с одной стороны, максимально расширить смысловой диапазон любого исполняемого сочинения, с другой – найти такое воплощение замысла, которое сделало бы вокальную партию доступной и понятной любому слушателю. Удивительная свобода и пластичность его голоса, гибкость дыхания, способность к мгновенным трансформациям, осознание пения как процесса вечно текучих, изменчивых форм все это придавало исполнению А. Савченко идеальную гармоничность в очень высокой степени.

Таким образом, в развитии ОВИИ Беларуси 1956–1990 годов важную роль сыграли певцы с ярким индивидуальным стилем, особым личностным и профессиональным взглядом, для которых была характерна своя «стилевая специализация». Выдающихся представителей оперного искусства республики отличают высокое исполнительское мастерство, вобравшее в себя ведущие традиции русского и европейского вокального искусства (высокая культура звука, тембральная яркость и разнообразие звучания, выразительная вокальная фраза, динамический диапазон, чёткая вокальная техника, глубина интерпретаций и т.д.), артистизм, актёрский подход в создании оперных образов, проявившийся в органичном взаимодействии вокальной техники и мимики, пластики, взаимообогащающих актерское и вокальное начала, что способствовало передаче всей палитры психологических оттенков роли. Творческая практика выдающихся мастеров белорусской сцены 1956– 1990 годов создала и укрепила предпосылки для дальнейшего роста и совершенствования оперного исполнительского искусства в Беларуси в конце XX – XXI века.

Литература

1. Балтримас Э. Исполнительству – больше внимания, критике – больше прав! / Э. Балтримас // Советская музыка. – 1972. – № 5. – С. 58–62.

2. Ладыгина А.Б. Музыкально-театральная жизнь Минска второй половины XX столетия в восприятии современника / А.Б. Ладыгина. – Минск: Четыре четверти, 2007. – 444 с.

3. Скончалась Нинель Ткаченко // https://tvkultura.ru/article/show/article_id/41265/. – дата обращения – 13.04.2024.

Диана Станкович (Саратов)

Просветительские проекты в образовательной среде творческого вуза

Актуальность темы статьи вызвана тем, что в условиях стремительного развития современного образования, становиться необходимым модернизация образовательной среды вуза, в том числе творческого, музыкального. Поэтому организовываются новые формы взаимодействия преподавателя со студентами, направленные на активизацию мотивации учебной деятельности обучающихся. Вследствие этого в образовательной среде вуза (консерватории) появляются дополнительные благоприятные условия для раскрытия творческого потенциала студентов, в виде просветительских проектов.

Цель статьи: обозначить роль просветительских проектов в образовательной среде творческого вуза (консерватории). Для достижения цели необходимо решение следующих задач: охарактеризовать образовательную среду творческого вуза, описать специфику просветительских проектов в музыкальном образовании.

Так как понятие «образовательная среда» многоплановое, рассмотрим некоторые определения с точки зрения педагогической науки. Например, под образовательной средой исследователь Г.Ю. Беляев подразумевает моделируемую управленческим персоналом и педагогами «учебно-воспитательную среду конкретного образовательного учреждения» [1]. Характеризуя образовательную среду В.И. Слободчиков, концентрируется на взаимодействии различных субъектов и компонентах образовательного процесса, на существующих внутри среды взаимосвязях [2].

Под образовательной средой В.А. Ясвин понимает «систему влияний и условий формирования личности по заданному образцу, а также возможностей для её развития, содержащихся в социальном и пространственно-предметном окружении» [3]. Исследователь С.В. Тарасов определяет важным в характеристике образовательной среды целенаправленную организацию психолого-педагогических условий формирования личности [4].

Обращает внимание Н.Е. Продиблох на динамический, процессуальный аспект, и замечает, что процессы в образовательной среде имеют взаимонаправленный характер: с одной стороны, формирование и развитие личности происходит под влиянием образовательной среды, с другой – сама среда меняется в результате деятельности, активности личности [5]. Также отмечается мотивационный элемент образовательной среды: она выступает «атмосферой», побуждающей к личностному самоопределению и профессиональному становлению.

Получается, что образовательная среда позволяет создавать условия для развития личности. Тем не менее, наличие условий вовсе не гарантирует успешное формирование специалиста. Благоприятные условия необходимы, но

не достаточны, важен мотивационный элемент, превращающий условия в возможности и ведущий к их реализации.

На основании примеров определений и трактовок «образовательной среды» можно сделать следующие обобщения. Под образовательной средой чаще всего понимается окружение. Окружение как главная характеристика среды указывает на идею окружности (круга). В центре изучения образовательной среды – обучающийся субъект. Образовательные процессы нацелены на развивающуюся личность. В их основе заложены гуманистические ценности, идеи о развивающемся, образовывающемся человеке.

Если говорить об образовательной среде творческого вуза (консерватории), то это педагогически обеспеченная система реализации разнообразных индивидуальных и микрогрупповых форм личностного и профессионального становления студентов, их учебно-творческой деятельности в ситуации диалога и полилога субъектов образовательного процесса [6, с. 161].

Объясняя, что такое творческий вуз (консерватория), можно сказать, что это классическое высшее музыкальное учебное заведение с уникальной образовательной средой, в которой есть **основные составляющие**: личностная, процессуальная, содержательная, предметная, просветительская. Составляющие образовательной среды вуза (консерватории) сориентированы на творческую деятельность обучающихся и развитие личности с индивидуальным подходом.

Одной из базисных оснований, сложившееся в Саратовской государственной консерватории, является творческое, креативное начало учебно-познавательного процесса подготовки студентов. Аккумулирующий её метод активного преподавания подразумевает реализацию творческого потенциала будущего специалиста в разнообразных исполнительских практиках. Поэтому, учитывая особенности и составляющие образовательной среды вуза, педагоги консерватории имеют возможность создавать дополнительные формы взаимодействия со студентами, которые будут раскрывать личностный потенциал обучающихся, поддерживать их инициативы.

Так, на базе Саратовской консерватории проводятся разнообразные просветительские проекты: творческие (конкурсы, фестивали, форумы), исследовательские (научные лаборатории, чтения, конференции), практико-ориентированные (мастер-классы, открытые уроки), музыкально-образовательные (музыкально-познавательные программы, лекции-концерты). Просветительские проекты в музыкальном образовании являются одной из форм просветительской деятельности, наряду с мастер-классами, конференциями, открытыми уроками, лекциями-концертами.

Замечу, что проекты как форма организации и реализации мероприятий в настоящее время очень популярна. Специфика просветительских проектов в образовательной среде творческого вуза заключается в том, что это дополнительные практики, которые находятся вне основных образовательных программ; это определённый комплекс пролонгированных мероприятий, направленных на повышение образовательного, научного и культурного уровня.

Надо понимать, что, в отличие от просветительского проекта, концерт – конкретное музыкальное событие в рамках одного дня. В одно-два отделения, с превалирующей ролью музыки. Концерт широко распространённая форма представления в музыкальном искусстве.

Поскольку в творческом вузе (консерватории) существует преемственность поколений, крепкие образовательные традиции, связанные с той или иной «школой», это позволяет использовать не только сложившиеся за долгие годы формы работы (индивидуальные занятия, групповые занятия, выступление на концертах и т.д.), но и современные просветительские, надстройки, в виде альтернативных форм взаимодействия преподавателей и студентов [7].

Например, одним из дополнительных вариантов работы со студентами в нашей практике является создание совместного творческого продукта в виде просветительских проектов. Это предполагает организацию и реализацию музыкально-познавательных программ для учащихся школ, лицеев, гимназий, профессиональных училищ.

Так как в образовательной среде творческого вуза (консерватории) практические формы работы превалируют над теоретическими, насыщеннее эмоциональный фон образования, поэтому участие студентов в создании просветительских проектах, стимулирует их учебную деятельность. Просветительские проекты эффективно сочетают практику и теорию: студенты реализовывают свой творческий потенциал, поддерживают друг друга, позитивно взаимодействуют с педагогом, проявляют собственную инициативу и личный интерес. Таким образом, через дополнительные формы со-творчества педагога со студентами возникает положительная учебная мотивация, что благотворно влияет на их творческое самоопределение и овладение профессией.

Определяя роль просветительских проектов в образовательной среде творческого вуза (консерватории), можно сделать вывод, что эта практика важна с позиции создания благоприятных педагогических условий для активизации мотивации обучающихся.

Список литературы и источников

1. Беляев Г.Ю. Педагогическая характеристика образовательной среды в различных типах образовательных учреждений: авт. дис. ... канд. пед. наук. М.: 2000. 24 с.

2. Слободчиков В.И. Образовательная среда: реализация целей образования в пространстве культуры // Новые ценности образования. 1997. № 7. С. 177–184.

3. Ясвин В.А. Образовательная среда: от моделирования к проектированию. М.: Смысл, 2001. 365 с.

4. Тарасов С.В. Образовательная среда и развитие школьников. СПб.: ЛОИРО, 2003. 139 с.

5. Продиблох Н.Е. Инновационная образовательная среда вуза // Вестник Майкопского государственного технологического университета. 2015. № 3. С. 169-173.

6. Скрипай А.А., Александрова Е.А., Варламов Д.И., Шаш Н.Н. и др. Развитие образовательного пространства художественного вуза: монография/ ред. Е.А. Александрова, Д.И. Варламов. М.: Экшэн, 2008. 178 с.

7. Станкович Д.Ф. Формирование положительной мотивации учения студентов консерватории посредством просветительских проектов /Д.Ф. Станкович// «Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Философия. Психология. Педагогика». 2022. Том 22. № 3. С. 350-354.

Елена Степанова (Оренбург)

Особенности эмоционального интеллекта у студентов творческих специальностей

В современном мире предъявляют высокие требования к качеству подготовки специалистов и уровню сформированности их профессиональных качеств. На успешность профессиональной деятельности влияет эмоциональная сфера, а в частности эмоциональный интеллект.

Термин «эмоциональный интеллект» в научной психологии связан с именами Дж. Мэйера из Нью-Гэмпширского университета и П. Сэловея из Йельского университета после выпуска данными авторами в 1990 г. статьи с заголовком «Эмоциональный интеллект» в журнале «Воображение, познание и личность» (Salovey, Mayer, 1990). Эмоциональный интеллект совмещает в себе два понятия: «эмоции» и «интеллект», где эмоция – это психический процесс, в котором отражается субъективная оценка человеком ситуации, а интеллект – обобщенная характеристика познавательных способностей.

Д.В. Люсин отмечает эмоциональный интеллект как способность к опознанию, пониманию собственных эмоций, эмоций других людей и управлению ими. В большинстве работ по психологии рассматриваются проблемы, связанные с интеллектуальными и поведенческими навыками, которые связаны с эмоциональной сферой личности. Например, сильная тревожность мешает выполнению поставленных задач и мешает проявить себя с лучшей стороны, слабая тревожность может снизить мотивацию и привести к апатическому расстройству. Плохое настроение уменьшает способность к гибкому мышлению, решению сложных задач, а оптимистическое настроение способствует успеху в учебной и профессиональной деятельности [2, с.140].

Говард Бук и Стивен Стайн дали менее научное определение эмоциональному интеллекту: способность правильно истолковывать обстановку и оказывать на нее влияние, интуитивно улавливать то, чего хотят и в чем нуждаются другие люди, знать их сильные и слабые стороны, не поддаваться стрессу.

П. Сэловей и Дж. Мэйер предложили выделить четыре основных компонента, которые составляют структуру эмоционального интеллекта. Первый

компонент – это идентификация эмоций, то есть способность к восприятию эмоций, пониманию какие подлинные эмоции, а какие нет. Второй компонент – использование эмоций для повышения эффективности мышления и деятельности. Способность вызывать эмоции, которые важны для решения той или иной задачи, либо использовать колебания эмоций для анализа различных точек зрения. Третьим компонентом является понимание эмоций – способность понимать причины эмоций, переходы от одной эмоции к другой. Четвертый компонент – управление эмоциями. Способность к контролю за эмоциями, снижать интенсивность негативных эмоций, осознанию эмоций [5].

К.Д. Ушинский подчеркивал социальный смысл эмоций и отмечал, что человек более человек в том, как он чувствует, а не как думает. Показателем психологического здоровья человека является эмоциональная компетентность – открытость человека своим эмоциональным переживаниям, что обеспечивает эффективное межличностное взаимодействие. Людей с высоким уровнем эмоционального интеллекта отличает позитивное настроение, дружелюбность, уравновешенность, подвижность.

Успех человека в личной, общественной и профессиональной жизни зависит не от высокого интеллекта, а от уровня эмоционального интеллекта. Так, люди с низким интеллектом иногда достигали невероятных высот, нежели люди с высоким уровнем интеллекта. Высокий уровень эмоционального интеллекта характеризуется уравновешенностью в любой ситуации, положительным влиянием на эмоции других людей, пониманием своих и чужих эмоций.

В современном мире эмоциональный интеллект необходим каждому человеку вне зависимости от их профессиональной деятельности. Например, творческим людям эмоциональный интеллект необходим для воплощения своих художественных идей, замыслов. Многие указывают на то, что творчество начинается с эмоций, переживаний, впечатлений. И из-за этого идет быстрее творческий мыслительный процесс, что обеспечивает продуктивность, гибкость идей, творческих задумок. Между эмоциональным интеллектом и творчеством есть взаимосвязь, так люди с высоким уровнем эмоционального интеллекта лучше контролируют свои эмоции и не поддаются негативу, чем люди с низким ЭИ.

Не менее важную роль играет эмоциональный интеллект, используемый в учебе. Он стимулирует усвоение информации, способствует установлению взаимосвязи между педагогом и учащимися, благотворно сказывается на коллективном процессе обучения. Нами было проведено исследование эмоционального интеллекта творческих студентов. В исследовании приняли участие 50 респондентов Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей. В данном исследовании была использована методика Н. Холла «Эмоциональный интеллект».

Результаты показали, что у 13 (26%) респондентов высокий уровень по шкале «Эмоциональная осведомленность», что свидетельствует о том, что эти студенты способны различать свои и чужие эмоции; у 26 (52%) человек – средний, что означает, что студенты не всегда умеют распознавать эмоции; и у

11 (22%) студентов – низкий. По шкале «Управление своими эмоциями», высокие показатели установлены у 7 (14%) респондентов, то есть такие студенты умеют управлять своим настроением, они по жизни лидеры, так как они сами могут управлять ситуацией; достаточно хорошо могут управлять своими эмоциями 24 (48%) студента, у них средний уровень и низкий уровень у 19 (38%) респондентов, что свидетельствует о неспособности контролировать свои эмоции и порывы, такие люди обычно подавляют свои эмоции.

У 11 (22%) респондентов по шкале «Самомотивация» – высокий уровень, у таких людей разум преобладает над чувствами; у 20 (40%) студентов – средний уровень, что свидетельствует о том, что они могут заменить отрицательные эмоции на положительные и не принимать всё близко к сердцу; у 19 (38%) человек – низкий, таким людям сложно находиться без контроля, на них обязательно должны влиять внешние стимулы, нежели внутренние.

Характеристика «Эмпатия» на высоком уровне выявлена у 14 (28%) респондентов, такие студенты способны сопереживать другим людям, понимать их эмоциональное состояние, средний уровень у 21 (42%) человека, можно предположить, что такие люди не всегда понимают эмоции других и на низком уровне у 15 (30%) человек, это означает, что они не понимают внутренний мир других людей, слепы к их эмоциям и чувствам.

По шкале «Управление эмоциями других» 15 (30%) человек имеет высокий уровень – такие респонденты умеют определять причину возникновения той или иной эмоции у других людей, предвидеть их интенсивность и смену на другую эмоцию по вербальным и невербальным признакам; у 23 (46%) респондентов средний уровень, что свидетельствует о том, что такие студенты умеют распознавать чувства и эмоции других людей и воздействовать на них и 12 (24%) человек – низкий уровень, то есть неспособность определять эмоциональное состояние другого.

Проведенное исследование показало, что у большинства студентов средний уровень эмоционального интеллекта. Люди с таким уровнем имеют понимание своих эмоций и могут распознавать эмоции других, но в стрессовых ситуациях им будет сложно управлять своими эмоциями.

На основе полученных результатов можно дать некоторые рекомендации как повысить свой эмоциональный интеллект. В первую очередь, распознавайте свои эмоции (можно вести дневник эмоций), как вы реагируете в сложных ситуациях, к чему это приводит. Во-вторых, не стесняйтесь спрашивать у своих близких, как ваши эмоции выглядят со стороны во время тех или иных ситуаций. И, в-третьих, читайте произведения, где герои многогранны и с неоднозначным характером.

Таким образом, эмоциональный интеллект играет важную роль у творческих студентов – чем выше он у них, тем продуктивнее будет их творческая деятельность.

Литература

1. Андреева И.Н. Эмоциональный интеллект как фактор самоактуализации // Социальный и эмоциональный интеллект: От процессов к измерениям / Под. ред. Д.В. Люсина, Д.В. Ушакова. М., 2009

2. Гоулман Д. Эмоциональный интеллект / Д. Гоулман. – М.: АСТ, 2009. – 480 с.

3. Дегтярёв А.В. «Эмоциональный интеллект»: становление понятия в психологии [Электронный ресурс] // Психологическая наука и образование psyedu.ru. 2012. Том 4. № 2. URL: https://psyjournals.ru/journals/psyedu/archive/2012_n2/53525 (дата обращения: 09.04.2024)

4. Люсин Д.В. Способность к пониманию эмоций: Психометрический и когнитивный аспекты //Социальное познание в эпоху быстрых политических и экономических перемен/Под ред. Г.А. Емельянова. М., 2000.

5. «Эмоциональный интеллект»: становление понятия в психологии// Психолого-педагогические исследования — 2012. Том 4. №2 — https://psyjournals.ru/journals/psyedu/archive/2012_n2/53525]

Сы Сюйжань (Китай)

Визуальная эстетика плакатов как средство репрезентации музейных культурных ценностей

В современном мире, где музеи становятся важными центрами культурного обогащения и образования, роль визуальных средств коммуникации, таких как плакаты, приобретает новое значение. Эти плакаты не только служат инструментами информирования публики о предстоящих выставках и мероприятиях, но и выступают в качестве ключевых элементов в представлении музейных культурных ценностей. Они оформляют первое впечатление и задают тон восприятию культурного наследия, предлагая зрителям уникальную возможность заранее познакомиться с концепцией и целями выставки. Таким образом, визуальная эстетика плакатов превращается в мощное средство репрезентации, играющее ключевую роль в культурной коммуникации и обмене. Это исследование направлено на анализ влияния дизайна плакатов на восприятие и интерес публики к музейным выставкам, а также на осмысление того, как современные тенденции в области визуальных коммуникаций и технологий влияют на способы представления культурных ценностей в музейном пространстве.

Музей – это постоянно действующая некоммерческая организация, открытая для публики. Он выполняет сервисные функции, направленные на содействие социальному развитию и прогрессу. Основная цель музея – накопле-

ние, сохранение, изучение, популяризация и представление материального и нематериального культурного наследия человечества и окружающей среды. Деятельность музея охватывает широкий спектр целей – от образования и науки до культурного отдыха, подчеркивая его важность как центра культурного обогащения и обучения.

Плакаты на музейных выставках играют важнейшую роль в качестве визуального и информационного моста между аудиторией и самим событием. Это не только важный инструмент рекламы и массовой коммуникации, но и лаконичное выражение концепции выставочной программы, которая эффективно продвигает культуру, искусство, науку и технологии. Плакат концентрирует информацию и воплощает общую концепцию проекта, а также становится важным средством привлечения внимания публики, чтобы она могла составить предварительное представление о предстоящей выставке и заинтересоваться ею.

Выставочные плакаты несут в себе глубокую информацию о событии, от кураторских концепций до культурных тенденций, и, таким образом, становятся неотъемлемой частью системы выставочной коммуникации. Они не только помогают передать суть и концептуальную основу проекта, но и дают возможность посетителям заранее ознакомиться с темой и целями выставки, облегчая их первоначальную интеграцию в атмосферу мероприятия.

Помимо своей рекламной роли, эффективность плаката как инструмента коммуникации оказывает значительное влияние на общественное мнение и культурное восприятие. Она не только информирует посетителей о предстоящих событиях, но и помогает им сформировать воспоминания о выставке после ее посещения, тем самым обогащая культурный опыт каждого посетителя. Плакат является мощным инструментом распространения идей и знаний, представленных на выставке, и способствует активному и плодотворному диалогу между музеем и публикой. Такая многомерность плаката подчеркивает его незаменимую роль в культурном пространстве и важность для успешного взаимодействия между музеем и его посетителями [1, с. 111].

В современный век конвергентных медиа дизайн плакатов для музейных выставок сталкивается с многогранными проблемами и вопросами, которые заключаются в том, чтобы сбалансировать визуальную эстетику и эффективную передачу информации, уважая при этом мультикультурный контекст и используя технологии для улучшения впечатлений, а не для увеличения нагрузки.

Во-первых, перегрузка информацией – это серьезная проблема. Дизайнеры часто пытаются вместить большое количество информации в ограниченное пространство плаката, что может привести к визуальному беспорядку и затруднить восприятие главной идеи. Такая перегрузка информацией не только отвлекает внимание аудитории, но и значительно снижает эффективность коммуникации плаката. Плакаты – это читаемая часть выставки, и изобразительные символы на плакатах обычно имеют четкие ссылки. Однако существует множество выставок, которые не могут быть точно и полно представлены на плакатах из-за их сложной внутренней художественной логики и грандиозных культур-

ных проблем. Поэтому, будь то с эстетической или культурной точки зрения, характерное "отношение" становится центром внимания плаката и формирует тональную связь со всей выставкой. Например, в центре столбов ворот Музея Фридерицианум, одной из главных площадок Documenta 13 в Касселе, бок о бок висят плакаты с желтым фоном и основной информацией о выставке (название и дата). Основная информация о выставке увеличена до предела площади плаката. За минималистскими визуальными эффектами и информацией скрывается сильная и отчетливая кураторская позиция, диалог, который требует от зрителя много времени, физической и умственной энергии для глубокого прочтения, прежде чем его можно будет построить. Плакат больше похож на ребус, люди не отгадают его загадку сразу, когда увидят его впервые, а будут смотреть дальше и копать глубже, чтобы увидеть самый захватывающий момент плаката, и затем этот момент будет введен прямо в мозг людей, как электрический ток, что останется незабываемым навсегда [2, с. 464].

Во-вторых, в условиях глобализации сохранение культурной чувствительности при разработке выставочных плакатов стало важнейшей задачей. Эта важность обусловлена не только разнообразием культур посетителей музеев, но и тем, что одна из основных задач качественного дизайна – выбрать, усилить и сформировать понимание древнего искусства или цивилизации, а также современного искусства и цивилизации в том виде, в котором они происходят. Чтобы достичь этой цели, дизайн выставочных плакатов должен придерживаться инклюзивной перспективы, которая глубоко проникает в историю представленной культуры, ее символов и глубинных смыслов, стоящих за ними, и отдает им должное. Благодаря такому подходу плакаты могут способствовать межкультурному диалогу и взаимопониманию, уважая при этом культуру-источник.

В практике дизайна очень важно подчеркивать уместность и уважение при использовании символов, характерных для той или иной культуры, чтобы избежать культурного присвоения или непонимания. Дизайнерам необходимо работать в рамках мультикультурной интеграции, находя баланс между инновациями и чувствительностью в визуальной эстетике. Это требует умелого сочетания традиционных культурных элементов и современных концепций дизайна для создания работ, которые одновременно являются культурно богатыми и привлекательными для современной аудитории. Если взять в качестве примера серию плакатов "Эпический путь племени Туоба Сянбэй" Музея Дунгуань, то в первой группе преобладают бронированные фигурки всадников и т.д., показывающие раннюю миграцию и развитие племени Туоба Сянбэй в густых лесах и лугах, а дизайн выполнен в простых и строгих тонах, чтобы выразить мудрость выживания и эстетические интересы этой этнической группы, проявляющиеся в их жизни верхом на лошади.

Плакаты в основном делятся на три группы: первая группа плакатов, представленная бронированными фигурками всадников, выполнена в простых и строгих тонах и показывает миграцию и развитие народа Туоба Сяньбэй в ранние времена в густых лесах и степях через визуальное выражение простых линий и ощущение силы. Этот дизайн не только отражает мудрость выживания

и эстетический менталитет этнической группы, но и позволяет зрителям почувствовать мудрость выживания и эстетический интерес этнической группы к их жизни на лошадях с помощью средств визуальной эстетики. Вторая группа посвящена изысканным украшениям, отражающим социальную жизнь и культурное разнообразие Туоба Сянбэй после того, как они основали свою столицу в Пинчэне, используя яркие и атмосферные тона дизайна, и демонстрирующим социальное процветание и культурное разнообразие династии Северная Вэй во время перехода системы через использование тонких узоров и цветов. Третья группа посвящена гротам Юньган и другим элементам буддийского искусства, выражающим этническую интеграцию и культурное развитие после того, как Туоба Сяньбэй перенесли свою столицу в Лоян. Дизайн выполнен в достойных и торжественных тонах, демонстрируя сложность слияния и столкновения культур Северной Вэй и Хань, а также их влияние на другие этнические режимы на Шелковом пути. Через призму современного дизайна эта древняя культура также демонстрирует новую жизненную силу в наши дни.

Наконец, нельзя игнорировать технологические проблемы. С диверсификацией средств коммуникации и сценариев дизайн и презентация плакатов претерпевают революционные изменения. Плакаты больше не ограничиваются традиционной двумерной плоской формой, но благодаря технологическому прогрессу они превратились в многомерный интерактивный носитель, способный представлять трехмерные движущиеся изображения, музыку и анимацию, обеспечивая привлекательный способ отображения информации. Это изменение требует от дизайнеров уделять внимание эффективности и действенности передачи информации, полностью учитывая атрибуты канала связи, визуальные привычки и ощущения аудитории, а также то, как эффективно привлечь внимание аудитории, чтобы достичь цели распространения информации [3, с. 482]. Например, на выставке Музея Ханчжоу «*Новое с древним – От центральных равнин до юга реки Янцзы: происхождение и течение китайских ритуалов и древних культур*» была использована инновационная стратегия дизайна плакатов. Серия плакатов не только представила артефакты – от бронзовых ритуалов эпохи до Цинь и династии Сун, золотые и каменные древности до керамики двух династий Сун, – но и исследовала связь между воссозданием образов и артефактами, сделав акцент на художественности и историчности артефактов в визуальном оформлении, продемонстрировав глубокое понимание истории и уникальное выражение чувства времени.

С помощью динамических визуальных эффектов плакаты создают конкретное, осязаемое и ощутимое "мобильное пространство", связывая пять глав выставки - "Первая глава", "Биография", "Короткая песня", "Псалом" и "Эхо" – в виде литературных образов. Такой подход к дизайну не только позволяет добиться многогранной интерпретации артефактов, но и углубляет понимание зрителями исторического сознания традиционной китайской культуры и формирует взгляд на историю, устанавливающий глубокую связь между древними и миром, другим и самим собой. Благодаря этой инновационной трансформации и развитию, дизайн плакатов демонстрирует новый потенциал в распро-

странении древней культуры и искусства, отражая направление развития дизайна плакатов от двухмерного к многомерному интерактивному развитию [4, с. 107–109].

Исследуя сложность и разнообразие дизайна музейного выставочного плаката, мы не только видим его важную роль в распространении культуры, художественном самовыражении и технологических инновациях, но и открываем для себя проблемы и возможности, с которыми сталкиваются дизайнеры при работе с этим средством. Выставочный плакат – это не просто рекламный инструмент; это связь между историей и настоящим, искусством и аудиторией, культурой и технологией; это платформа, которая может провоцировать мысли, стимулировать интерес и способствовать более глубокому культурному обмену. Как мы видим, будь то выбор визуального языка, воплощение культурной чувствительности или использование технологий, дизайнеры постоянно ищут сбалансированный и инновационный путь, чтобы более эффективно передать дух и ценность выставки.

Дизайн и применение выставочных плакатов демонстрирует эстетическую практику междисциплинарного синтеза, которая опирается на сущность истории искусства, культурологии, теории коммуникации и дизайна, стремясь создать работы, которые являются одновременно визуально привлекательными и образовательными. Эта практика не только повышает осведомленность общества об искусстве и культурном наследии, но и дает нам новую перспективу для понимания и оценки мультикультурализма. С развитием общества и прогрессом технологий дизайн плакатов для музейных выставок будет продолжать сталкиваться с новыми проблемами и возможностями. Однако нет сомнений в том, что эти творческие поиски и практика продолжат открывать нам новые пути познания мира и понимания культуры, и в то же время обеспечат мощную поддержку для более тесного и динамичного взаимодействия между музеями и публикой. В будущем мы с нетерпением ждем новых инноваций и прорывов, а также того, что выставочные плакаты будут играть более богатую и глубокую роль в культурной коммуникации музеев.

Исследование дизайна музейных выставочных плакатов позволило нам углубить понимание их значимой роли в культурной коммуникации и взаимодействии с публикой. Выставочные плакаты не просто передают информацию о музейных событиях, но и являются мостом, соединяющим историю, культуру и технологии с современной аудиторией. Они способствуют культурному обмену и обогащению, предоставляя возможность для более глубокого понимания и оценки мультикультурного наследия.

Мы выявили, что дизайн плакатов сталкивается с вызовами, связанными с балансом между визуальной привлекательностью и передачей информации, учетом мультикультурного контекста и интеграцией современных технологий. Тем не менее, через творческий поиск и инновации, дизайнеры находят способы эффективно решать эти задачи, создавая плакаты, которые не только информируют, но и вдохновляют, вызывают эмоциональный отклик и стимулируют культурное взаимопонимание.

В результате, выставочные плакаты демонстрируют неисчерпаемый потенциал как средства культурной коммуникации. Они способствуют образованию и культурному развитию, поддерживая динамичное взаимодействие между музеями и их аудиторией. В будущем ожидаются новые инновации и прорывы в дизайне плакатов, что обещает еще более богатое и глубокое взаимодействие в культурном пространстве. Наш анализ подтверждает важность продолжения исследований и практического применения дизайна выставочных плакатов для достижения культурного прогресса и взаимопонимания.

Литература

1. 严建强、许捷.《博物馆展览传播质量观察维度的思考》// 东南文化. – 2018. – № 06. – 页 111. (Янь Цзянцян и Сюй Цзе: "Размышления о наблюдательном аспекте качества коммуникации музейных выставок" // Юго-восточная культура. – 2018. – № 6. – С. 111).
2. 吕倩盈、冯荟.《基于记忆体验的博物馆展览设计》// 浙江理工大学学报（社会科学版）. – 2021. – № 04. – 页 464. (Лв Цяньин и Фэн Хуэй: "Дизайн музейных выставок, основанный на опыте запоминания" // Журнал Чжэцзянского технологического университета (социальные науки). – 2021. – № 4. – С. 464).
3. 龚良.《博物馆展览的未来畅想》// 科学教育与博物馆. – 2021. – № 06. – 页 482. (Гун Лян: "Будущее музейных выставок" // Научное образование и музеи. – 2021. – № 6. – С. 482).
4. 周鸿远. 博物馆海报设计案例解析[J] // 东方博物. – 2010，C. 107–109. – № 04. (Чжоу Хунюань: "Анализ примеров дизайна музейных плакатов" // Восточный музей. – 2010. – № 4. – С. 107–109).

Алексей Умнов (Петрозаводск)

Из истории мужского хорового пения в Карелии. На пути к созданию профессионального коллектива

Мужское хоровое пение в Карелии уходит корнями в русскую церковную музыку, имеющую более чем тысячелетнюю историю. Доступный же для изучения период истории мужского хорового пения в Карелии датируется началом XIX века, когда в соответствии с Указом Императора Александра I в Олонецкой губернии были открыты приходские и уездные училища: Олонецкое духовное училище (1809), Петрозаводское духовное училище (1806 или 1809 гг.), духовные училища в Вытегре, Повенце, Пудоже, в Александро-Свирском монастыре (1802 год) и в Каргопольском Спасском монастыре (1802 год). С 1829 по 1918 гг. В Петрозаводске работала духовная семинария. Во всех перечисленных

учебных заведениях и монастырях культивировалось мужское хоровое пение. Первый же профессиональный мужской хор был создан только в 2020 году в Карельской государственной филармонии. Таким образом, двухвековой период истории мужского хорового пения в Карелии полон лакун. Путь к их устранению видится в попытке реконструкции тех этапов в истории мужского хорового пения, факты и события которых могут быть документально подтверждены.

Сильным стимулом для источниковедческих инициатив стала подготовка к 300-летию столицы Республики Карелия города Петрозаводска – ровесника имперской столицы Санкт-Петербурга. Историки Института истории, языка и литературы Карельского научного центра Российской Академии наук и Петрозаводского государственного университетам подготовили к изданию трёхтомник документов и материалов Петрозаводск: 300 лет истории [7, *265*]. В этих документах содержатся сведения о том, что в начале XX века в Олонецкой губернии развитие хорового дела затрагивало все слои общества. Был создан любительский коллектив – хор приказчиков. Он «возник по инициативе одного из приказчиков купцов братьев Леймановых Ф.Н. Журавлева, которому пришло на мысль предложить своим собратьям по занятию принять активное участие в церковных службах посредством пения ранних литургий и, когда возможно, то и вечерен в Воскресенском соборе…» [7, *265*].

Начиная с XIX века, мужское хоровое пение в Карелии развивалось не только как церковное и светское любительское пение. Область военной музыки также включала в себя мужское хоровое пение. В Олонецкой губернии солдатские батальоны имели своих «песенников»[8]. В документах той эпохи «батальонные песенники» упоминаются в связи с различными обстоятельствами. Они участвовали в мероприятиях во время призыва в армию, в военных парадах; необходимость в них была во время официальных мероприятий государственного значения. В городских увеселительных мероприятиях «батальонные песенники» участвовали совместно с церковными хорами. Обязательной частью сводного репертуара были «народный гимн "Боже, царя храни"»[9], а также ряд молитв. Точное количество «батальонных песенников» В Олонецкой губернии не известно. Предполагается, что в Петрозаводске их могло быть, как минимум, два: один из них состоял при воинском гарнизоне, другой – при военизирован-

[8] «Первоначально в Петрозаводске располагались две гарнизонные роты, которые 17 января 1811 г. были объединены во внутренний губернский полубатальон, который, в свою очередь, 27 марта того же года был переформирован в батальон. Эта дата (27 марта 1811 г.) и является официальной датой рождения Петрозаводского губернского батальона. С 14 июля 1816 г. он стал называться внутренним гарнизонным батальоном, с 13 августа 1864 г. – губернским батальоном, а с 26 августа 1874 г. – Петрозаводским местным батальоном. Под этим названием он и просуществовал до 1917 г., отметив в 1911 г. свой столетний юбилей. Располагался батальон на берегу Онежского озера по Военной улице после больничного городка и углежогни. Батальонные казармы представляли собой здания для четырех рот и хозяйственные помещения» [13, *70-74*].

[9] Имеется в виду официальный гимн Российской империи с музыкой А. Львова. Впервые был исполнен 18 декабря 1833 года.

ном охранном подразделении горных заводов [12, *21*]. Также имеется упоминание о существовании хора пожарных.

Временем создания новых хоровых коллективов стала вторая половина XX века. Согласно данным справочника «Самодеятельных хоровые коллективы Карелии» [11] на момент выхода Справочника в 1991 году в Карелии было 6 самодеятельных хоров, имевших звание академического. Такое звание в СССР присваивалось хоровым коллективам, поющим в академической манере. 5 хоровых коллективов осуществляли свою творческую деятельность в Петрозаводске, 1 хоровой коллектив – в Кеми (Академический женский хор районного Дома культуры города Кеми. Художественный руководитель и дирижер — засл. работник культуры Карелии Александр Максимович Полещук). Соответственно тенденциям времени бóльшая часть этих коллективов представляла собой смешанный хор. Только один хор был мужским – Мужской хор Дома культуры и техники производственного объединения «Онежский тракторный завод» (художественный руководитель и дирижер — Курилина Эмилия Федоровна).

Все самодеятельные хоровые коллективы поддерживались государством. Они создавались при крупных машиностроительных гигантах (Народная хоровая капелла Дворца культуры и техники «Машиностроитель», Мужской хор Дома культуры и техники производственного объединения «Онежский тракторный завод»), при Доме офицеров (Хор ветеранов Великой Отечественной войны Петрозаводского Дома офицеров) [4, 4], в домах культуры (вышеупомянутый хор в Кеми), в учебных и учебно-методических учреждениях (Академический хор студентов Петрозаводского государственного университета имени О.В. Куусинена, Академический хор Республиканского научно-методического центра народного творчества и культурно-просветительской работы).

Все эти коллективы выполняли важную социальную функцию – культурно-просветительскую[10]. Их выступления освещались в прессе[11], а затем и в мемуарной литературе. Таковы «Воспоминания об академическом мужском хоре Дома культуры Онежского Тракторного Завода М. Никитина [6]. В 1980-е годы хоровое движение в Карелии привлекло внимание центральной прессы. Освещалась концертная деятельность самодеятельных коллективов и творческие портреты руководителей народных хоров[12].

Высокое качество хорового пения достигалось не только большим количеством желающих петь в хоре, но и высокопрофессиональным руководством хоровых коллективов. В 1936 году в Петрозаводске было открыто Музыкальное училище имени К.Э. Раутио (ныне – Петрозаводский музыкальный колледж

---

[10]Формирование инфраструктуры хорового пения в Карелии описано в исследовании Т.В.Красковской [5].

[11] С 1959 года выходит «Летопись печати Карелии» — Государственный библиографический указатель, который издается 4 раза в год. Указатель включает в себя летопись книжных выходит «Летопись печати Карелии» — Государственный библиографический указатель, который издается 4 раза в год. Указатель включает в себя летопись книжных, периодических изданий, где кроме статей из журналов, указаны статьи из сборников, издаваемых в Карелии, а также раздел «Карелия в печати России и зарубежных стран».

[12] Подробные сведения об этом содержатся в работе: Т.В. Красковской [5].

имени К.Э. Раутио), в котором преподавали дирижёры хора с высшим образованием. Позднее, в 1967 году открылся филиал Ленинградской консерватории. С такими дирижёрами, как Лев Аронович Клаз, Лия Ильинична Фулиди, Станислав Николаевич Легков, связаны яркие страницы истории хорового пения в Карелии.

Своего рода «спутником» мужского хорового пения в Карелии стало новое направление мужского пения – ансамбль. В 1960 году актёры Финского драматического театра в составе Паули Ринне, Виллиама Халла, Перто Микшиева, Вильё Ахвонена, Орво Бьёрнинена и Аарни Ромппайнена создали вокальный «Ансамбль актёров Финского театра». Руководителем ансамбля стал Марлен Нокелайнен. Этот творческий коллектив исполнял финские народные песни, песни советских и финских композиторов. Участники ансамбля не были профессиональными вокалистами, но они занимались пением в свободное от актёрской профессии время, поэтому их исполнение многоголосной, нередко гармонически сложной музыки отличалось высоким уровнем.

Желание объединить театр и мужское пение предопределило выбор репертуара ансамбля. Синтез образа и музыки диктовал оригинальные сценические решения, в результате чего каждое произведение становилось миниспектаклем. Всё это органично сочеталось с родным для актёров финским языком. Их пение было узнаваемым даже по аудиозаписям. К сожалению, в 1965 году во время гастролей Музыкального театра по России трагически погиб руководитель ансамбля Марлен Нокелайнен. В его память коллеги назвали свой ансамбль «Манок» [3, 3].

«Манок» часто выступал в Петрозаводске и в районах Карелии для коллег-актёров, в школах, на концертах, мероприятиях города и республики. В 1965 году впервые побывал в Финляндии. Ансамбль представлял республику во Всероссийских и Всесоюзных конкурсах, смотрах, декадах карельского искусства в Москве и Ленинграде и имел звания лауреатов Всероссийского и первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся, а также был победителем телевизионного турнира городов. За высокое исполнительское мастерство ансамблю были присвоены почётные звания – Лауреат премии Фрица Ройтера округа Нойбранденбург (ГДР), Лауреат Государственной премии Карелии, народный коллектив Карелии.

«Ансамбль актёров Финского театра» имел огромную армию поклонников и почитателей их искусства. «Прощальный» концерт ансамбля, посвящённый 30-летию творческой деятельности коллектива, состоялся в канун финского Рождества 24 декабря 1990 года в переполненном зале Финского театра. И концерт, и ансамбль стали легендой музыкальной культуры Карелии.

Тектонический слом государства в 1991 году «прорубил дверь» в иные культуры и культурные практики. Студенты Петрозаводской консерватории Валентин Богданов и Павел Ройтман, продолжив традицию мужского ансамблевого пения, решили организовать вокальный ансамбль «Плохие актёры» и пригласили в него Юрия Палашина и Кирилла Жутова. Так родился один из первых квартетов в России, начавших исполнять песни в стиле «Barbershop

harmony». Основу репертуара составили многочисленные оригинальные обработки народных песен разных стран, а также хитов зарубежной и российской эстрады 60-90-х годов. Во время исполнения песни сценически обыгрывались, создавая атмосферу юмора и шуток, вызывая, тем самым ответные яркие эмоциональные реакции у публики [2, *4*; 9, *2*].

С 1992 года коллектив успешно выступал как в России, так и за рубежом. За годы своего существования ансамбль успешно гастролировал в Германии, Южной Корее, Финляндии и США. Квартет неоднократно представлял Республику Карелия на многих значимых политических и культурных мероприятиях. В 1994 году в Калуге «Плохие актёры» стали лауреатом третьей премии I-го Международного конкурса «Поющее мужское братство».

В октябре 1993 года был создан ещё один мужской вокальный ансамбль «Роспев». Ярко обозначилась тенденция, ориентированная на разнообразие певческого репертуара и стилей. У истоков «Роспева» стояли замечательный карельский бас, заслуженный артист России, народный артист Карелии Виктор Сергеевич Каликин, авторитетный музыкальный критик, эрудированный музыкант Кир Ильич Рожков и Леонид Крылов. Все трое были преподавателями музыкальных учебных заведений – консерватории (Каликин и Крылов) и Петрозаводского музыкального училища имени К.Э. Раутио (Рожков – первый руководитель ансамбля) [10, *10*].

Первоначально «Роспев» задумывался как ансамбль, исполняющий только духовную музыку, но со временем его репертуар пополнился произведениями русской и мировой классики, российскими кантами, народными песнями. Постоянно расширяя репертуар, «Роспев» остался верен пению a cappella.

В истории мужского хорового пения в Карелии особое место занимает Академический мужской хор Дома Культуры Онежского тракторного завода, созданный в 1973 году к 200-летнему юбилею Онежского тракторного завода. У истоков коллектива стояли Михаил Константинович Игнатьев и художественный руководитель Эмилия Фёдоровна Курилина.

Важность этого события в культурной жизни Петрозаводска была отмечена публикацией «Дебют мужского хора»: «Немного более четырёх месяцев назад этого коллектива ещё не было на заводе. По цехам и отделам и конечно у проходных были вывешены лишь объявления о том, что производится запись в заводской мужской хор. Помнится, многие посмеивались над этим призывом, скептически поговаривая: – Где же мужской, ведь и такого-то хора нет. Ничего не выйдет. И потребовалось немало усилий общественников, прежде всего руководителю Эмилии Фёдоровне Курилиной...» [8]. Дебют нового коллектива состоялся 19 мая 1973 года на совместном вечере отдыха в помещении Музыкального и Русского Драматического театров.

Четыре месяца от объявления до дебюта – это очень сжатые сроки для создания и начала творческой деятельности самодеятельного коллектива. Такое стало возможным по ряду причин, главными из которых были желание самих рабочих петь, поддержка администрации завода и готовность дирижёра. Кол-

лектив прекратил свое существование в 1991 году в связи с начавшейся в стране и в республике перестройкой экономики.

Творческая жизнь хора была насыщенной. За первые 15 лет существования хор участвовал в концертах более чем 225 раз, на них присутствовало около 45 тысяч зрителей. Коллектив более 10 раз был участником телепередач, в том числе принимал участие во Всесоюзном телевизионном конкурсе «Товарищ песня» в 1984 году. Хор выступал перед трудовыми коллективами и слушателями городов в Финляндии, ГДР, а также Ленинграда, Минска, Кишинёва, Волгограда, Новгорода, Пскова, Нижнего Новгорода, многих районов и городов Карелии. Все эти годы, начиная с самого первого дня, руководителем и дирижёром хора являлась Эмилия Фёдоровна Курилина, деятельность которой была отмечена почётным званием Заслуженный работник культуры Карелии, присвоенным в 1985 году. Более 10 лет работал с хором педагог по вокалу Владислав Михайлович Сладковский. В течение 10 лет постоянным концертмейстером хора являлась Елена Николаевна Малинина. Большую помощь все эти годы оказывал руководителю хора заслуженный деятель искусств Карелии Семён Матвеевич Карп, работавший в то время хормейстером коллектива. С 1989 по 1991 гг. с хором работал дирижёр Юрий Алексеевич Палашин и концертмейстер Инна Станиславовна Палашина.

В XXI веке продолжателем традиций мужского хорового пения стал «Мужской хор Карелии». Он был основан в апреле 2007 года студентом 3 курса Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова Алексеем Умновым. В состав хора вошли студенты Петрозаводских ВУЗов, а также учащиеся старших классов школ города Петрозаводска. Первая репетиция коллектива состоялась 23 апреля 2007 года. На тот момент хор не имел названия.

В Карелии традиционно в название хора входило и название учреждения, при котором работал хор. Современный «Мужской хор Карелии» сменил несколько названий: Мужской камерный хор Русско-Немецкого центра встреч, Мужской хор Карельского государственного педагогического университета, Мужской хор Карельской государственной педагогической академии, Мужской хор Петрозаводского государственного университета. Название «Мужской хор Карелии» коллектив получил в 2015 году.

Смена названий хора была связана с поиском постоянной репетиционной базы, без которой творческий коллектив не может существовать и развиваться. В октябре 2007 года мужской хор взял под свою опеку Русско-немецкий центр встреч Петрозаводска (директор – Ольга Юрьевна Ряменен). В декабре того же года состоялось первое концертное выступление хора в городе Кондопога. С марта 2008 года и по сентябрь 2013 года коллектив репетировал на базе Карельской государственной педагогической академии (до 2010 года – университет). Ректором и соратником коллектива тогда являлся Сергей Павлович Гриппа. С 2013 года до 2015 года, в связи с объединением двух вузов (Университета и Педагогического университета) мужской хор входил в состав Петрозаводского государственного университета (ректор – Анатолий Иванович Воронин). С 2015 года мужской хор под управлением Алексея Умнова отделился от уни-

верситета и при поддержке Министерства культуры РК получил собственное помещение в центре города, в историческом здании XVIII века («Дом Гаскойна»). Своими силами и при поддержке спонсоров из числа бывших и нынешних артистов хора коллектив сделал ремонт в этом помещении. В феврале 2016 года на базе Мужского хора Карелии открылся Центр мужского хорового пения.

За время своего существования Мужской хор Карелии дал огромное количество концертов в республике и за ее пределами. Гастрольные маршруты включали в себя города России – Рязань, Ижевск, Калуга, Москва, Санкт-Петербург, Псков, Нижний Новгород, Владимир, Суздаль, Иваново, Мурманск, Ярославль, а также города других стран мира – Норвегии, Швеции, Финляндии, Германии, Польши, Белоруссии, Австрии, Швейцарии, Латвии, Литвы, Эстонии, Венгрии, Италии.

Коллектив является неоднократным победителем и призером Всероссийских и Международных конкурсов[13]. В декабре 2011 хору присвоено звание Народный коллектив самодеятельного художественного творчества Республики Карелия, а в 2016 году – звание «Заслуженный коллектив Российской Федерации».

Репертуар коллектива чрезвычайно обширен и состоит из произведений композиторов разных стран и веков: от Баха и кантов Петровской эпохи до современных отечественных и зарубежных композиторов. В репертуаре хора более 150 произведений. Основу репертуара составляет русская хоровая музыка: духовная музыка отечественных композиторов (Чесноков, Никольский, Киселев и др.), русские народные песни, хоровые миниатюры композиторов XIX–XXI вв. (Чайковский, Танеев, Кюи, Шебалин, Слонимский, Свиридов, Калистратов, Мишуков, Крышень и др.). Хотя хор в основном поёт музыку, написанную a cappella, он регулярно выступает с симфоническим оркестром и оркестром народных инструментов Карельской государственной филармонии. В декабре 2015 года впервые в России состоялась премьера Концерта для фортепиано, симфонического оркестра и мужского хора Ферруччо Бузони. Солировал Вадим Холоденко, оркестром дирижировал Анатолий Рыбалко.

---

[13] Участие в российских и международных творческих мероприятиях: Лауреат I степени регионального тура VII Всероссийского конкурса академических хоров и вокальных ансамблей «Поющая Россия» (октябрь 2009, Петрозаводск); Лауреат I степени 4-го Международного хорового фестиваля «Vivat, мальчишки!» им. С.П. Оськиной (февраль 2010, Петрозаводск); Лауреат II степени VI открытого фестиваля университетских хоров России «Gaudeamus» (октябрь 2010, Ижевск); Лауреат I степени Заключительного этапа VII Всероссийского конкурса академических хоров и вокальных ансамблей «Поющая Россия» (апрель 2011, Санкт-Петербург); Обладатель золотой медали в номинации «Духовная музыка» и серебряной медали в номинации «Мужские хоры» на Первом чемпионате мира по хоровому пению (июль 2011, Грац, Австрия); Лауреат I степени (трижды) Всероссийского конкурса мужских хоров «Поющее мужское братство» им. Л. К. Сивухина (2011, 2016, 2021, Калуга); Обладатель золотой медали в номинации «Мужские камерные хоры» и серебряной медали в номинации «Духовная музыка» на VIII Всемирных хоровых играх (июль 2014, Рига, Латвия); Обладатель золотой медали в номинации "Мужские камерные хоры" и серебряной медали в номинации "Духовная музыка" на IX Всемирных хоровых играх (июль 2016, Сочи, Россия); Лауреат 1 степени XXI Международного конкурса им. С. Шимкуса (май 2018, Литва, Клайпеда).

В настоящий момент в хоре около 30 человек. Это мужчины разного возраста и социального статуса. На вопрос «что заставляет взрослых мужчин петь в мужском хоре» первый тенор хора Андрей Черепанов ответил: «Пока не попадешь в хор, не понимаешь, зачем это надо, а когда попадешь, не можешь представить, как раньше жил без него! Прежде чужие люди становятся единомышленниками, друзьями» [1].

В марте 2020 года состоялось историческое событие для культуры Карелии. Впервые в истории республики был объявлен набор в профессиональный мужской хор. Инициатором создания первого профессионального академического хорового коллектива стал Алексей Умнов, ранее заслуживший признание работой с Мужским хором Карелии и другими певческими коллективами Петрозаводска. Инициатива Умнова была поддержана Главой Республики Карелия А.О. Парфенчиковым и одобрена депутатами республиканского парламента. Первое профессиональное академическое хоровое объединение получило прописку в Карельской государственной филармонии. Так появился Мужской камерный хор Карельской государственной филармонии.

В состав хора вошли 16 артистов — преимущественно выпускники и студенты Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова и Музыкального колледжа имени К.Э. Раутио.

Дебютное выступление молодого коллектива состоялось в августе 2020 года на IV Музыкальном фестивале «Ruskeala Symphony» на водной глади мраморного каньона с программой «Серенада кавалеров».

За три концертных сезона Мужской камерный хор успел выступить не только в Республике Карелия (Петрозаводске, Рускеале, Кондопоге, Медвежьегорске, Олонце и Питкяранте, Лахденпохье, Костомукше), но и в городах России: Москве, Санкт-Петербурге, Калининграде, Ярославле, Иваново, Череповце, Вологде, Нижнем Новгороде, Семёнове, Городце и Ростове Великом, Красноярске, Челябинске, Новосибирске, Канске, Троицке, Кыштыме, Каргополе.

Коллектив активно сотрудничает с композиторами Карелии и России и принимает участие в таких значимых мероприятиях, как Московский Пасхальный фестиваль, который проходит под руководством Маэстро Валерия Абисаловича Гергиева. В числе резонансных исполнений – авторские (Пасхальный и Рождественский) концерты московского композитора Антона Олеговича Вискова (май и декабрь 2021 года, Большой зал Карельской государственной филармонии) и Мировая премьера Восьмой симфонии «Осударева дорога» Александра Чайковского, написанной специально для Симфонического оркестра и Мужского хора Карельской филармонии (11 ноября 2022 года, Зал Академической капеллы Санкт-Петербурга)[14].

---

[14] Мировые премьеры сочинений, написанных специально для коллектива: Антон Висков «Господи, я верую» Маленькая кантата для мужского хора и фортепиано на слова Сергея Есенина (02.05.2021 — Карельская государственная филармония); Полина Крышень «Петроглифы», кантата для мужского хора и инструментального ансамбля (28.01.2022 — Карельская государственная филармония); Сергей Екимов «Петр I глазами русских поэтов XVII – XX столетий», концерт для мужского хора a cappella в 5 частях (11.11.2022 — Академиче-

Реконструкция событий, связанных с созданием мужских хоровых коллективов и ансамблей, позволила сделать вывод о том, что создание первого профессионального мужского камерного хора и его институциональное оформление стали результатом длительного развития церковного и светского мужского хорового пения в Карелии. Такое событие историко-культурного значения, как подготовка к 300-летию Петрозаводска сделала доступными материалы и документы, связанные с историей мужского хорового пения в Карелии. Свою положительную роль сыграли учебные заведения Петрозаводска, особенно Детская музыкально-хоровая школа (открыта в 1966 году) и Петрозаводский филиал Ленинградской консерватории (открыт в 1967 году), впоследствии получивший статус самостоятельного вуза. Школа обеспечила приток кадров в Петрозаводское музыкальное училище, а Петрозаводская консерватория (наряду с Музыкальным училищем) стала готовить профессиональных дирижёров и хормейстеров. В творчестве любительских коллективов под руководством профессионалов формировалась академическая манера пения и воспитание вкуса как самих хористов, так и любителей музыки разных профессий, что обеспечивало постоянный интерес публики на всех концертах хоровой музыки. Благодаря созданию и творческой деятельности такого коллектива, как «Манок», в хоровом искусстве Карелии стал развиваться такой феномен, как полиязычие мужского хорового пения.

Литература

1. Борисова Л. Как это устроено: поговорили с участниками мужского хора / http://gubdaily.ru/blog/sociology/lichnyj-opyt/kak-eto-ustroeno-pogovorili-s-uchastnikami-muzhskogo-xora-i-uznali-zachem-oni-vmeste-xodyat-v-banyu/ (дата обращения: 01.03.2024)
2. Колихалова Н. Совсем не «Плохие актеры» // Молодежная газета Карелии. – 1995. – 15 апреля.
3. Копылов Э. Этот удивительный «Манок» // Ленинская правда. – 1982. – 1 июня.
4. Корнеева Н. Когда поют солдаты // Комсомолец. – 1980. – 13 сент.
5. Красковская Т. В. Кантатно-ораториальное творчество композиторов Советской Карелии (1920-1980-е годы). – Петрозаводск, 2017.

ская капелла Санкт-Петербурга); Борис Напреев «Монологи поэта», кантата для мужского хора и фортепиано на слова Армаса Мишина разных лет (10.02.2023 — Карельская государственная филармония); Антон Висков «Есенин», музыкально литературная композиция для мужского хора и чтеца в 13 частях (30.03.23 — Музей Изобразительных искусств РК); Антон Висков «Карелия — любовь моя», поэма для мужского хора на слова отечественных поэтов (в 15 частях) (08.06.2023 — Музей Изобразительных искусств РК); Владислав Панченко, слова Сергея Пронина «Падение Иерихона», концерт для мужского хора а капелла в 5 частях (08.06.2023 — Музей Изобразительных искусств РК); Сергей Екимов «В руце Твои», для мужского хора и солиста (03.11.2023 — Камерный зал Новосибирской государственной Филармонии); Лев Панкратов «Русские монастыри», десять картин для мужского хора a cappella на слова А. Капустина (30.11.2023 — Музей Изобразительных искусств РК).

6. Никитин М. Воспоминание об академическом мужском хоре дома культуры Онежского Тракторного Завода. Петрозаводск: Б.и., – 2013. – 199 с.: ил.

7. Петрозаводск: 300 лет истории: Документы и материалы. В трех книгах. Кн.2. 1803 —1903 / Научн. ред.: О.П. Илюха, Н.А. Кораблев, Д.З. Генделев. —Петрозаводск: Карелия, 2001. — 400 с.

8. Попова Т. «Дебют мужского хора» /Газета «Онежец» № 47 за 20 июня 1973 года.

9. Попова С. «Плохие актёры» в хорошей форме // Петрозаводск. – 1995. – 22 ноября.

10. Садовская О. Поёт «Роспев» // Карелия. – 1999. – 27 мая.

11. Самодеятельные музыкальные коллективы Карелии: Справ. / Карел. респ. центр нар. творчества; Сост. В. Жукова. – Петрозаводск, 1991. – 99 с.

12. Семакова И.Б. Из истории хорового творчества в Карелии // Актуальные вопросы хорового творчества Республики Карелия XXI века. – Петрозаводск. – 2016. – 101 с.

13. Терешкин А.А. Петрозаводский губернский батальон в системе местных войск России XIX века // Краеведческие чтения. – Петрозаводск, 2008. С. 70–74.

Татьяна Фадеева, Александра Першеева (Москва)

Виртуальная реальность как искусство: стирание границ между пространствами и переосмысление субъективности

В XX столетии неклассическая философская антропология, переосмысляя картезианскую модель субъективности, постулирует, что у человека нет – четко зафиксированной сущности, нет раз и навсегда определенного «что» [9, с. 151]. Она рассматривает человека не как устойчивую «данность», а как ситуативно меняющуюся конструкцию, как результат культурно-социальной, исторической «заданности» и собственного полагания (действий на себя, как бы «делания» себя). «Действие на себя» противопоставляется неким пассивным синтезам сознания, поскольку, чтобы так действовать, субъекту необходимо застать себя уже «положенным» [3], после чего он может значительно изменить собственную направленность, свою «повестку дня».

Поскольку сегодня человеку необходимы проницаемые границы социальной идентичности, известная ее подвижность, чтобы вписываться во множество социальных ролей и эффективно существовать в «полиэкранном» пространстве современных дискурсов, он должен находить общий язык с самыми разными членами общества и их «субъективностями» – знаниями, чувствами,

убеждениями и желаниями другого, которые могут не совпадать с собственной позицией субъекта. При этом субъект не теряет себя, как можно было бы подумать, в этом множестве чужих субъективностей, напротив, опираясь на идеи французского философа Жильбера Симондона, можно утверждать, что индивидуальные черты субъекта в жизни группы не «теряются», а, наоборот, заостряются, и именно поэтому столкновение с коллективным позволяет актуализировать индивидуацию [2], как бы «отстраиваясь» от него. Многие произведения VR сегодня предлагают зрителю иммерсивный опыт погружения в историю другого, иную субъективность, и среди наиболее ярких проектов можно отметить «Палач возвращается домой» («Hangman at home», 2021) Мишеля и Ури Крано, работу Барри Джин Мерфи и Мэй Абдалла «Голиаф: Играя с реальностью» («Goliath: playing with reality», 2021), «Самсара» Хуан Синь-цзяня («Samsara», 2021). Данные проекты ставят зрителя в особые «предлагаемые обстоятельства», например, надевая очки виртуальной реальности, можно оказаться в роли палача, пришедшего домой отдохнуть после работы, в роли в геймера, пережившего шизофренический эпизод и пытающегося заново встроиться в социум, либо же примерить на себя роль жертвы техногенной катастрофы и испытать опыт «переноса» сознания на другой физический субстрат. Подобный сюжет, пережитый от первого лица, может побудить зрителя задуматься о контингентности собственного опыта. В этом смысле другой – это не инстанция, которая дает нам целостность (по М. Бахтину), а инстанция, которая дает нам варианты разных «ситуационных сборок» [7, 8] и через это – возможности расширения границ собственной картины мира. VR здесь представляется наиболее продуктивным медиумом, поскольку оказывает воздействие на зрителя не только через аудиовизуальный канал, но и, используя возможности современных технологий, предлагает ему тактильные ощущения и даже задействует обоняние. В поле современного искусства систематически ведутся рассуждения о том, как могут быть улучшены механизмы соединения и сосуществования различных дискурсов и жизненных миров [6], и ключевой задачей текущего исследования стало выявление художественных стратегий работы с виртуальной реальностью как медиумом, посредством которого действует художник, через радикальную иммерсию предлагая зрителю выйти на новый уровень эмпатии.

«Заброшенный» («The Deserted»), 2017

Типология VR-пространств и механик коммуникации со зрителем

Рассмотрев проекты последних десяти лет, построенные на создании образа в виртуальной реальности, мы пришли к выводу, что, анализируя произведения медиаискусства, внимание следует уделить не только эстетическому или этическому посылу конкретных работ (как успешно делается во многих исследованиях [12, 13]) и не техническому решению, а стратегии художника в работе со зрителем и той роли, которую он зрителю предлагает.

В соответствии с этим было выявлено три типа VR-проектов:

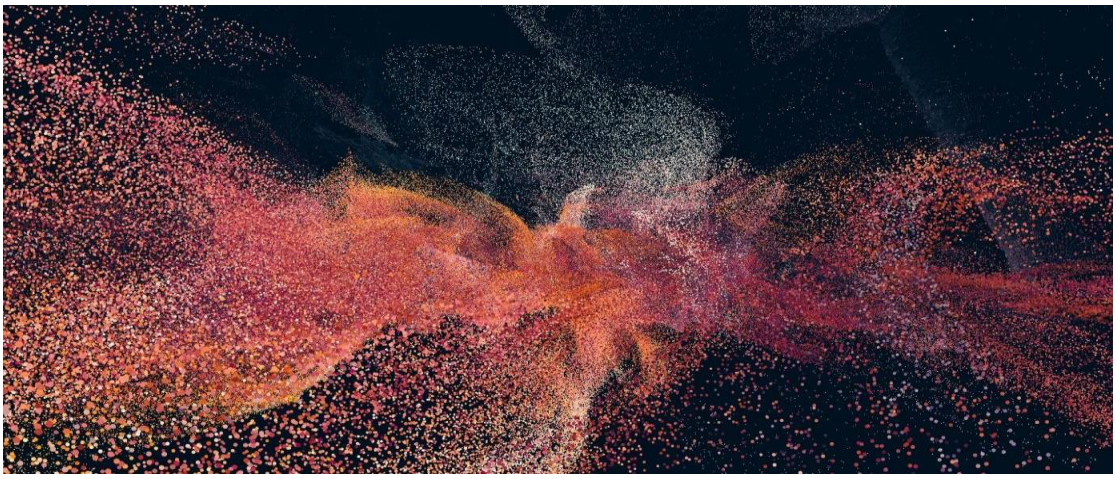
1. **Образ-пространство**, где зритель является пассивным наблюдателем или исследователем незнакомой, экзотической среды. Субъект оказывается в пространстве наедине с самим собой, от него требуется минимум когнитивных усилий, поскольку пространство свободно раскрывается перед ним (Цай Минлян «Заброшенный», 2017; VR-проекты команды Нонни Де ла Пенья, 2010-е; и др.);

В эту категорию входят в первую очередь видео-«бродилки», где зрители осматривают виртуальный пейзаж, не взаимодействуя с ним, например, пространства покинутого Чернобыля (проект «Чернобыль VR», 2016). Такие образы действуют сильнее газетных статей и новостных репортаже, скажем, чтобы привлечь внимание к проблеме защиты прав детей, в 2015 году по заказу ООН командой Криса Милка и Габо Арора был создан VR фильм «Облака над Сидрой» – это история двенадцатилетней девочки Сидры, которая живет со своей семьей в сирийском лагере беженцев. Зритель получает возможность увидеть жизнь беженцев как бы «изнутри», со всеми ее радостями и горестями. В 2017 году на Венецианском фестивале демонстрировался другой фильм Арора, снятый совместно с Ари Палицем, – «Последнее прощание». Фильм представлял

собой виртуальный тур по газовым камерам Майданека. Еще два любопытных проекта – фильмы Inside Impact: East Africa («Внутри воздействия: Восточная Африка») и Act In Paris («Действие в Париже»). Первый фильм посвящен жизни Восточной Африки, второй – проблемам глобального потепления.

Отдельно следует рассмотреть пример «иммерсивной журналистики» команды Нонни де ла Пенья, в произведениях которой пользователь может погрузиться в пространство напряженной социально-экономической ситуации («Голод в Лос-Анджелесе», 2013), военного конфликта («Проект Сирия», 2014), а также конфликта ценностей и идеологий. В проекте «Прочь из убежища» (2017) рассказывается история юноши, у которого был конфликт с родителями. Зритель здесь оказывается «невидим», его тело не получает репрезентации в этих «мирах», ситуации разворачиваются без него. Проекты, подобные этим, не предполагают активной реакции зрителя, его поступков в пространстве VR, возможности повлиять на ход событий. Потому для достижения максимального эффекта нужно подключить механизмы реагирования, то есть, нужно дать зрителю опцию не просто быть свидетелем некоего события в VR, но стать его участником, действующим лицом, активно влияющим на ход повествования. Это характерно для интерактивных VR-проектов, в первую очередь, для видеоигр. Поэтому второй тип VR-проектов представляется более перспективным в аспекте «ре-субъективации» и получения нового опыта иммерсивности.

2. **Образ-встреча**, где зритель сталкивается с новым для него жизненным миром, в том числе получая возможность «оказаться» в теле другого человека или существа. Происходит «встреча» в психотерапевтическом смысле, то есть, раскрытие собственных границ навстречу чему-то неизвестному, выход за пределы собственного опыта и сформированной им картины мира. От субъекта требуется эмоциональное усилие, требуется проактивность и толерантность (Алехандро Гонсалес Иньярриту «Плоть и песок», 2017; АЕС+Ф «Психоз», 2019; Marshmallow Laser Feast, «В глазах животного», 2018; проект лаборатории «BeAnotherLab» «Машина чтобы стать другим», с 2012 по настоящее время; и др.).



«В глазах животного» («In the Eyes of the Animal»), 2018

Сегодня многие называют технологию VR «машиной для эмпатии», поскольку именно в пространстве виртуальной реальности пользователь способен получить опыт новой субъективности, бытия-с-Другим или – до определенной степени – бытия Другим. Именно эта идея «заложена» в названии междисциплинарной группы студентов BeAnotherLab («лаборатория "Будь Другим"») барселонского университета имени Пумпеу Фабра. В рамках лаборатории реализуется проект «Машина чтобы стать другим». Суть проекта состоит в следующем: два участника (мужчина и женщина) надевают очки виртуальной реальности и начинают видеть то, что видит другой. К примеру, мужчина видит перед собой женские руки. Для того, чтобы усилить эффект от иллюзии, участников эксперимента просят синхронно выполнять движения руками и ногами. Ученые экспериментируют со смысловой рамкой понятия «Другой»: это может быть человек другой национальности или религии; VR позволяет моделировать ситуации контингентной идентичности и выстраивать общие события смысла (в ситуации восприятия опыта как «найденного объекта»).

Отметим, что BeAnotherLab — не первая команда исследователей, которая занялась подобными экспериментами. Большой интерес также представляют исследования ученых Томаса Метцингера и Олафа Бланке. Они совместно с исследователями, специализирующимися в когнитивистике, Бигной Ленггенхагер и Теджом Тэди создали систему виртуальной реальности, пользователи которой получают опыт пребывания вне своего тела. Таким образом, разрушается иллюзия стабильности модели нашего тела, происходит остранение. В своей работе Метцигнер и Бланке исходили из следующих посылок: мы живем «внутри» не только наших представлений о мире, но и внутри представляемых нами же моделей наших тел, умов и собственного «я». Эти модели, как и всякие другие, подлежат манипуляции и трансформации, они не константны. Получая новые телесные переживания, мы обретаем новый опыт субъективности либо «расширяем» уже существующий. Благодаря технологиям VR пользователи могут увидеть мир глазами другого человека. Это открывает новые горизонты для понимания и поддержки других, способствует развитию сочувствия и привлекает внимание к проблемам, которые раньше казались далекими.

Еще один яркий пример: знаменитая короткометражка Иньярриту Алехандро Гонсалеса «Плоть и песок» (2017), эта виртуальная инсталляция посвящена жизни мигрантов, пересекающих границу между Мексикой и США. Режиссер работал над этим проектом более пяти лет, он разговаривал со многими людьми, пережившими этот переход (увы, многим пережить его не удается) и собрал их опыт в ряд сильно действующих на зрителя образов, в которых виртуальная реальность дополняется элементами физической действительности. Когда этот проект демонстрировался в ходе Каннского фестиваля 2017-го года, его показ проходил в ангаре аэропорта: зрителя приводят в холодной «транзитной» комнате, где его просят снять обувь и поставить ее рядом с рядами ботинок, принадлежавших мигрантам, потом несколько минут дискомфортного ожидания, и зрителя снабжают тяжелым рюкзаком и VR-шлемом, вместе с которыми он должен совершить путешествие в специально оформленном про-

странстве, переживая состояние мигрантов на собственном телесном опыте. С точки зрения жанра этот проект является скорее «бродилкой», однако, нарративная составляющая в нем ясно проявлена во всем, начиная с деталей облика мигрантов, которых видит зритель, и заканчивая последовательностью «картин», возникающих на экранчиках в VR-шлеме. Физически и эмоционально изнурительное путешествие через границу заканчивается для зрителя-героя трагически: пограничник убивает его. Таким образом, инсталляция Иньярриту представляет собой сложно организованное целое, в которой задействованы пространство, объекты и люди, что, разумеется, только усиливает эффект погружения.

Другой яркий проект, основанный на виртуальном путешествии: «Психоз» (2019), разработанный группой AES+F совместно с Александром Зельдовичем. Одной частью этого произведения стала театральная постановка Зельдовича по тексту Сары Кейн, где описывался ее опыт галлюцинаций и последующего пребывания в лечебнице; второй же частью стало VR-видео, в котором зритель оказывался в роль душевнобольного. Пространство инсталляции в галерее MAPC было оформлено как коридор больницы, зрителю нужно было заполнить небольшую анкету, подождать приглашения, затем надеть шлем виртуальной реальности и – сесть в инвалидную коляску. И когда сеанс начался, отождествление себя с героем видео происходило практически мгновенно именно благодаря этой коляске: в VR-очках зритель оказывался в том же самом больничном коридоре, опустив голову, видел собственное тело, неподвижные ноги и руки, покоящиеся на колесах инвалидного кресла, и одновременно мог ощущать холод этих металлических колес. Движение внутри VR-пространства осуществлялось через нажатие на специальную педаль, а повороты достигались довольно активным движением рук, проворачивающих коляску. Таким образом тело «верило», что находится в той самой больнице, а перед глазами плыли галлюценогенные образы, и чем дальше, тем более страшные – и с этими образами игрок никак не мог взаимодействовать. Огромные насекомые, оторванные конечности, летающие разноцветные ногти, гигантские грибы и мощные взрывы – все эти образы, изящные и вместе с тем отталкивающе фактурные (в традиционном духе AES+F) вставали перед взглядом зрителя, и от них нельзя было скрыться. Это видео вызывало сильнейшее ощущение присутствия в кошмаре и полного физического бессилия, невозможности вырваться из пелены галлюцинаций, которые даже несмотря на то, что мы знаем об их искусственной природе, остаются пугающими.

3. **Образ-ситуация**, где зритель может действовать в предлагаемых виртуальной реальностью обстоятельствах, влияя на ход событий. Здесь уже требуется максимальное усилие: субъект телесно включается в действие виртуального сценария и отреагировать на его события (Марина Абрамович «Погружение», 2018; Лори Андерсон, Синь-Цзянь Хуан «La Camera Insabbiata», 2017; Пия Тикка «Одержимость», 2005 и др.).

Произведения виртуальной реальности, в которых зритель может взаимодействовать с объектами в созданной художником среде, встречаются реже

остальных, поскольку требуют большой и дорогостоящей работы по проектированию интерактивного пространства. В этом плане в авангарде находится гейм-индустрия и редкие проекты интерактивного кинематографа. Лев Манович отмечает, что тенденция «кинематографизации» игр возникла уже в середине 1990-х годов в таких играх, как «Voyeur» (1993) и «Dungeon keeper» (1997), и подчеркивает, что способы создания образа пространства и времени, а также репрезентации воспоминания, движения мысли и эмоций человека пришли в гейм-дизайн именно из кинематографа [10, 84-86]. Совсем не удивительно, что в 2000-е годы появился ряд игровых проектов, напоминающих интерактивное кино. «Fahrenheit» (2005), «Heavy rain» (2010) и «Beyond: two souls» (2013) – от компании Quantic Dream, игра-триллер «Erica» (2019) и другие проекты, которые по сути представляют собой полнометражные анимационные фильмы с разветвленным сюжетом и дающие возможность игроку выбирать конкретные решения в диалогах и действиях, которые приведут его персонажа к той или иной развязке. Очень похожий способ интерактивного воздействия на сюжет был предложен и зрителям недавно вышедших интерактивных фильмов, таких как: «Ночная игра» (2016) Тобиаса Вебера, «Брандашмыг» (2018) Дэвида Слейда, интерактивный сериал «Мозаика» Стивена Содерберга и другие менее известные проекты. Интерактивная составляющая здесь, впрочем, весьма ограничена, она дается на уровне выбора точки обзора (за кем следить) или принятия того или иного решения за героя (в каком направлении двинется сюжет), то есть, «игры» здесь не очень много, и характер визуального ряда не отличается от кинематографических стандартов.

Если же говорить о проектах, находящихся между кинематографом и арт-объектом, то можно вспомнить о концепции энактивного кино, предполагающего следующую схему: к телу зрителя в момент просмотра фильма подключается ряд датчиков, фиксирующих выражение его эмоций, и сюжет картины варьируется в зависимости от реакций зрителя [1, с. 82-89]. Произведением подобного типа является инсталляция Пии Тикки «Одержимость» (2005), которая представляет собой комнату с четырьмя стенами-экранами, в центре которой располагаются кресла с биосенсорами, фиксирующими телесные реакции зрителей на действие фильма. Полиэкран разработан таким образом, что на одном мониторе зритель видит смонтированную Тиккой версию фильма, где идет развитие сюжета, а на остальные мониторы подается изображение, которое компьютерная программа выбирает в зависимости от воспринятых датчиками эмоциональных и телесных реакций зрителя. То есть, повествовательная ткань фильма остается неизменной, но дополнительные, в режиме реального времени выбираемые программой фрагменты видео воздействуют на зрителя как элементы «экспрессивного монтажа». Таким образом, сталкиваясь с полиэкраном Пии Тикки, смотрящий оказывается в ситуации неосознанного выбора, благодаря которой может обнаружить свои бессознательные, рационально не контролируемые эмоции и желания, таким образом, эта инсталляция предлагает воспринимающему увидеть себя со стороны, узнать о себе нечто новое.

«Погружение» («Rising»), 2019

Еще один пример: VR-проект Марины Абрамович «Погружение» (2019), где зритель, надевая очки виртуальной реальности, сначала оказывается смотрящим с воды на ледники, которые, покрываются трещинами, разламываются и падают в море, а затем – попадает в загадочное, напоминающее то ли лабораторию, то ли комнату пыток пространство, где видит Марину Абрамович в стеклянном боксе. Вода медленно наполняет бокс, художница начинает тонуть, а зритель может подойти, может коснуться стекла рукой, но ни разбить его, ни побежать за помощью он оказывается не способен. Здесь мы сталкиваемся опять-таки с ограниченной интерактивностью, однако, она осмысляется эстетически и создает фрустрацию, острое желание что-то изменить, повлиять на ситуацию – именно поэтому в конце видео возникает текст Абрамович, где художница призывает зрителя повлиять на ход реальных, а не воображаемых событий, помогая институциям, борющимся с глобальным потеплением.

Проанализировав ряд заметных VR-произведений последних лет, мы можем сделать выводы о том, как разные типы виртуальных вселенных воздействуют на зрителя и определяют характер эстетического переживания и чувственно-эмоционального опыта.

В произведениях первого типа (образ-пространство) превалирует информационная составляющая, зритель не прикладывает значительных усилий и не ждет яркого трансформирующего эффекта, поскольку он не включен в действие непосредственно. Можно сказать, что первый тип VR-проектов включает в себя значительное число VR-аттракционов, где зритель может прогуляться по экзотическим местам, и его действия мотивируются лишь любопытством, а на более высокий уровень этим проекты выходят, соответственно, тогда, когда тема оказывается не развлекательной, а взывающей к этическому началу, как это происходит в «иммерсивной журналистике». В работах второго типов (образ-встреча) оказывается возможным наиболее полно манифестировать логики раз-

личных жизненных миров, и благодаря этому зритель получает возможность пересечь собственные границы, начинает взаимодействовать с непривычным, с «нормой» другого. Благодаря таким «встречам», происходящим в безопасном пространстве эстетического переживания, происходит созидание нового общего фундамента, предполагающего формирование толерантности по отношению к необычному, стратегий и способов обращения с другим. Проекты третьего типа (образ-ситуация) встречаются значительно реже, однако нам представляется, что развитие именно этого типа произведений может привести к наиболее важным эстетическим и этическим результатам, потому что в этих по-настоящему интерактивных и перформативных VR-произведениях зритель может не просто «оказаться» на месте другого, но и действовать от его лица, сталкиваясь с новыми для себя возможностями или ограничениями в процессе принятия решений. Здесь от субъекта требуется прикладывать уже куда более значительные усилия, поскольку художник проходит лишь половину пути, задав «правила игры», а дальнейшая ответственность лежит уже на зрителе, совершающем тот или иной поступок в виртуальном мире.

Всякий раз мы видим, что главной целью проекта «в пределе» является расширение представлений зрителя об окружающем мире и о нем самом. Такое движение за пределы «я» совпадает с требованиями современного общества, входящего в тот период, когда стандартизированные задачи передаются искусственному интеллекту, а от человека (субъекта) требуется креативность, предполагающая известную гибкость мышления, неординарный, творческий подход к решению задач, способность видеть возможности до того, как они станут актуальностью [5] – подобные навыки не формируются в рамках «позитивистского» подхода, а требуют постоянного выхода за пределы своего опыта и расширения своей субъективности, поля знаний, чувств, убеждений и желаний.

Говоря о коммуникативной составляющей в VR, важно отметить, что, хотя в данный момент восприятие происходит за счет визуальных и аудиальных каналов, планируется развитие VR-устройств вывода, воздействующих на тело, и задействование кинестетического канала обещает окончательное преодоление картезианского дуализма ментальной и физической составляющих «я». Виртуальная реальность сегодня представляется медиумом, посредством которого можно в буквальном смысле взглянуть на мир чужими глазами, пережить такой опыт идентификации с другим человеком и интеграции в непривычные условия жизни, равного которому не могли предложить ни литература, ни кинематограф. Исчезновение границ кадра, непрерывность восприятия пространства и времени, включение кинестетического канала восприятия – всё это делает виртуальную реальность зоной полноценного проживания воображаемого и потому зоной свободы, где «я» может проживать те сценарии и испытывать те аффекты, которые в повседневной жизни невозможны, расширять собственные границы и выходить за пределы эгоцентрической позиции. Как отмечает А. Евангели: «Самое настойчивое человеческое стремление, разнообразно артикулируемое и вытесняемое диалог – с нечеловеческим другим» [4, с. 101].

В пространстве виртуальной реальности можно вступить в такой диалог, нащупав и высвободив это другое в себе.

Становясь «машиной эмпатии», виртуальная реальность является способом получения интерсубъективного или даже трансперсонального опыта, а искусство в таком случае становится – пространством свободы, местом для совершения выбора, полем исследования мира другого.

Литература

1. Бугаева Л. Искусство будущего: нейрокино / По ту сторону медиума: искусство, наука и воображаемое технокультуры. Сост. и ред. Д. Булатов. Калининград, 2016. 156 с.
2. Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. Перев. с ит. А.Г. Петровой под ред. А. Пензина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 176 с.
3. Гиренок Ф.И. Смена перспектив в философии человека // ЧЕЛОВЕК.RU. № 10, 2015. С. 83-92.
4. Евангели А. Формы времени и техногенная чувственность. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2019. 272 с.
5. Зеленцова Е., Гладких Н. Творческие индустрии: теории и практики. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. 240 с.
6. Как жить вместе: устанавливая отношения, размечая позиции. Сб. статей под ред. Б. де Баре, Д. Айас, Н. Шафхаузена и М. Эггер. М.: V-A-C, 2017. 624 с.
7. Красавин И. Techne: сборка сообщества. М.: Кабинетный ученый, 2013. 596 с.
8. Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 384 с.
9. Нанси Ж.-Л. Сегодня // Ad Marginem’93. Ежегодник лаборатории постклассических исследований Института философии Российской Академии наук. М.: Ad Marginem, 1994. 424 с.
10. Grau O. Virtual art: from illusion to immersion. London, 2003. 431 p.
11. Manovich L. The language of new media. MIT press, 2001. 202 p.
12. Rush M. New Media in Late 20th-Century Art. Thames & Hudson, 1999. 224 p.
13. Visnyauskas A., Grant J. Digital Art for the 21st Century: Renderosity Paperback. Gardners Books, 2004. 160 p.

София Хисямутдинова (Саратов)

Телесность в картине мира В.Маяковского и поэтов-шестидесятников (сравнительный анализ)

Телесность является одним из традиционных способов создания поэтической картины мира. Богатство и разнообразие телесной образности зависит от эпохи, литературного направления, творческой индивидуальности поэта. В лирике Владимира Маяковского и наследующих ему поэтов-шестидесятников «язык тела» становится универсальным. Он занимает важное место среди других «культурных кодов», выделенных такими исследователями, как Э. Кассирер, Р. Барт, Ю.М. Лотман, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида, У. Эко, М. Фуко и др.

Алфавит телесного кода у каждого автора свой, функции их в разные эпохи различны. Цель предлагаемой статьи – сопоставить телесные образы В. Маяковского и его последователей поэтов-шестидесятников с точки зрения их семантики, поэтики и аксиологии.

Телесность в картине мира Маяковского полифункциональна. Прежде всего, это **средство самопрезентации**. Лирический герой Маяковского мыслит и характеризует себя посредством телесных образов: «огромен, //неуклюж.//О, как великолепен я в самой сияющей из моих бесчисленных душ!» [1], «Мозг мой, //веселый и умный строитель» [1], «хотите, из правого глаза выну//целую цветущую рощу» [1]. Он соразмерен городу, в котором живет («квартал надел на голову как рыжий парик» [1]), наделен недюжинной, нечеловеческой силой («Я//если всей … мощью//выреву голос огромный – //кометы заломят горящие руки,//бросятся вниз с тоски» [1]).

Такому герою противопоставлен не менее телесный «недоучка, крохотный божик» [1] с «жилистой рукой» [1], который злобно «потирает ладони ручек» [1]. Образ бога снижается за счёт десакрализации священного тела: «…И бог заплачет над моею книжкой! //и побежит по небу с моими стихами подмышкой» [1]. Литота божественного образа усиливает гиперболизм лирического героя.

Поэты младшего поколения усваивают этот язык самопрезентации и адаптируют его, создавая собственные «автопортреты тела», иногда схожие с предшественником («Мускулистый //, лобастый <…> Мои руки обиты // и сильны, как тиски» (Е. Евтушенко) [2], «Мы — // громадные. // Наш характер // упрям и ершист. <…> Это нам, // крутым и бессонным, // миру // будущее дарить… // Мы еще прикурим // от солнца! // Если только будем // курить» (Р. Рождественский) [3]), иногда диаметрально противоположные («О нечто, крошка, пустота <…> нераспрямлённый организм, // закрученный//кривой пружинкой» (Б. Ахмадулина) [4]).

Герой Маяковского принципиально **молод** душой и телом: «У меня в душе ни одного седого волоса,//и старческой нежности нет в ней! Мир огромив

мощью голоса, // иду красивый, двадцатидвухлетний» [1]. Старость для него – помеха прогрессу и потому: «Стар – убивать! На пепельницы черепа» [1].

Герои шестидесятников также декларируют вечную молодость: «Мы молоды. Мы будем вечно молоды» (Р. Казакова) [5]. Это самоощущение связано с образом молодой эпохи, с обновлением картины мира: «и голосом ломавшимся моим //ломавшееся время закричало» [2]. У Маяковского наследуется и непочтительное отношение к старости: «Мне говорят об уваженье к старости. // Порой от этой старости // я в ярости» (Е. Евтушенко) [2].

Лирические герои сопоставляемых авторов – прежде всего, **поэты**. О поэзии Маяковский и его последователи также говорят на языке тела.

Для футуриста творчество сопряжено с несколькими соматизмами. «Изоханное сердце» [1], «необычайнейший комок» [1], «бабочка поэтиного сердца» [1], «сплошное сердце» [1] – таков главный творческий орган. Именно там начинается процесс рождения слова: «тихо барахтается в тине сердца глупая вобла воображения» [1]. Поэт – это ещё и «сплошные губы»: «А себя, как я, вывернуть не можете, //чтобы были одни сплошные губы!» [1]. Губы связаны с ораторским искусством. Маяковский называет себя «сегодняшнего дня крикогубый Заратустра» [1], на вывесках он прочитывает «зовы новых губ» [1]. Заметим, что оба органа творчества связаны с любовью. Для Маяковского любовь и творчество – неразделимые явления: «Любовь – это сердце всего». Ещё один знаковый телесный образ закреплён в одноимённой поэме «Флейта-позвоночник». Метафорический образ позвоночника – символ того, что каждое звено организма певца служит единой творческой цели.

Поэтическое творчество у шестидесятников тоже детерминировано телесно. По Е. Евтушенко, поэты «костьми мосты мостят» [2]. Физически ощущает рождение поэтического дара А. Вознесенский: «В прозрачные мои лопатки // вошла гениальность, как // в резиновую // перчатку // красный мужской кулак» [6]. У Ахмадулиной творчество – это три соматизма: «лоб», «рука», «гортань». Она чувствует своё предназначение с рождения: «гортань прорезав чистым остриём, // вонзился мой, ожёгший губы голос» [4].

Творчество поэта как «живого нерва эпохи» нередко сопряжено со страданиями. Отсюда обилие **морбуальных образов** и у Маяковского, и у его наследников. Поэт Серебряного века связывает творчество с болью, вызванной несовершенством мира: «Вот – я //весь боль и ушиб» [1], «крови сгустки лезут из черепа» [1]. Поэт обрекает себя на страдание: «Раскаяньем вспоротый, //сердце вырвал –//рву аорты!» [1], потому что только так можно создать «в муках ночей рожденное слово, // величием равное богу» [1]. Творчество и мучит, и исцеляет: «хочу одной отравы – пить и пить стихи» [1].

Наиболее близок Маяковскому в понимании творчества А. Вознесенский, который признается: «Не горло – сердце рву <…> Поэт собой, как в колокол, // колотит в свод обид, // Хоть больно, но звенит» [6].

Иная природа морбуальных образов у Ахмадулиной. Они присутствует на всех стадиях ее творчества. Лирическая героиня испытывает «тахикардический буян» [4], «когда тяжестью лба упираешься в правую руку» [4], а перед выхо-

дом на сцену – «мороз во лбу, <…> в лопатках ужас» [4]. Во время самого выступления «истерзана гортань кровотеченьем речи» [4].

Р. Рождественский описывает работу поэта как «боль и труд – // оглушительно тяжёлый <…> раскалившееся сердце // около холодного разума! <…> как рожденье ребенка! <…> как личное рожденье!» [3].

Если страдания и боль лирических героев Ахмадулиной и Рождественского связаны с традиционными поэтическими темами «мук творчества», «невыразимости в слове» всего богатства внутреннего мира, то у героев Маяковского, Вознесенского, Евтушенко они вызваны внешними причинами – столкновением с несовершенным миром, несогласие с которым также выражается телесно.

Сопротивляющееся эпохе тело мы условно назвали **телом социальной борьбы.** Картина мира поэтов обоих поколений бинарна: мир четко делятся на своих и чужих, друзей и врагов.

Миру врагов Маяковский противостоит издевательски-грубо: «…я захохочу и радостно плюну // плюну в лицо вам» [1]. Эту манеру перенимает у него Вознесенский: «Ракетодромами гремя, //дождями атомными рея,//Плевало время на меня,//плюю на время!» [6]. Евтушенко выражает протест посредством «тычков, пинков, плевков и оплеух» [2]. Еще более радикален Рождественский, мечтающий «в искаженные лица врагов взглянуть, // чтобы руки скрутить им! // Чтоб шеи свернуть!» [3].

В то же время для поэтов обоих поколений характерно стремление к обретению некоего сверхличностного единства, выраженного в **общечеловеческой телесности.**

«Принцип Маяковского, – пишет Фарыно, – <…> это отождествление «Я» со всем мирозданием» [7, с. 219]. Поэт мечтает об объединении людей на основаниях любви и взаимопонимания: «Я вам только головы пальцами трону,//и у вас//вырастут губы//для огромных//поцелуев и язык, родной всем народам» [1]. После революции Маяковский попытается поверить в реальность такого слияния: «Я счастлив, что я этой силы частица, что общие даже слезы из глаз…» [1].

Для шестидесятников чувство телесного родства со всеми на земле вполне органично: «плотью от плоти сограждан усталых» [4] ощущает себя Ахмадулина, «с племенем земным//<…> сросся чувством пуповины» герой Евтушенко [2], «Я тысячерукий —//руками вашими,//Я тысячеокий —//очами вашими» [6] – признается Вознесенский, «…Мы — // из бессмертья.//Из//плоти, твоей, //Россия!» [3], – пишет Р. Рождественский.

Несмотря на сходство поэтики, телесность у авторов разных эпох демонстрирует **функциональное различие.**

В формировании образа мира органы чувств, **сенсорика** играют ключевую роль. Главный сенсорный опыт Маяковского – **тактильный**: «щеки сожгу огнями губ ему» [1], «в кровь лицо изотру, слезами асфальт омывая./ /Истомившимися по ласке губами тысячью поцелуев покрою//умную морду трамвая» [4]. Так поэт познает мир.

Тактильность – важный аспект любовных переживаний героя, которые передаются соматизмами губы и руки: «руки твои, исступленный, гладил» [1], «Губы дала. //Как ты груба ими. //Прикоснулся и остыл//Будто целую покаянными губами// <…> монастырь» [1]. Чувства героя отелеснены: «не влезет//сломанная дрожью рука в рукав» [1], «Крик <…>//не выпущу из искусанных губ я» [1].

Сенсорные образы у шестидесятников представлены шире. Лирический герой нового поколения предельно полно ощущает мир. Его тело выступает как полноценное «приёмно-перерабатывающее устройство» [7, с. 206], способное фиксировать самые тонкие оттенки чувств: «и вот уже, разнеженный щекоткой,// семь вкусов спектра пробует язык» [4], «пробуждает ноздри запах кофе» [3]. Сенсорика передает жизненную философию: «Настоящее — неназываемо. // Надо жить ощущением, цветом» [6], «Жить! // Ладонями землю трогать! //<…> И видеть лицо // врага!» [3]. Она один из механизмов памяти: «Но третья память есть у нас, // и эта память — память тела» [2], «долго пахла земляникой // пилотка, алая внутри» [2].

В любовной лирике шестидесятников сенсорные образы более откровенны и разнообразны, чем у Маяковского. Описание интимных отношений через тактильный контакт здесь осуществляют руки («Желаю <…> Быть распятою на кресте осторожных и сильных рук!» [3], «женская рука,//которая особенно сладка,//когда она измученного лба//касается» [2]); плечи («Заведи мне ладони за плечи, обойми//только губы дыхнут об мои,//только море за спинами плещет» [6], «совсем не та ко мне приходит и руки на плечи кладёт» [2]); кровь («с годами у нас с тобою//Стала общею – группа крови,//Одинаковой – группа боли» [3]).

Для художественного мира футуриста типичны **гротескные образы «разъятого и смешанного тела»** [8]. По Бахтину, гротескное тело динамично, оно находится в процессе становления или распада. Город Маяковского населяют Человек без глаза и ноги, Человек без уха, Человек без головы, Человек с двумя поцелуями, великаны и карлики. Уродливый мир деформирует образ человека.

Невозможно отрицать прямую связь жителей «антимиров» Вознесенского с перечисленными героями трагедии «Владимир Маяковский». В поэме «Оза» возникают гротескные образы мужчины с вставленным внутрь носом и с привинченным ко лбу ухом «вроде зеркала отоларинголога» («Удобно для // замочной скважины! И видно и слышно од // новременно» [6]) и женщина без сердца, которые выполняют сатирическую функцию, обличая чрезмерное любопытство, холодность и непрофессионализм.

Если Маяковский считает любые деформации человеческого тела знаком отклонения от нормы, то поэты-шестидесятники признают неидельность нормой. Они демонстрируют и даже преувеличивают свои изъяны, нарочито заявляя о своих несовершенствах: «голос, <…> лукавящий на каждом эль, <…> склонный к заиканью» [4], «тощ, словно сучья, небрит и мордаст» [6], «нескладный и длинный» [3]. Такой герой, в отличие от героя Маяковского, не

претендует на «сверхчеловечность», позволяет себе проявлять слабости, ошибаться: «Неумытый, голодный, ушастый <…> я печататься жаждал ужасно» [2], «Так и мы входили. // Все правильно. // <…> Судьи с тонкими шеями, // судьи // с петушиными голосами» [3].

Гротескные образы великанов и карликов [8] у шестидесятников также восходят к Маяковскому. Гипербола Р. Рождественского: «Левую руку // я положил на залив. // Правой рукою // глажу Балтийское море» [3] отсылает к поэме «150000000»: «Россия вся единый Иван, // и рука // у него – // Нева, // а пятки – каспийские степи» [1]. Но семантически великан-держава футуриста отличается от сказочного образа Рождественского.

Очевидна формальная связь образа Вознесенского «На мизинце моём твоё солнце – как божья коровка» [6] с известной литотой Маяковского: «Сегодня // у капельной девочки // на ногте мизинца // солнце больше, //чем раньше на всем земном шаре» («Война и мир») [1], хотя функционально и семантически они различаются. Если в первом случае солнце на мизинце лишь закон перспективы, то во втором – символ воцарившегося мира и спокойствия.

Важную роль в картине мира Маяковского 1910-х годов играет **урбанистический пейзаж**. Звуки, запахи, вкусовые и тактильные ощущения делают город соучастником жизни. Петроград Маяковского – больной и агрессивный город: улица «провалилась, как нос сифилитика» [1], у каналов «ссохшиеся губы» [1], «на лысине купола//скакал сумасшедший собор» [1], «переулки засучили рукава для драки» [1]. Его жители – это каторжане города-лепрозория, «думающие, нажраться лучше как» [1]. Частотны мотивы обжорства и прелюбодеяния: «нажрутся,//а после,//в ночной слепоте,// <…> сползутся друг на друге потеть,//города содрогая скрипом кроватей» [1]. Город Маяковского отвратительно физиологичен.

Урбанистический пейзаж шестидесятников тоже обладает телесными характеристиками: «Есть у каждого города возраст и голос» [3]. Это тоже живой организм, но он здоровый, деловой, активный. Все реалии города олицетворены: «машина идет на ощупь» (Рождественский) [3], мелькают «кулаки семафоров», «проснулся дом», «зашевелились краны», «заговорил базар».

Враждебность города – не объективная характеристика, а субъективное ощущение автора. У Евтушенко урбанистический пейзаж передаёт обиду лирического героя: «дом. //Напыщенно <…> смотрит и надуто», давит «угрюмостью своей архитектуры» и не скрывает «тягостный надлом//и ненависть ко всем, кто не надломлен» [2].

Описание природы у поэтов двух эпох тоже отличается. Природа у Маяковского в плену у больного города. Они неразрывно связаны: «крикнул аэроплан и упал туда,//где у раненого солнца вытекал глаз», «слезают слезы с крыши в трубы» [2]. Броские повторяющиеся образы создают атмосферу адища города: «Смотрело небо в белый газ//лицом безглазым василиска», «река – сладострастье, растекшееся в слюни», «туман, с кровожадным лицом каннибала,//жевал невкусных людей» [2].

Природа у шестидесятников, напротив, изолирована от города. Это отдельный суровый и могучий мир: «Арктика сердце взяла и неласковым голосом позвала», «грузные веки смежив, засыпает гора, под голову облако положив» [3]. Природа олицетворена: «реки// подкатываются к океану,// как слезы к глазам», «Умирал костер, как человек <…> вытягивая вверх//кисти желтых и прозрачных рук» [3]. Слезы и умирание природы здесь связаны с актуализировавшейся в 60-е годы экологической проблематикой.

Сопоставив телесные образы в творчестве Маяковского и шестидесятников, можно констатировать, с одной стороны, преемственность образной системы поэтов младшего поколения по отношению к старшему, с другой, отметить расширение алфавита телесного кода и существенное изменение картины мира, вызванное гуманизацией общества, осознанием самоценности человеческой жизни и тела.

Литература

1. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1: 1912–1917. Т. 1 / В.В. Маяковский. М.: Гослитиздат, 1955. 464 с.

2. Евтушенко Е.А. Собр. соч.: в 3 т. / Е.А. Евтушенко. М.: Худож.лит., 1983-1984.

3. Рождественский Р.И. Собр. соч.: в 3 т. / Р.И. Рождественский. М.: Худож. лит., 1985.

4. Ахмадулина Б.А. Сочинения: в 3 т. / Б.А. Ахмадулина. М.: ПАN Корона-принт, 1997.

5. Казакова Р.Ф. Стихотворения, песни / Р.Ф. Казакова. М.: Фонд социально-экономических и интеллектуальных программ, 2010. 486 с.

6. Вознесенский А.А. Собр. соч.: в 3 т. / А.А. Вознесенский. М.: Худож. лит., 1983-1984.

7. Фарино Е. Введение в литературоведение: учебное пособие / Е. Фарино. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена. 2004. 639 с. [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Farino_E._Vvedenie_v_literaturovedenie._2004.pdf (дата обращения: 28.09.2021). Загл. с экрана. Яз. рус.

8. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.

9. Быховская И.М. «Homo somaticos»: аксиология человеческого тела. М.: Эдиториал УРСС. 2000. 208 с.

10. Комаров К.М. Текстуализация телесности в послереволюционных поэмах В.В. Маяковского: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01: защищена 22.12.2014: утв. 29.11.2021/ Константин Маркович Комаров; науч. рук. И.Е.Васильев; ВАК РФ, Урал. федер. ун-т им. первого Президента России Б.Н.Ельцина. Екатеринбург, 2014. 233 с. библиогр.: 212-233.

11. Романов А.А. Культурные коды в лирике Е. Шварц: дисс. … канд. филол. наук. Саратов, 2021. 217 с. библиогр.: 201–217.

12. Тело в русской культуре / Сост. Г. Кабакова и Ф. Конт. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 400 с.

13. Трубецкова Е.Г. Морбуальный код русской литературы XX–XXI вв.: автореф. дисс. … доктора филол. наук. Саратов, 2022. 46 с.

14. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Перев. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. СПб.: «Симпозиум», 2006. 544 с.

Николай Хренов (Москва)

От романтизма к неоромантизму: жизнь традиции в русской культуре на рубеже XIX–XX веков

«С 90-х годов XIX века у нас начинает развиваться особое литературное движение, получившее названия: «декадентства», «символизма», «модернизма». Движение это, представляющее близкую параллель тому, что совершилось на Западе, продолжает существовать и до сих пор, и современные ученые обнаруживают тенденцию подводить его под общее понятие «неоромантизма». Немецкому романтизму, пишет, например, проф. Ф.А. Браун, «суждено было возродиться в новых формах, под старым идейным содержанием, в живописи Беклина и его школы, из музыки Вагнера, понятой и оцененной лишь в конце XIX века, в философии Ницше, в последних драмах Ибсена, в поэзии Метерлинка, Кнута Гамсуна, нашего Бальмонта и многих других, еще борющихся и ищущих. Куда приведут они нас? История романтизма далеко не закончена… Оправдает ли романтизм надежды, которыми когда-то вдохновлялись романтики старшего поколения? Мы стоим перед вопросом, для многих из нас мучительным».

Профессор С.А. Венгеров идет дальше: он соединяет под одним знаменем неоромантизма не только тех, кого именовали и именуют «декадентами», «символистами» (Брюсова, Бальмонта, Блока, Сологуба, Вяч. Иванова), не только «богоискателей», но и Максима Горького, Леонида Андреева и даже Арцыбашева единственно на том основании, что всем им свойственно «одно общее устремление куда-то ввысь, вдаль, вглубь, но только прочь от постылой плоскости прозябания», что все они «пережили полосу все более и более нараставшего чувства чрезвычайности»

П. Сакулин. Романтизм и «неоромантизм». Вестник Европы.
Петроград. 1915. № 3. Стр. 152

1. Социальная аномия рубежа XIX–XX веков как свидетельство надлома империи. Символизм как течение переходной эпохи.

Несмотря на постоянно увеличивающееся число изданий, касающихся символизма, текстов, принадлежащих самым разным символистам и исследо-

ваний о них, все-таки вся эта эпоха, когда рождался и утверждал себя символизм, все еще по-настоящему не осмыслена и не прокомментирована. В этом смысле совершенно прав В. Бычков, который в главе «Символизм в поисках теургии» своего фундаментального исследования, имея в виду рубеж XIX–XX веков, пишет: «Хорошо ощущалось наступление великого переходного этапа, суть которого не ясна еще и ныне, столетие спустя, хотя грандиозность его на сегодня уже совершенно очевидна» [1]. Поэтому понятно, что открытие и осмысление опыта символизма будет иметь продолжение. Этому имеются объяснения, о которых мы скажем позже.

Автор этой статьи, разрабатывая проблематику смены в XX веке культурных типов, в своих предыдущих работах постоянно обращался к опыту символизма, доказывая, что эстетика символизма, будучи продолжением эстетики романтизма, достоянием истории не стала. Многие открытия символистов и, в особенности, открытия в сфере поэтики свидетельствуют, что символисты во многом предвосхитили становящуюся в XX веке новую культуру, которую мы называем альтернативной культурой [2]. Так что есть все основания полагать, что опыт символизма будет иметь значение и для будущей культуры.

В предлагаемой читателю статье автор проводит параллель между эпохой Серебряного века как эпохой оттепели в XX веке, когда начали заново открывать творческое наследие символистов. Потом этот процесс расширялся и углублялся вплоть до сегодняшнего дня. По мнению автора, в шести тезисах, которые в данной статье формулируются, получили выражение новаторские тенденции, предвосхитившие альтернативную культуру.

Когда обращаются к символизму, то обычно мало обращают внимание на контекст его возникновения и не столь длительного его становления в истории отечественного искусства. В. Брюсов отмечает, что уже около 1910 года отчетливо проявляется упадок символизма и возникает альтернативное течение – футуризм [3]. Оно и понятно – слишком богатое художественное и теоретическое наследие символисты оставили. Хочется погрузиться в это наследие и его прокомментировать. В своих литературных мемуарах В. Ходасевич прогнозирует, что историки литературы еще не раз будут возвращаться к эпохе символизма [4]. Такой прогноз справедлив. Для этого имеются все основания, и мы об этом постараемся сказать подробно.

Десятилетия большевистской идеологии оказались барьером и для продолжения развития этого направления, и для общения с наследием символизма, широкой публики. Ведь большевизм гипертрофировал функциональный подход к искусству, нагрузил его утилитарными (идеологическими и политическими) функциями. Символизм из этого функционализма явно выпадал. Интерес к символизму возникает и нарастает с эпохи оттепели. Тогда стало возможно говорить не только об А. Белом, но, скажем, об И. Северянине. О некоторых именах, представляющих это направление, наш читатель младшего поколения впервые начал узнавать, читая мемуары И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь».

Интерес к символизму, как, впрочем, и параллельно возникшему на рубеже XIX–XX веков модерну как художественному стилю [5], возникает с се-

редины XX века. Дело тут не только в том, что до 1956 года нельзя было упоминать об И. Северянине и говорить обо всем М. Врубеле, а с этого времени говорить о них уже было можно. Причина лежит вовсе не в идеологии. Решающим моментом здесь является то, что к середине истекшего столетия отечественный читатель оказался в той же самой ситуации, в какой он находился в конце XIX века. Не случайно обращаясь к эпохе символизма, П. Гайденко пишет: «Русская смута, начавшаяся, вероятно, еще до первой революции, где-то в последнее десятилетие X1X столетия, судя по всему, еще не закончилась, и конец XX века в России возвращается к его началу» [6]. Правда, при характеристике этой эпохи мы будем пользоваться не понятием «смута», а понятием, извлеченным нами из социологии. Речь в данном случае идет о «социальной аномии» [7].

Параллель закономерна. Мы ее усматриваем в том. что можно было бы обозначить в том и в другом случае «надломом» империи. Мы это понятие использовали применительно к эпохе оттепели, т.е. к 50-60-м годам XX столетия [8]. Символизм возникал и распространялся в ситуации надлома и распада старой империи. Это произошло не мгновенно. А. Белому, вернувшемуся после февральской революции из-за границы и не узнающему Петербург, неожиданно приходит в голову мысль: революция совершилась до революции («Революция совершилась уже; свергнутые власти, как истуканы, сидели: они были мертвы» [9]). Если внимательно просмотреть страницы «Дневника» А. Никитенко, в котором в жанре летописи буквально зафиксирован надлом российской империи, то констатация А. Белого не покажется странной. Например, в 1870 году высокопоставленный чиновник, например, записал: что хуже – злоупотребления свободы или злоупотребления власти? [10]. Этот вопрос остается без ответа до сих пор. А вот совершенно пророческое стихотворение А. Блока, написанное в 1903 году. Речь в нем идет о том, что в народе неспокойно. На площадях говорят о новой свободе. И хотя в народе ощущается возбуждение, гражданские страсти еще дремлют. Тем не менее уже появляется «народный усмиритель». – Кто же поставлен у власти?/ Власти не хочет народ./ Дремлют гражданские страсти:/ Слышно, что кто-то идет./ Кто ж он, народный смиритель?/ Темен, и зол, и свиреп:/ Инок у входа в обитель/ Видел его и ослеп. [11].

Когда речь заходит о символизме, не следовало бы этой, пусть и внешний признак его возникновения и расцвета отбрасывать. Во второй раз интерес к символизму возникает и нарастает с середины 50- х годов XX века, когда многих символистов в живых уже не было. Это не случайно. Ведь это время надлома уже новой большевистской империи, бессознательно возникшей на руинах старой империи. Может быть, будущие историки даже осмыслят эти исторические процессы в русле не большевизма, а медленного и постепенного распада одной и той же империи с сопутствующими ему волнами социальной аномии. Любопытно, что если в середине XX века эпоху надлома И. Эренбург назвал «оттепелью», то это понятие, точнее эта метафора, уже имела место и в сознании символистов. И она была применена для обозначения надлома империи. Так, Д. Мережковский в статье «О причинах упадка и о новых течениях совре-

менной русской литературы» обронил: «Мы живем в странное время, похожее на оттепель» [12].

Итак, в эпоху символизма имел место надлом старой российской, романовской империи, окончательно распавшейся во втором десятилетии XX века. Что касается ситуации с середины XX века, то здесь следует говорить о надломе новой империи уже большевистского типа. Как-то так бессознательно получилось, что результатом революционных потрясений в России оказалась не свобода и демократия, а восстановленная в еще более жестких формах империя. Подобная реставрационная логика в ходе революционных вспышек зафиксирована. Ее сформулировал еще А. де Токвиль [13]. Начавшийся с середины истекшего столетия период, который мы называем «надломом», проявился также в активности в художественной сфере, связанной с «шестидесятниками». Об этом периоде мы в данной статье говорить не будем. Однако проведенная нами параллель весьма существенна и для понимания и контекста возникновения символизма, и самого символизма. Применительно к рубежу XIX–XX веков, т.е. времени символизма необходимо тоже говорить как о времени активности в художественной сфере, о своеобразном художественном ренессансе, который, сопровождаясь философским и религиозным ренессансом, получил в нашей литературе название как Серебряный век. Не случайно некоторые мыслители в духовном подъеме начала XX века в России усматривали аналог европейского Ренессанса. В самом деле, как подтверждает П. Гайденко, в культуре Серебряного века многое напоминает происходящее в европейском XV и XVI века [14].

Идея возможного русского Ренессанса, сменяющего Ренессанс итальянский и затем германский, была близка многим. В том числе, учителю М. Бахтина – Ф. Зелинскому [15]. Эту идею разделял и М. Бахтин. На эту тему много высказывался Д. Мережковский. У него была весьма любопытная концепция этой переходной эпохи. Рубеж XIX–XX веков Д. Мережковским воспринимается как родовые муки, как рождение нового человечества. И, разумеется, в этом он оказывается верным идеям Ф. Ницше. Излагая эти идеи, Д. Мережковский писал, что для Ф. Ницше человек – не есть конец, а лишь одно из звеньев в цепи космического развития. Д. Мережковский доказывал, что традиция, возникшая на Западе в эпоху Ренессанса, приблизилась к своему финалу. Культура, обязанная этой традиции, омертвела, а «всемирно-историческая работа, начавшаяся с Возрождения и Реформации, работа исключительно – научной, критической, разлагающей мысли, если не завершилась, то уже завершается, что эта «дорога вся до конца пройдена, так что дальше идти некуда» [16].

Смысл данного исследования Д. Мережковского, посвященного творчеству Л. Толстого и Ф. Достоевского, заключается в том, чтобы показать, что на рубеже XIX–XX веков развертывается новый, уже в границах славянского мира Ренессанс. По мысли Д. Мережковского, западный Ренессанс не удался. Не удался он потому, что в своем развитии христианство опиралось лишь на стихию Духа, предав забвению то, что было присуще язычеству, а именно, Плоть. Вот это отторжение языческих ценностей постепенно привело возникшую и развивающуюся с эпохи Ренессанса культуру к краху. Но с рубежа XIX–XX ве-

ков наступает новая эпоха. Пришла пора реабилитировать существовавшую в язычестве витальную стихию, возродить дух Плоти и создать на этой основе новый культурный синтез – Духа и Плоти, язычества и христианства.

Когда Д. Мережковский пытается понять то главное, что есть в символизме, то он указывает на то, что символисты экспериментируют с тем же, к чему в истории стремились давно – к синтезу Духа и Плоти, христианства и язычества. Вот исторические параллели, которые позволяют понять рубеж XIX–XX веков. «В самом деле, – пишет он, – тогда именно, около IV века, александрийскими неоплатониками и гностиками, восточными риторами и эллинистами, окружающими Флавия Клавдия Юлиана – с одной стороны, а с другой – такими великими учителями церкви, как Василий, Григорий Назианзинин и позже Иоанн Златоуст, была сделана величавая, хотя и неудавшаяся, слишком ранняя попытка Rinascimento. Возрождение эллинского языка и эллинского духа, гармонического слияния древнего олимпийского и нового галилейского начала в одну, еще никем на земле неиспытанную и невиданную культуру, того слияния, о котором уже мечтал Климент Александрийский. Эта попытка IV века не удалась. Но она была повторена в Италии через тысячелетие, причем сущность Rinascimento осталась та же в XV веке, как в IV и V: сущность эта заключается в наивном или преднамеренном сопоставлении двух начал христианского и языческого, Голгофы и Олимпа, в страстной, хотя и неутолимой жажде разрешить это противоречие, слить эти два начала в новую, неведомую гармонию. И в XV и XVI веках так же, как в V и VI – попытка возрождения не удалась. Противоречие эллинства и христианства не было разрешено, окончательно примиряющая гармония двух начал не была найдена. Чрезмерные надежды, которые опьяняли юношескою отвагою и радостью наивных кватрочентистов, не оправдались, - и первые лучи восходящего и уже омраченного солнца потухли в душном кровавом сумраке, в церковной инквизиции второй половины XVI века, в холодной пошлости и академичности XVII. И вот теперь, на рубеже XX века, мы стоим перед тем же великим и неразрешимым противоречием Олимпа и Голгофы, язычества и христианства, опять и надеемся, и опять ждем нового Rinascimento, чей первый, смутный лепет называют символизмом» [17].

В соответствии с этой идеей рождающегося нового славянского Ренессанса Д. Мережковский прочитывает не только собственно символистов, но Л. Толстого и Ф. Достоевского как предвосхищение этого рождающегося Ренессанса. Это не означает, что названные гении во многом являются родственными. Их творчество во многом несходно. Но в их несходстве Д. Мережковский улавливает движение к будущей культуре, в которой будет возрождено язычество, ассоциирующееся у Д. Мережковского, как, впрочем, и у Ф. Ницше, у которого он заимствовал эту идею, образом Диониса. И у Л. Толстого, и у Ф. Достоевского Д. Мережковский фиксирует не просто движение к новой культуре и новому человеку, но и будущее возрождение через религиозное возрождение.

Правда, проводя параллель между европейским Ренессансом и рубежом XIX–XX веков Н. Бердяев, разделявший эту идею, понимал ее не буквально, обращая внимание не только на сходство, но и на несходство. «Если эпоха Возрождения была возвратом к правде язычества, возвратом к жизни земной, то наша эпоха есть начало возрождения религиозного смысла жизни, соединения правды язычества с правдой христианства, начало новой эры, связанной с диалектическим переворотом в мистической основе мира» [18].

Эту же параллель мы обнаруживаем и у В. Брюсова. Доказывая мысль, согласно которой искусство расцветает в ситуации крупных социальных переворотов, как в Афинах после Греко-персидских войн, В. Брюсов пишет: «По аналогии мы вправе ожидать, что и в нашей литературе предстоит эпоха Нового Возрождения. В то же время прошлое литературы показывает нам также, что такие Возрождения всегда совершаются медленно, в течение ряда лет, большей частью – целого десятилетия. Поэтому мы не вправе требовать, чтобы наша литература теперь же, когда еще не умолкли ни гулы войны, ни вихри революции, сразу предстала нам обновленной и перерожденной. Мы должны искать одного – примет начинающегося Возрождения» [19].

Что, однако, ощущается в этой идее нового синтеза язычества и христианства? Видимо, в возвращении к идее эллинизации христианства нельзя не ощутить возрождающиеся на рубеже XIX–XX веков различные традиции, например, восточные, неоплатонические, эпикурейские, стоицистские и т.д. Символизм – это то направление в русском искусстве, с помощью которого можно иллюстрировать очередную в истории волну увлечения Востоком, который всегда дает о себе знать, когда устойчивые структуры, связанные с Логосом как доминантой, начинают разрушаться. Так было в эпоху заката Римской империи. Так было и в эпоху заката старой русской империи. Между прочим, огромная популярность у символистов А. Шопенгауэра объясняется именно этим. Ведь непонятый в свое время в границах цивилизации Логоса А. Шопенгауэр становится знаменитым именно в эпоху надлома этой цивилизации, разуверившейся в могуществе воли, с помощью которой можно преодолеть хаос и вызвать к жизни новый космос. Но как только происходит разочарование в воле, человечество повертывается от логоса к Дао, начиная активно ассимилировать этику, философию и религию Востока. Без этого трудно осознать и социальную психологию рубежа XIX–XX веков. Пытаясь объяснить интерес к творчеству А. Фета в среде символистов, А. Белый одновременно дает ключ к пониманию психологии эпохи, оказавшейся чувствительной к идеям А. Шопенгауэра. «Эстетизм как созерцание, как форма освобождения от воли был следствием философии умирающего столетия и оттого звучал Фет, этот выразитель настроения Веданты в русской природе» [20].

Но эпохи заката империй интересны еще и плюрализмом философских идей. Так, интерес у символистов к гностической традиции обращает на себя внимание не меньше, чем восточные философские системы [21]. Например, есть основания эту эпоху надлома и распада старой империи представить с точки зрения возрождения стоической философии, что, кстати сказать, проявилось

и в эпоху оттепели, т.е. с середины 50-х годов XX века. И эту параллель можно найти уже у Ф. Ницше применительно к ситуации, обозначившейся в последних десятилетиях XIX века. Именно Ф. Ницше отождествил своих современников с древними стоиками. («… Мы, последние стоики!» [22]). Прекрасное дополнение к эпохам распада империй. Ф. Ницше и возвращает к эпохе стоиков, и в то же время спорит с ними [23].

На эту стоическую интонацию, в частности, у раннего Д. Мережковского обращает вынимание А. Ханзен-Леве. Находя в его стихах мотивы бесстрастия, исследователь пишет: «Здесь использованы (в редуцированном виде) положения классического стоического (горацианского) гедонизма с его позитивной оценкой бесстрастия (счастье и мудрость противопоставляются как проблематической установке «одно лишь полезное», так и порабощению «любви» или социальной активности с ее славой): чем меньше интенсивность эмоции, тем слабее тревога несчастья, тем ниже порог между жизнью и смертью» [24].

В книге о Л. Толстом и Ф. Достоевском Д. Мережковский много внимания уделяет книге Э. Ренана «Марк Аврелий и конец античного мира». Как известно, император Марк Аврелий представляет философию стоиков времен распада римской империи. Такое внимание к Э. Ренану не случайно. Д. Мережковского волнует параллель между надломом российской империи и надломов римской империи. Он прямо утверждает: «Настроение эпохи Марка Аврелия соответствует настроению конца нашего века. То же внешнее благосостояние и внутренняя тревога, тот же скептицизм и жажда веры, та же грусть и утомление» [25]. Собственно, этот мотив можно обнаружить и у А. Блока. «Кольцо существованья тесно: / Как все пути приводят в Рим,/ Так нам заранее известно,/ Так нам заранее известно, / Что все мы рабски повторим» [26]. Вот выраженная в поэтических образах и заимствованная А. Блоком у стоиков тема: «Влачим мы дни свои уныло,/ Волнений далеки чужих;/ От нас сокрыто, нам не мило, / Что вечно радует других…» [27].

Вчитываясь в дневник Марка Аврелия, Д. Мережковский ощущает внутреннюю близость с Марком Аврелием и не столько как императором, сколько как человеком. В его наблюдениях и ощущениях мы обнаруживаем и разгадку того, почему символисты так зачитывались А. Шопенгауэром, повернувшим западную мысль к Востоку. Д. Мережковский убежден, что один из лидеров стоической философии победил страх перед смертью и достиг буддистской нирваны. Улавливая в первых веках новой эры свойственное всем людям утомление жизнью и разочарование в попытках ее улучшить, что невольно проецируется на рубеж XIX–XX веков, Д. Мережковский повторяет изречение Марка Аврелия: «Быть властелином своей души, погасить все желания». Цитируя это изречение, Д. Мережковский восклицает: ведь это тот же вывод, к которому пришли буддисты, а затем его заново открыл на Западе А. Шопенгауэр [28].

Это обстоятельство требует не только анализа собственно поэтики символизма, но и тех философско-эстетических корней, которые определяли эту поэтику и которые следует искать на всем протяжении мировой истории. Более того, обсуждение вопросов, связанных с символизмом, обязывает осмыслить,

может быть, главное, что проявилось в символизме – это отрицание непосредственно предшествующей культуры и реабилитацию того, что обычно называют подпочвой культуры, того, что давно было вытеснено из культуры о оставалось на маргинальном положении. Это вытеснение всего разнообразия традиций культуры явилось следствием просветительской традиции, традиции жесткой и рациональной. Ведь именно этим можно объяснить колоссальный интерес русских символистов к религиозному подполью и заимствованию в нем таких, казалось, давно ставших архаическими форм, получающих в символизме эстетическое и художественное оправдание. Символизм как бы иллюстрировал известное положение представителей «формальной» школы о том, что в истории литературы постоянно происходит чередование официальных и неофициальных пластов. Символизм как раз демонстрирует отрицание официальных пластов и выведение бессознательного в культуре в сознание. Впрочем, высказывая эту мысль, мы, с другой стороны, полагаем, что к такой формулировке закономерности, имевшей место в истории литературы, «формалистов» подвела именно практика и символистов, и постсимволистов или футуристов.

Взять хотя бы столь известное по поэзии начала XX века понятие, как «заумь». Поэзию этого времени, действительно, трудно представить без зауми. Заумь становится основой беспредметничества и в поэзии, и в живописи. Но ведь этим приемом новая поэзия обязана именно сектантскому фольклору [29]. Влияние сектантского фольклора мы можем обнаружить не только в поэзии (например, у А. Крученых), но и в живописи (К. Малевич). Так, прекрасный знаток русского символизма А. Ханзен-Леве пишет: «Понятие Малевича о «беспредметности» в области словесного изобразительного языка приближает его к экспрессивно-сектантской «зауми» А. Крученых даже более, чем концепция А. белого, который со своей стороны запечатлел антропософские компоненты абстракционизма» [30].

Фиксируемый на рубеже XIX–XX веков подъем в искусстве в Европе совсем не мешает Х. Ортеге-и-Гассету называть эту эпоху Смутным временем. «Именно тогда, когда речь идет о понимании смутных времен – подобных Возрождению, – пишет он, – весьма необходимо иметь под рукой ясную и четкую схему жизни и ее системообразующих функций. Иначе не понять глубоко и серьезно ни Возрождения, ни сути исторического кризиса вообще» [31]. Ту же самую социальную аномию фиксировал в эпоху Ренессанса А. Лосев. Фиксируя разгул страстей, преступлений и всякого рода аморального поведения в любую эпоху, философ утверждал, что Ренессанс в этом смысле выделяется. Все перечисленные признаки смутного времени в Ренессансе были, по его мнению, результатом стихийно-земного индивидуализма, освобожденного от всякой «принципиально построяемой культурной жизни» [32].

Смута от распада старой империи диктует, например, Н. Бердяеву ставить вопрос о варварстве в его новых формах. Но, кстати, Н. Бердяев в такой постановке вопроса совсем не был одинок. Все-таки, в такой постановке вопроса Ф. Ницше был первым. Вот, например, какой диагноз философ ставил настоящему времени. «Воды религии спадают, оставляя за собою болота и лужи;

нации вновь разделяются на враждебные лагеря… Науки… расщепляются и подрывают все, во что твердо верилось… Все встает на службу грядущему варварству… Очевидно, присутствуют силы, огромные силы, но силы дикие, изначальные и совершенно безжалостные…» [33]. Эта смута, т.е. активизация варварства в поздней истории возникает потому, что, как выражается Ф. Ницше, «культура – это лишь тонкая яблочная кожица поверх пылающего хаоса» [34]. Русские философы рубежа XIX–XX веков этот провал в варварство продолжают ощущать и сегодня, о чем недавно напомнила Н. Мотрошилова [35]. Именно она предприняла в то же время и ретроспекцию в прозрения на эту тему в русской философии рубежа XIX–XX веков [36].

Все эти процессы не могли не ощущать и поэты. Так, А. Блок в 1919 году, задумавшись о просвещении народа, фиксировал умственное и нравственное одичание. Он пишет: «Есть, однако, в стихийной природе человека инстинктивная ненависть ко всему, имеющему оттенок принудительности; хитрый дикарь, в том числе и «дикарь цивилизованный» (а в этой стадии развития находится огромная часть населения не только России, но и Европы), умеет находить всевозможные увертки для того, чтобы сделать свою жизнь независимой от воспитания и образования; чтобы школа и книга оставались сложенными сами по себе в каком-то месте его души на всякий случай, а жизнь шла сама по себе и была загружена той законной и единственной, с точки зрения людей, ложью, подлостью и грязью, которые действительно составляют содержание жизни среднего человека наших дней» [37].

Такой же диагноз своему времени устанавливает и Д. Мережковский, ссылаясь на Нибура и Гете. «Высокая степень материальной цивилизации с низким уровнем идеальной культуры рано или поздно приводит ко всеобщему упадку, к вырождению. Еще Нибур предсказывал грядущее, цивилизованное варварство, которое грозит современной Европе. Гете на склоне лет с глубокой скорбью подтвердил это мрачное предсказание» [38].

Но не всеми владел страх перед уже не грядущим, а настоящим варварством. Откликаясь на суждения, согласно которым образованность находится в упадке, а вандализм распространяется и приближается ночь мертвенного застоя, В. Иванов парирует: «Мы не верим этим друзьям культуры как расчищенного сада и вскопанного огорода на упроченной за собственником земле. Мы возлагаем надежды на стихийно-творческую силу народной варварской души и молим хранящие силы лишь об охранении отпечатков вечного на временном и человеческом, – на прошлом, пусть запятнанном кровью, но памяти милом и святом, как могилы темных предков» [39]. В. Иванов усматривает опасность не столько от варварской стихии, сколько от самой перезревшей и отчужденной от народной души культуры.

Как же все-таки совместить эти противоположные явления на рубеже XIX–XX веков – смуту и цветущую сложность искусства? Какая в данном случае точка зрения будет более верной? Как совместить избыток жизни и болезнь? Этот вопрос, заданный в свое время в трактате «Рождение трагедии из духа музыки» применительно к античности Ф. Ницше, ставит перед собой и

Д. Мережковский. «Не существует ли, однако, менее очевидная, но не менее действительная связь между болезнью и силою, между кажущейся болезнью и действительною силою?» [40]. И приходит к выводу: это болезнь не к смерти, а к жизни. «Здесь едино, уже неизмеримо труднее отличить кажущуюся болезнь от действительной. Упадок – от Возрождения. Здесь мы все еще бродим в потемках ощупью. Только смутно предчувствуем, что бывают какие-то сложные и опасные культурные болезни, которые зависят не от скудости, а от избытка непросветившейся жизни, накопленной внутренней силы, не находящей себе выхода – от чрезмерности здоровья! [41].

Понимание этой эпохи как Серебряного века нашей культуры возникает в эпоху оттепели. В наше время это понимание становится все более распространенным. Но ведь другие оценки этой эпохи тоже известны. Одна такая оценка, ставшая на протяжении десятилетий господствующей, прозвучала из уст М. Горького на Первом съезде советских писателей в 1934 году. Начало XX века в России М. Горький рассматривал как эпоху морального разложения и интеллектуального обнищания. Обличая многих ярких деятелей искусства того времени, например, Д. Мережковского и Ф. Сологуба, М. Горький в своем докладе сказал: «Проповедовали «эрос в политике», «мистический анархизм»; хитрейший Василий Розанов проповедовал эротику, Леонид Андреев писал кошмарные рассказы и пьесы, Арцыбашев избрал героем романа сластолюбивого и вертикального козла в брюках и – в общем десятилетие 1907 – 1917 вполне заслуживает имени самого позорного и бесстыдного десятилетия истории русской интеллигенции» [42].

Но даже если оценка М. Горького сегодня устарела и не соответствует истине, разве не было в ней какой-то правды об этой эпохе как смуте, как надломе? В своей известной статье, опубликованной в сборнике статей о русской интеллигенции «Вехи», С. Булгаков констатировал: «Русская гражданственность, омрачаемая многочисленными смертными казнями, необычайным ростом преступности и общим огрублением нравов, пошла положительно назад. Русская литература залита мутной волной порнографии и сексуальных изделий» [43]. Так, описывая атмосферу 1910-х годов, А. Белый кроме упоминания о штыках и пушках, застенках и кандалах говорит о «разврате, повальном плясе, повальном пьянстве, повальном картежничестве и похабстве неприличных фотографических карточек, продаваемых в каждом писчебумажном магазине под покровительством московской полиции, видевшей в этом средство отвлечь молодежь от общественности» [44].

Ох, уж эти «неприличные фотографические карточки», которые в большом изобилии появились у нас в перестроечный период, переместились на киноэкран и телеэкран, приняли такие чудовищные формы распространения и существуют до сих пор, что и позволяет утверждать, что мы еще до сих пор не вышли из социальной аномии. Интерес к эротике в эту эпоху – продолжение интереса к полу, к мировоззрению, к вере и к творчеству. Но в еще большей степени этот интерес связан с новым открытием личности и ее противостоянием родовой стихии. Н. Бердяев констатировал: «Существенно для нашей эпохи

властное чувствование центральной проблемы пола и глубокая потребность осознания половой стихии… Все острее начинают сознавать научно, философски и религиозно, что сексуальность не есть специальная, дифференцированная функция человеческого существа, что она разлита по всему существу человека, проникает все его клетки и определяет всю совокупность жизни» [45]. Но, разумеется, этот интерес к эротической сфере получал выражение на самых разных уровнях, в том числе, и на уровне массовой культуры, о чем и свидетельствовал упомянутый М. Горьким роман М. Арцыбашева «Санин».

Но понять смуту рубежа XIX–XX веков нам необходимо не только на уровне массовой стихии, массовых настроений, но и на уровне настроений интеллигенции, на уровне идей. Обратим внимание на то, что прекрасный знаток эллинской культуры Ф. Ницше в понимании варварства исходит из античных представлений о взаимоотношениях хаоса и космоса. В соответствии с этими представлениями мир хотя и постоянно превращается в хаос, но и преодолевает его, возвращаясь в космос. Однако на рубеже XIX–XX веков, когда параллели между современным Западом и античностью стали столь частыми, в понимании развертывающегося хаоса, т.е. социальной аномии, а, следовательно, и в понимании мира многое определяла и другая традиция, а именно, гностическая. В возрождении этой традиции первостепенная роль принадлежит В. Соловьеву, что подчеркивают современные философы, вновь обращающиеся к идеям этого философа [46].

Если уж и ставить вопрос о связях идей и экспериментов, что имели место на рубеже XIX–XX веков, с нашим временем, то здесь нельзя обойти вопроса об актуализации гностической традиции, которая вновь стала популярной столетие назад и сегодня тоже обращает на себя внимание. И здесь мы, конечно, не обойдемся без обращения к идеям В. Соловьева, с которым и связан интерес эпохи к гностической традиции. Вот как сегодня понимает актуальность открытой и возрожденной в эпоху символизма гностической традиции один из современных отечественных философов А. Козырев. «Этот интерес (интерес к гностицизму – Н.Х.), выразившийся в сотнях исследований, был вызван не только огромным числом значительных открытий древних коптских и сирийских рукописей, дающих нам возможность сверять информацию, полученную из первых рук, со сведениями, почерпнутыми из компиляций и ересиологических сочинений отцов Церкви. Мы переживаем духовное состояние, типологически сродное позднему эллинизму – предсмертной, но буйной по цветению эпохе античности. Это выражается и в немыслимой ранее свободе человека от традиций и регулирующих его этическое поведение ценностей, плюрализме идеологий и религий, расцвете самых диковинных форм теософской мистики и оккультизма» [47].

Конечно, в этом хаосе можно усматривать и тонкие механизмы государственно-экономического регулирования и щупальцы массовой культуры. Но в нем же улавливается и эхо древнейших идей, объединяющихся в гностическую традицию. «Мысль о взаимной враждебности мира и человека, – пишет А. Козырев, – растущее отчуждение от мира, выражаемое в лавинообразно растущей

стихии самоубийств и умопомешательств (на это, кстати, обращал внимание Соловьев в своей речи на магистерском диспуте), фобий и извращений, кризисах урбанизма, находит поразительное созвучие в мироощущении гностических сект, их адептов, слишком интеллектуальных и для звериной жизни, и для позитивистского «великого неведения», и для простой и безотказной веры» [48].

Как же, однако, гностическая традиция проявилась в том варварстве, которое зафиксировано в суждениях Н. Бердяева, С. Булгакова и А. Белого? Когда А. Лосев характеризует гностицизм, то он, модернизируя древность, употребляет понятие, знакомое нам по XVIII веку, а именно, «либертинизм» (от лат. Слова libertas – свобода). Имея в виду античность эпохи заката, А. Лосев пишет: «Этот либертинизм проповедовал полную свободу морали от каких бы то ни было принципов, теорий запретов и даже вообще мировоззрения. Считалось так, что если задача гностиков есть достижение знания, а знание о вещах само вовсе еще не есть вещь, то, следовательно, тот, кто обладает знанием, тем самым свободен от подчинения вещам, а значит, и от подчинения каким бы то ни было запретам, от подчинения каким бы то ни было объективным установкам действительности» [49].

Так, некоторые авторы гностических учений проповедовали открытый разврат. В качестве примера можно сослаться на Симона Мага из Самарии, считавшегося основателем гностицизма. Именно он проповедовал полное отсутствие всяких моральных запретов и приветствовал поведение человека, не противостоящего всем страстям [50]. Однако традиция, проявившаяся в либертинизме, с одной стороны, является еще более древней, а, с другой, она доходит вплоть до XX века. А. Эткинд обнаруживает ее еще в XII веке в Германии. В соответствии с представлениями носителей этой традиции, человек может уподобиться Богу и, следовательно, свобода в отношениях между полами в этом случае не может считаться грехом. «Половой акт с тем, – пишет А. Эткинд, – кто возвысился в духе, не является грехом, - таков повторяющийся мотив европейских либертинов от эллинистических гностиков второго века до швабских еретиков XIII-го, до английских рантеров XVII века и, наконец, до русских хлыстов XIX века» [51].

Так мы дошли до смуты эпохи символистов. Спрашивается, а какое отношение религиозное подполье, в частности, секты имеют к символистам? Самое прямое. Как свидетельствует А. Эткинд, опираясь на труды В. Бонч-Бруевича о русских сектантах, например, хлыстовство наследовало традицию европейских ересей, например, богомилов и альбигойцев, но в том числе, и древнюю традицию – гностическую [52]. Но здесь, цитируя А. Эткинда, углубившегося в сектантское подполье начала XX века, мы лишь констатируем ту революцию, которая охватила сектантскую Россию, проникла в глубины быта и во многом определила дух символизма. Разумеется, гностицизм как умонастроение и философское течение нельзя свести к одному из признаков социальной психологии смутного времени. Мы коснулись лишь одного его признака, связанного с отрицанием нравственности, а точнее, с противопоставлением художественности и нравственности, что нас будет интересовать в символизме.

Приведенная нами параллель между эпохой символизма и некоторыми удаленными эпохами позволяет вспомнить мысль Ж-Ж. Руссо о том, что искусство не расцветает в благополучные и стабильные эпохи, что его подъему сопутствует разложение нравов и вообще государств. Ж-Ж. Руссо напомнил: как только в Египте родились философия и изящные искусства, он был завоеван греками, римлянами, арабами и т.д. Та же судьба, по мнению Ж-Ж. Руссо, постигла и Грецию. Но этого не избежал и Рим. «Наконец, – пишет он, – эта столица мира, поработившая столько народов, сама впадает в порабощение и погибает накануне дня, когда один из ее граждан был признан законодателем изящного вкуса» [53]. Чуть позже Ф. Шиллер повторит сказанное Ж-Ж. Руссо.

Наконец, эту мысль символисты могли обнаружить у своего кумира – Ф. Ницше. Именно Ф. Ницше формулировал: «Культура обязана высшими своими плодами политически ослабленным эпохам» [54] и, следовательно, все великие эпохи культуры являются эпохами политического упадка. Но именно такой и была ситуация «цветущей сложности» культуры Серебряного века – ситуация разложения империи.

Раз Х. Ортега-и-Гассет не избежал в своем понимании Ренессанса как смутного времени, то, может быть, такое раздвоение в оценках Серебряного века тоже возможно? Мы это продемонстрируем на примере символизма, свидетельствующего о выходе этого течения за пределы культуры, что существовала на протяжении столетий. Мы обратим в связи с этим внимание на предвосхищение в символизме культуры, что будет иметь место в будущем. Так что на рубеже XIX–XX веков имел место и распад, сопровождающийся социальной аномией, и в то же время расцвет, о чем свидетельствовали поэзия, музыка и живопись. Расцвет, демонстрируемый искусством, был оборотной стороной распада непосредственно предшествующей культуры, которая символистами перечеркивалась. Преемственность отрицалась. Символизм явно выходил за границы существовавшей культуры в какое-то новое пространство. Реальность смуты и хаоса, однако, оказывается неизбежностью рождения новой культуры. Вот эту амбивалентность эпохи – и ее связь с уходящей и его связь с будущей культурой А. Белый улавливает: «Есть хаос – и хаос; – пишет он, – один хаос – из беспринципности; другой – из умения подслушивать становление новых ценностей в их зародыше» [55]. Актуальность символизма заключается в том, что он явился зародышем той культуры, которая все еще находится в стадии становления.

Мы сопоставили два периода в истории русского искусства – начало XX – го и середину XX-го веков как два блестящих периода. Но этот блеск искусства каждый раз сопровождал финальную фазу в истории старой и новой империи. Он предшествовал разложению и окончательному распаду этих империй. Это обстоятельство, разумеется, невозможно не учитывать. Этот контекст во многом определил направление художественных процессов. Остается продемонстрировать, в чем конкретно это воздействие контекста проявилось.

Что нового приносили символисты в историю искусства? Какие аспекты их творчества свидетельствуют о новых эстетических открытиях? В чем состо-

ит смысл этих открытий и являются ли они, действительно, открытиями? Ставя своей целью понять своеобразие эстетики символизма, мы попробуем выделить шесть ее признаков и осмыслить их. Назовем эти шесть тезисов.

Смысл первого тезиса заключается в выявлении связи между новаторскими экспериментами символистов и резкой сменой на рубеже XIX–XX веков поколений. В эстетике символизма ощущается болезненное переживание и разрыва межпоколенной преемственности, и необходимости в таком разрыве, что на предыдущих этапах истории не имело такого значения.

Второй тезис связан со столкновением между антропоморфной и дезантропоморфной тенденциями, что можно расшифровать как сопротивление нарастающей мощи естественных наук порождает потребность в гуманитарном познании, в открытии и утверждении человека. Эта потребность наиболее ярко проявляется и в искусстве, и в символизме как направлении. Символизм связан с отрицанием позитивистских установок и реабилитацией связанных с символом и мифом древнейших форм мышления, недооцененных просветительским рационализмом.

Третий тезис касается представления символизма как поздней редакции романтизма или как неоромантизма. Такое представление символизма, в общем-то, известное, представляет ценность потому, что позволяет историю искусства XX века представить как противостояние двух альтернативных тенденций – рационалистической (модернистской) и романтической. Так, в постмодерне угадывается одна из фаз (финальная) модерна и активность романтической традиции.

Четвертый тезис касается символизма как предвосхищения уже не только последующих течений и направлений в искусстве, а того, что мы называем альтернативной культурой или, как ее называет П. Сорокин, культурой идеационального типа [56]. С этой точки зрения конфликт между поколениями предстает уже конфликтом между носителями угасающей культуры модерна и приходящей ей на смену альтернативной культуры, жрецами которой и предстают символисты.

Пятый тезис касается вопроса о взаимоотношениях искусства и религии. Поскольку символизм продолжает традицию романтизма, то он подхватывает и одну из его установок, а именно, реабилитацию религиозного сознания. Правда, подчас это происходит в весьма парадоксальных формах – например, через восхваление антагониста Бога – Сатаны или с помощью интереса к сектам, отклоняющимся от установок официальной церкви. Однако интерес к религии – не самоцель, он свидетельствует о верности соловьевской рефлексии и, в частности, идее В. Соловьева о преодолении кризиса искусства с помощью его возвращения в религию.

Шестой тезис связан с переоценкой в границах символистской эстетики классической эстетики или эстетики модерна, что, в частности, проявилось в сдвигах в отношении ко времени. Именно символизм нанес следующий удар по футуристическому мировосприятию модерна, хотя этот удар и не был, как свидетельствуют революционные катастрофы XX века, смертельным. Тем не ме-

нее, смена футуризма пассеизмом в границах символического мировосприятия оказалась очень заметным и для понимания символизма важным фактом.

Таковы наши шесть тезисов о символизме, к подробному изложению которых мы и переходим.

2. Роль поколения в истории искусства. Символисты как поколение.

На фазе надлома обостряется проблема преемственности в процессе смены поколений. Распад империи означает распад связей между поколениями. Более того, он означает и противопоставление поколений. Новое поколение всячески подчеркивает свою непохожесть на предшествующее. Так было в 60-е годы XX века [57]. Так было и в 60-е годы XIX века. Но в еще большей степени это расхождение между поколениями бросается в глаза на рубеже XIX–XX веков. В 1914 году В. Хлебников пишет статью, в которой выводит «закон» о смене поколений. Он так ее и называет – «Закон поколений». Поэт приходит к выводу о том, что поколения неизбежно расходятся и сталкиваются [58]. Если одно поколение приходит к какой-то истине, то это не означает, что эта истина уже не может претерпеть изменений. Спустя 28 лет появляется новое поколение, которое неизбежно эту истину опровергнет. То, что предыдущее поколение оценивало плюсом, новым поколением начинает восприниматься со знаком минус. Через 28 лет истина меняет свой знак. В иные эпохи эта революция в отношении к истине приглушена и смягчена. Ситуация на рубеже XIX–XX веков была не такой. Не случайно в мемуарах А. Белого проблематика смены поколений подается как решающая в возникновении символизма. Как свидетельствуют суждения А. Белого, символисты – это новое поколение, отважившееся сказать XIX столетию решительное «нет». Но что означает для А. Белого XIX век? Этот век им отождествлен с отцами («наше «нет» прошено на рубеже двух столетий – отцам» [59].

Пройдет не так уж и много времени, как внутри символизма появятся неосимволисты или футуристы, которые собственно символистов будут называть отцами. Об этом уже свидетельствовал кризис символизма в 1910 году [60]. Став отцами, бывшие дети сами оказываются под критическим обстрелом нового поколения. Дух отрицания символистов как нового поколения потом, спустя полстолетия, повторится в лозунгах «шестидесятников», тоже самовосприимающих себя как представителей одного поколения. «Мы – юноши, встретившиеся в начале столетия, и те немногие «старшие», не принявшие лозунгов наших отцов, и одиночки, боровшиеся против штампов, в которых держали нас; в слагавшихся кадрах детей рубежа идеология имела не первенствующее значение; стиль мироощущения доминировал над абстрактною догмою; мы встречались под разными флагами; знамя, объединившее нас, – отрицание бытия, нас сложившего; и – борьба с бытом; этот быт оказался уже нами вверенным; и ему было сказано твердое «нет» [61].

Первоначально солидарность тех, кого будут называть «символистами», потенциальна. Они еще находятся в подполье («В начале столетия выползаем на свет; завязываются знакомства, общение с подпольщиками; о которых вчера

еще и не подозревали мы, что таились они где-то рядом» [62]. Еще нет признания, все – впереди. Как же ощущала себя эта, пока еще не обратившая на себя внимание общества общность разночинцев? О самоощущении и самовосприятии красноречиво свидетельствует такое суждение в романе (или лучше – дневнике) «Записки чудака А. Белого (1918-1921 гг.): «полюбите нас черными: не тогда, когда в будущем выветвим мы на поверхность земли великолепные храмы культуры: полюбите нас – в катакомбах, в бесформенности, воспринимающих не культуру и стили, но … созерцающих без единого слова Видение Бога Живого, сходящее к нам» [63]. Здесь весьма красноречиво употребление слов, вроде «подпольщики» и «катакомбы». Выходящие из катакомб – это люди нового поколения. Это – символисты. Вот блоковские строчки: «Я верю: новый век взойдет / Средь всех несчастных поколений» / [64]. Но эта цепь «несчастных поколений» прерывается. Новое поколение увидит «новый век».

Постепенно возникают кружки, салоны, редакции, книгоиздательства. Первоначально все это создается для немногих. Затем идеи символистов получают распространение. Вопрос о противостоянии сыновей своим отцам переходит в вопрос социального происхождения символистов. А. Белый утверждает: символисты – не сыновья крупных промышленников. Это дети небогатых интеллигентов, образованных разночинцев, разоряющихся дворян («В аспекте «декадентов» мы «скорпионами» выползли из трещин культурного разъезда в конце века, чтобы, сбросив скорпионьи хвосты, влиться в начало века» [65]. Таково же происхождение и неосимволистов, т.е. футуристов, о которых В. Марков писал, что они в большинстве своем разночинцы и провинциалы [66].

Определиться в своем противостоянии старшему поколению символистов помогал Ф. Ницше, оценивающий свою эпоху как переходную, когда «значение всех вещей должно быть определено заново» [67]. Но такой решительный шаг способно сделать лишь молодое поколение. Изучавший тексты Ф. Ницше К. Ясперс делает такой вывод: «Молодости свойственно требовать, чтобы все до основания изменилось; не замечая необходимого в реальной жизни тяжелого труда, покидая историческую основу, доверяясь абсолютному, она полагает, что нужно, воодушевившись необъятными далями созерцаемого и долженствуемого, коренным образом заново создать свое бытие» [68]. Но именно на это и рассчитывали, именно это и преследовали молодые люди, которых потом будут называть символистами. Символисты – подпольщики, они – из катакомб. Они – разрушители старого и строители нового. Не случайно в статье 1906 года А. Блок вспоминает М. Бакунина и его знаменитый тезис: страсть к разрушению есть вместе с тем и творческая страсть [69]. Если этот тезис во всем своем радикализме, может быть, и нельзя приложить к деятельности символистов, зато без него едва ли удастся осмыслить опыт разбуженных символистами авангардистов.

Имя Ф. Ницше было решающим уже в появлении раннего символистского кружка под названием «Аргонавты». Об этом свидетельствует, например, письмо А. Белого Э. Метнеру 1903 года. Он пишет: «…Я и один молодой человек (Л.Л. Кобылинский) собираемся учредить некоторое негласное общество

(союз) во имя Ницше – союз Аргонавтов: цель эзотерическая – изучение литературы, посвященной Шопенгауэру и Ницше, а также их самих; цель эзотерическая – путешествие сквозь Ницше в надежде отыскать золотое руно…Для других это уплывание за черту горизонта, которое я хочу предпринять, будет казаться гибелью, но пусть знают и то, что в то время, когда парус утонет за горизонтом для взора береговых жителей, он все еще продолжает бороться с волнами, плывя… к неведомому Богу… Ведь казался же Ницше безумцем, между тем он был только уплывавшим» [70].

В чем причина такого авторитета Ф. Ницше в среде русских символистов? Такая причина опять – таки кроется в разрыве с отцами и вообще с тем, что А. Белый называет старым бытом. А старый быт ассоциируется с мещанством. Сказанное отцам «нет» – это в то же время и отрицание быта («Знамя, объединявшее нас, – отрицание бытия, нас сложившего; и – борьба с бытом» [71]. А. Белый помогает понять популярность Ф. Ницше именно как борца со старым бытом. В своих мемуарах он пишет, что усматривал в Ф. Ницше гениального художника, ритмами которого необходимо пронизать всю художественную культуру, и, с другой стороны, отрицателя старого быта» [72]. Но задуманная А. Белым революция быта, по сути, превращалась уже в программу разрушения «тысячелетней культуры, выветрившейся в тысячелетний склероз» [73]. В этом он тоже видел во Ф. Ницше единомышленника. Ведь Ф. Ницше убежден, что все человеческие идеалы рухнули, он отрекается от морали, разума и гуманности. В истине он усматривает ложь. Он критикует христианство как победу слабых и бессильных. Главным предметом своих размышлений Ф. Ницше сделал разрыв. «По сравнению со всеми прежними разрывами, – пишет К. Ясперс, – которые осуществлялись другими и были лишь частичными, поскольку сохраняла значение некая само собой разумеющаяся, не подвергаемая сомнению почва, меру разрыва Ницше превзойти уже невозможно. Он продумал этот разрыв во всех его последствиях; на этом пути едва ли можно сделать шаг вперед. Что с тех пор делалось в направлении негативного разложения и говорилось в предсказаниях заката, это лишь повторение Ницше, который видел, что Европа неудержимо движется к катастрофе» [74].

Наконец, разрыв между поколениями в эпоху символизма болезненно ощущает А. Блок, о чем свидетельствует его поэма «Возмездие». Эпиграф к ней «Юность – это возмездие» он берет из драмы Г. Ибсена «Строитель Сольнес». Поэма, которую поэт писал с 1910 по 1921 годы, навеяна, как известно, смертью его отца. Но семейная тема в поэме перерастает в тему смены поколений. Поэма начинается с характеристики сопоставляемых столетий. Дается характеристика XIX века как века «растущего незримо зла». Затем характеристика XX века, который предстает еще «бездомней», чем предыдущий век. Он сулит «неслыханные перемены» и «невиданные мятежи». Поэт вспоминает время нигилистов, когда «зашаталось все кругом». От него не ускользает поднявшая галдеж молодежь и попытки власти ее урезонить. Когда поэт вспоминает об отце, образ которого изображен в романтическом, байроновском или лермонтовском духе, на его мертвом лице он прочитывает печать «скитальцев, гонимых

по миру судьбой» («И, может быть, в преданьях темных / Его слепой души, впотьмах – / Хранилась память глаз огромных / и крыл, изломанных в горах…/ [75]». И еще: («В нем почивает некий бог / Его опустошает Демон, / Над коим Врубель изнемог…» [76]. Как свидетельствует поэма, в смене поколений А. Блок усматривает не только пугающий разрыв. В предшествующем поколении он обнаруживает предвосхищение того, что будет интересовать поколение символистов.

Первоначально символисты – это маргинальная группа, связь которой с предшественниками хотя бы в истории поэзии проследить трудно. Некоторые отождествляли символистов с сектантами. Такими их изображает П. Боборыкин в повести «Исповедники» [77]. Видимо, за то, что они считают себя призванными взорвать сначала общество, а затем и весь мир. Разгадку того, почему символисты воспринимались сектой, мы находим в статье А. Блока «Крушение гуманизма», в которой он писал: «В наше катастрофическое время всякое культурное начинание приходится мыслить как катакомбу, в которой первые христиане спасали свое духовное наследие» [78]. Сближение символистов с сектантами возникает не потому, что среди них оказывались поэты, которые или приходили из сект (Н. Клюев) или уходили в секты (А. Добролюбов) и не потому, что между сектами и символистами были частые контакты. В этой похожести символистов на сектантов можно констатировать преемственность между символистами и романтиками. Так, Шлейермахер в письме 1800 года Бринкману пишет о новой поэтической школе как секте [79]. В. Ходасевич, однако, для обозначения объединения символистов находил другое, уже знакомое по истории России XIX века понятие. Он позволяет себе называть общность символистов «фалангой». Так называли в XIX веке последователей Ш. Фурье – русских нигилистов. Но, как и фаланга нигилистов, фаланга символистов требовала организации и жесткого организатора. Им оказался В. Брюсов. «Поэтому создание «фаланги» и предводительство ею, тяжесть борьбы с противниками, организационная и титаническая работа – все это ложилось преимущественно на Брюсова. Он основал «Скорпион» и «Весы» и самодержавно в них правил; он вел полемику, заключал союзы, объявлял войны, соединял и разъединял, мирил и ссорил» [80].

Сам В. Брюсов объясняет одиночество символистов, называя их как, впрочем, и вообще русских поэтов «чужеземцами». «Поэты в России, – пишет он, – всегда должны были держаться, как горсть чужеземцев в неприятельской стране, настороже, под ружьем. Их едва терпели, и со всех сторон они могли ожидать вражеского нападения. Вот почему Россия до последних лет почти не участвовала в общеевропейском труде над совершенствованием стихотворной формы. Когда на Западе техника искусства писать стихи разрабатывалась согласными усилиями дружных «школ» поэзии, когда там над ней трудились сначала романтики, потом парнасцы, наконец, символисты, у нас каждый поэт работал одиноко, за свой страх… Сказанное, найденное одним поколением, одним поэтом, не закрепленное теорией, терялось для поколения следующего, которому приходилось вновь обретать уже найденное» [81].

Новую общность единомышленников символизма А. Белый выводит за пределы поэзии. «Мы, дети рубежа, – пишет он, – позднее встречаясь, узнавали друг друга; ведь мы были до встречи уже социальной группой подпольщиков культуры; группа объединялась не столько на «да», сколько на «нет» [82]. Видимо, восприятие символистами себя как «подпольщиков» культуры является точным. Ведь в исторической реальности развертывалось грандиозное событие – активизация подполья культуры, того, что Х. Ортега-и-Гассет назовет «восстанием масс». Но активизация массы означала и активность подпольного сознания, т.е. смеси самых разных традиций – мистических, фольклорных, сектантских, мифологических. Символизм – это то новое направление в искусстве, которое ощущало эти геологические сдвиги в культуре, перевертывание верха и низа и претворяло эти процессы в художественные системы.

По сути, символизм был контркультурой, которая потенциально способна развиваться как альтернативная культура. Это обстоятельство тоже весьма важно, и именно оно делает проблему символизма для нас особенно актуальной. В символизме угадываются эмбрионы этой альтернативной культуры, которая и по сей день продолжает быть проблемой. Раз так, то символизм и является гробовщиком старой культуры. На примере символистов интересно проследить нашу гипотезу о том, что все альтернативные культуры первоначально возникают как художественные явления, оппозиционные по отношению к существующим ценностям.

Таким образом, распад и возрождение – две стороны этого противоречивого процесса. Невозможно ограничиваться вниманием только к какой-то одной стороне этого процесса. Негативные процессы – оборотная сторона позитивных, но длительное время не осознаваемых процессов.

Символисты свою роль в движении культуры осознавали. Они понимали, что их творчество – начало того значительного, что может получить развитие в будущем. Так, В. Брюсов пишет, что в современности бьется в содроганиях то, что в совершенстве разовьется через столетия. («В человеке сегодняшнего дня есть проблески тех алканий и утолений, которые диким вихрем наполнит души наших грядущих братий» [83]. В данном случае важно подчеркнуть, что все «геологические сдвиги» в культуре начинаются и первоначально развертываются в художественных формах. К этому следовало бы добавить еще то, что обычно творцами новой культуры предстают молодые поколения. Так произошло именно с символистами. На пример символистов можно демонстрировать закономерности радикальных трансформаций в истории культуры.

3. Оппозиция антропоморфизма и дезантропоморфизма в истории культуры. Персонологический аспект символизма.

На фазе надлома происходит трансформация отношений между антропоморфной и дезантропоморфной тенденциями, что можно иллюстрировать отношениями между наукой и искусством, наконец, между науками естественнонаучного комплекса и гуманитарной сферой. Эта тенденция дает о себе знать и в оппозиции персонализма и имперсонализма. Распространение дезантропо-

морфизма в формах позитивизма означает мир без человека. Личное начало в истории не принимается во внимание. К концу XIX века рационализм XVIII века достигает своего высшего развития, что демонстрирует бурное развитие естественных наук. Позитивизм демонстрирует свои развитые формы, проникая в сферу философии, социологии, наконец, в гуманитарные науки. Успехи позитивизма демонстрируют высшую точку развития дезантропоморфной тенденции, обостряющей отчуждение. Они позволяют уточнить идею разрыва между поколениями. Такой разрыв между поколениями оказывался в то же время и разрывом в научных предпочтениях. Отцы символистов боготворили Спенсера и Милля, а сыновья отвергли этих кумиров и выразителей духа позитивизма и дезантропоморфизма. Но не так все просто. Символисты отвергали Спенсера и Милля, но читали и знали их. Так о себе А. Белый пишет: «… Когда мы оспаривали Милля и Спенсера, то оспаривали мы то, что многие из нас изучили скрупулезно» [84].

Пытаясь дать психологическое истолкование прозы А.Белого (речь идет об Эдиповом комплексе А. Белого, получившем выражение, в том числе, и в его романе «Петербург»), В. Ходасевич в творческой судьбе А. Белого констатирует противоречие. Закончив математический факультет, А. Белый, следуя требованиям отца, стал позитивистом, но затем поступил на филологический факультет и, в конце концов, стал мистиком и символистом («К мистике, а затем к символизму он пришел трудным путем примирения позитивистских тенденций XIX века с философией Владимира Соловьева» [85]. Но ведь зачитанный до дыр символистами Ф. Ницше – противник Спенсера и вообще позитивизма. В соответствии с Ф. Ницше, жизнь не является приспособлением внутренних условий к внешним. Она демонстрирует индивидуальную волю к власти, подчиняет себе все внешнее [86].

Переживаемый символистами разрыв со старшим поколением буквально повторяет разрыв романтиков с поколением эпохи Просвещения [87]. «Как глубоко я презираю поколение, – пишет Шлейермахер, – которое хвалится сделанными им улучшениями так бесстыдно, как ни одно из прежних поколений!» [88]. Это улучшение, по его мнению, означает увлечение чувственных благ и заботу об общем благосостоянии. У Шлейермахера как, например, и у Шиллера ощущается неудовлетворенность внешними успехами цивилизации. Но, по его мнению, подлинный прогресс заключается во внутреннем развитии человека. Отсюда у него противопоставление поколений и идея основания союза заговорщиков для лучших времен [89]. Идея возникновения общности «заговорщиков» нам позднее будет знакома по символистам.

Здесь, конечно, следовало бы констатировать еще один момент, связанный с оппозицией антропоморфизма и дезантропоморфизма. Так уж получилось, что в наиболее проявленном виде дезантропоморфная тенденция проявилась на Западе и отождествилась с Западом. Поэтому символизм в его русском выражении осознавал себя в своей антизападной подчеркнутости. Русская национальная стихийность, вышедшая на поверхность и получившая выражение в символизме, оказалась оппозицией западному рационализму или модер-

ну. Несмотря на свою зависимость от западного символизма, что особенно ощущается в творчестве В. Брюсова, русский символизм был глубоко самобытным и национальным явлением, возвращающим к романтической традиции.

Это обстоятельство определило то, что как для романтиков философским кумиром явился Шеллинг, так для символистов таким кумиром явился В. Соловьев. Ведь именно у В. Соловьева заимствуется идея отождествления с рационализмом всей западной культуры Нового времени. К концу XIX века именно эта культура довела до предела дезантропоморфную тенденцию. Вот почему наиболее предпочитаемыми философами Запада для В. Соловьева становится А. Шопенгауэр и Э. Гартман. Ведь именно эти философы, ощутив кризис рационализма, а, следовательно, и всей западной культуры, первыми почувствовали необходимость в ассимиляции Западом духовного наследия Востока как средства преодоления кризиса. Этот поворот В. Соловьева к названным философам точно диагностирует Е. Трубецкой. «Почувствовав недостаточность человеческого познания, как рационального, так и эмпирического, – пишет он, – оба эти мыслителя ищут мудрости в религиях Востока» [90].

Но и поворот В. Соловьева к религии тоже объясняется стремлением преодолеть дезантропоморфизм, развившийся в западном позитивизме до крайнего предела. Но был еще один источник, проявившийся в символизме, может быть, сильнее остальных. Это философия Шеллинга. И здесь В. Соловьев опять же выступает посредником. Шеллинг был и критиком рационализма на Западе, и сторонником синтеза знания и веры, т.е. сторонником реабилитации религии, которая у просветителей представала предметом критики. Но религия тесно связана с мистикой. Не случайно Шеллинг возвращает к немецкой мистике. Об интересе Шеллинга к немецкой мистике Е. Трубецкой пишет так. «Из переписки его, – пишет он, – мы знаем, что уже в 1877 году он был не только знаком с Парацельсом, Беме и Сведенборгом, но считал их «настоящими людьми», предшественниками собственного своего учения» [91].

Известно, что у Шеллинга существовала идея культивирования поэзии как альтернативы рационализма и научности. Именно Шеллинг утверждал, что философия вышла из поэзии и вернется вместе с науками в поэзию [92]. Эта идея объединения поэзии, философии и религии, а, по сути, целый проект преображения мира многое определяет и в философии В. Соловьева, а также в творчестве символистов. Процитируем признание А. Белого, иллюстрирующее не только логику его личной биографии, но вообще взрыв антропоморфизма в символизме. Символизм – это сопротивление нарастающему дезантропоморфизму, пронизывающему не только университеты, но школу и семью. «И – отсюда мораль: – пишет он, – не надо вить веревок из неокрепших сознаний; детство, отрочество и юность мои являют пример того, что получится из ребенка, которому проповедуют Дарвина, Спенсера, нумерацию в великой надежде; сформировать математика. Оказывается: выдавливается не математика, а … символист; так славные традиции Льюиса и Бокля приложили реально руку к бурному формированию московского символизма в недрах позитивизма; у меня

отобрали книги по искусству и заменили их «своим» чтением; и этим выдавили лишь мощный протест… какою угодно ценою…» [93].

О нарастании на протяжении всего XIX века дезантропоморфной тенденции свидетельствовала популярность философских идей Гегеля, в том числе, и в России. Символисты опоздали родиться, чтобы разделить страсти отцов – последователей Гегеля. Их кумиром был яростный критик Гегеля – Шопенгауэр. Философская доктрина Гегеля – доктрина имперсональная, ведь индивидуальная воля у него для истории не имеет значения. По мысли Гегеля, человек – «исчезающе малая пылинка в грандиозном движении мирового духа, использующего в качестве средства намерения и поступки индивида» [94].

С точки зрения истории как истории становления Духа индивид предстает скорее объектом, нежели субъектом. Если Гегель и говорит о субъекте истории, то только в том смысле, что таким субъектом с его точки зрения является человечество в целом. Следовательно, индивид превращен в средство достижения цели, а цель эта связана лишь с самим Духом, а не с человеком. Именно из сопротивления этой безличности вызываются к жизни строчки А. Блока, которые можно приравнять к антропоморфическому манифесту. «О, я хочу безумно жить: / Все сущее – увековечить, / Безличное – вочеловечить, / Несбывшееся – воплотить!» [95]. Формула «Безличное – вочеловечить», пожалуй, является формулой антропоморфизма вообще, да, собственно, и всей гуманитарной сферы.

Успехи позитивизма довели до предела дезантропоморфную тенденцию, что в очередной раз не могло не привести в истории к необходимости восстановления равновесия между антропоморфной и дезантропоморфной тенденциями, к действию компенсаторного механизма. Следствием этой нарастающей потребности становится поворот к человеку, к гуманитарному познанию, наконец, к искусству, доходящий до отторжения рационализма и вообще всей просветительской традиции. Любопытно, что некоторые заметные фигуры этой эпохи перед тем, как стать выразителями антропоморфной тенденции, начинали мыслить в духе дезантропоморфизма. Так произошло и с В. Соловьевым. В этом он, видимо, повторяет судьбу Паскаля как заметную фигуру в истории отношений антропоморфной и дезантропоморфной тенденций. Паскаль представляет позитивистское направление в науке. Но именно он выразил и дух сопротивления этой тенденции. «Не случайно, – пишет Г. Лукач, – он (Паскаль – Н.Х.) является современником того революционного переворота в математике и естествознании…, не случайно он как ученый относится к числу первопроходцев в этой области, но и не случайно в своем мировоззрении он страшится полученных им же результатов и ищет в христианском мире мир человечности, после того, как наука лишила мир и бога и человечности» [96].

Что же касается Серебряного века, то тенденции, возникшие в философской рефлексии, в частности, в рефлексии В. Соловьева, все более удаляющейся от рационализма XVIII века, становятся настоящей основой не только символистских экспериментов. Не случайно философия В. Соловьева оказывает влияние на символистов. Именно у В. Соловьева можно обнаружить критику

имперсонализма Гегеля. Однако историю с Гегелем не следовало бы вульгаризировать. Ведь великий представитель Просвещения не столь прост. Если сделать его апостолом философской традиции, оправдывающей дезантропоморфизм, то зачем бы ему разрабатывать вопросы эстетики, т.е. от рационалистического и логического схематизма возвращаться к чувственным формам познания и их культивировать, что составляет проблематику эстетики. А ведь Гегель не просто проявлял интерес к эстетике. Он явился одним из тех, кто ее и вызывал к жизни. Вот формула познания, утверждаемая Просвещением. «Должно мыслить, и мыслить отвлеченно; – пишет Р. Гайм, – но в то же время должны быть уничтожены те ограничения, которые лежат в характере чистого мышления и под властью философии превратились в стеснительные границы для науки вообще, скажу более, в цепи для жизни, искусства и религии. Мыслить должно только отвлеченно; понятия должны быть определяемы во всей их точности; они должны быть обнимаемы рассудком и понимаемы как ограниченные, противоположные одни другим: эта рассудочная деятельность обозначается у Гегеля неоднократно как первый и неизменный момент логической деятельности или метода» [97].

Все так. Без этой формулы, без этого культа научности не было бы Просвещения. Но ведь уже сами просветители вызвали к жизни антропоморфную стихию, и ею стала эстетика, возвращающая Запад к античным формам Духа. «Истину можно понять только тогда, – пишет исследователь гегелевской философии Р. Гайм, – когда для возобладания ею человек приносит в жертву все силы своего духа и каждое действительное явление стремится понять во всей его индивидуальной глубине и жизненности. Этим воззрением мы обязаны пробуждению эллинского способа созерцания в нашем народе; такое неожиданное изменение в нашем народном сознании было делом наших великих поэтов» [98].

Стало быть, самим фактом возникновения эстетики в XVIII века мы обязаны оппозиции антропоморфизма и дезантропоморфизма, развившейся в это время до своего крайнего выражения. Эстетика, утверждаемая символистами, оказалась лишь очередной реакцией на реальность этой оппозиции. И если уж просветители ощутили необходимость возврата в чувственную стихию, о чем и свидетельствовал их интерес к античности, то символисты пошли еще дальше – они, вслед за романтиками, возвращали сверхчувственную стихию. Поэтому они возвращали миру средние века.

В связи с критикой имперсонализма Гегеля, которую мы обнаруживаем у В. Соловьева, обратим внимание на то, почему гностическая традиция и у В. Соловьева, и вообще в эту эпоху приобретает столь важное значение. Давая характеристику гностикам, А. Лосев пишет, что для них определяющим было напряженное и обостренное чувство личности [99]. Это обстоятельство позволяет говорить о гностическом персонализме, отличающемся и от античного персонализма, и от христианского персонализма. Личность гностики ставили выше космоса, что для греков было недопустимо. Но и христианская персонология гностикам была чужда, ибо, в соответствии с их учением, абсолютная

личность в телесном воплощении не нуждалась. Поэтому бог в образе человека казался им черезчур материалистическим и демократическим [100].

Без этого радикального возврата к антропоморфизму, захватывающего и религиозную, и философскую, и эстетическую мысль этого времени, возникновение символизма будет непонятно. Не случайно символизм постоянно соотносят с философией В. Соловьева. Символизм и в самом деле соотносим с поворотом от имперсонализма к персонализму. В этом смысле рассматривать символизм вне связи с персоналистической философией Н. Бердяева также невозможно. Н. Бердяева считают религиозным философом, а, следовательно, его философский персонализм должен быть проявлением христианского персонализма. Однако в вопросах, касающихся личности, Н. Бердяев предстает критиком христианской персонологии. По его мнению, христианская антропология разработала лишь учение о страстях и избавлении от них, т.е. восточное начало христианства. По мнению Н. Бердяева, со временем это обстоятельство привело к необходимости реабилитации язычества, что и произошло в эпоху Ренессанса. Он пишет: «Нераскрытость антропологической истины в христианстве привела к возникновению антропологии гуманистической, созданной по произвольному почину самого человека и в формальной реакции против религиозного сознания средних веков» [101].

Для Н. Бердяева даже тяготение этой эпохи надлома к эротической проблематике, что особенно проявилось в книгах В. Розанова, оказывается выражением того положения личности, в котором она оказалась на рубеже XIX–XX веков. А положение это им осмысляется как конфликт личности с родовым, коллективным началом, что, конечно, в культуре России, в которой было сильно еще традиционное, архаическое начало, достигает крайнего напряжения. Это напряжение достигает апогея, ибо происходит разрыв между личностью и родом, освобождение от рода, второе рождение человека как духовного существа («Род и личность глубоко антагонистичны, это начала взаимоисключающие… личность сознает себя и осуществляет себя вне родовой стихии» [102]).

Обратим внимание на высказанное в книге о Р. Штейнере суждение А. Белого по поводу того, что считать событием. Мы этому вопросу в своей предыдущей работе уделили внимание в связи с ситуацией в советской исторической науке, вне внимания которой оказалось то, что А. Солженицын назвал «архипелагом Гулагом» [103]. По мнению А. белого, существуют события индивидуальные, групповые (кружковые), национальные, т.е. общественные, наконец, события эры. Бытописателей эпохи в первую очередь интересуют явления, которые событиями кажутся лишь с точки зрения кружков. Для идентификации события с точки зрения индивидуальной и общественной жизни это становится определяющим. Но это поверхностный взгляд на историю. Он свидетельствует о растворении индивидуальных критериев определения события, которые не совпадают с кружковыми и общественными. Дух эпохи напрямую связан с индивидуальными критериями. «В событиях индивидуальных, интимных есть поступь эпохи; в событиях кружковых ее нет: есть ее искривление. События эпохальные крадутся по уединеннейшим, скрытнейшим индивидуаль-

ным сознаниям: то, что вынашивал базельский экс-профессор, по имени Фридрих Ницше, что было голосом внутренней жизни какого-то Генриха Ибсена, чем более Достоевский, что бросило молодого доцента Владимира Соловьева в Египет из Англии, то вскричало впоследствии тысячами рефератов и книг, пронеслось по душевному морю Европы; и – ныне обстало: событиями…» [104].

В вопросе об утверждении личного начала посредством обращения к гностицизму существуют тонкости. Ведь гностицизм существовал в разных вариантах. Известно, что гностическая традиция доходит до XX века в форме поздней мистической традиции (Беме, Сведенборга, Мейстера Экхарта и т.д.). Н. Бердяев высказывался об этой мистической традиции, и в ней-то он как раз и усматривал исчезновение личного начала, что обязывало его занять критическую позицию по отношению к этой распространяющейся в его время традиции. Такую же критическую позицию он занимал и по отношению к теософии. А. Козырев констатирует: «Антиперсонализм современных теософов, видящих в человеке дитя космоса и продукт космической эволюции и не оставляющих места для божественной благодати, не был близок персоналисту Н. Бердяеву» [105].

В конце концов, символистская эстетика является значимой системой общей теургической эстетики, получившей в России XIX и начала XX веков развитие. Вспышка антропоморфизма породила интерес к мистике. Императивы рационализма подверглись критике. Не случайно В. Иванов прогнозирует поворот к ранним формам философствования. «Наконец, – пишет он, – в области философии реакция против навыков и методов мышления, свойственных эпохе критической, сказывается в преодолении самого идеализма и в тяготении к примитивному реализму. Не один Ницше чувствовал себя роднее Гераклиту, нежели Платону; и не лишена вероятности догадка, что ближайшее будущее создаст типы философского творчества, близкие к типам до-сократовской, докритической поры, которую Ницше назвал «трагическим веком» эллинства» [106].

С этим решительным поворотом от дезантропоморфизма к антропоморфизму связано и ключевое понятие символизма – символ. Недоброжелатели символистов истолковывали символ как выражение духа мистики. А. Белый оправдывался: «Типичные ли мы мистики? Типичные мистики не бывают смолоду перепичканы естествознанием; Брюсов, любитель математики, спинозист – гимназист, – мистик ли? Я – естественник; Балтрушайтис – естественник; издатель «Скорпиона» по образованию – математик; Эллис – образованнейший экономист» [107].

В конце концов, религиозный Ренессанс, на фоне которого развертывается символизм, также означает возвращение к христианскому персонализму с присущей ему обращенностью к личности. Не случайно еще романтики ощущали в христианстве романтическое начало. Так, Р. Гайм, давая характеристику «Речам о религии» Шлейермахера, пишет, что в христианстве есть романтическая сторона. «Ведь оно (христианство – Н.Х.) повсюду, – пишет он, – проникло и везде стало господствовать только благодаря тому, что протестовало про-

тив римского просвещения, против внешней стороны иудейской религии, против всего мирского и конечного» [108].

Таким образом, реставраторская тенденция – одна из определяющих тенденций символизма. Такое обращение к, казалось бы, утраченным идеям и системам заметно проявилось в философии В. Соловьева. Не случайно А. Козырев говорит, что на фоне философии XX века В. Соловьев кажется пришедшим из эпохи раннего христианства или позднего эллинизма [109].

Это возвращение к персоналистскому ядру религии мыслителей этой эпохи ставило в весьма противоречивое положение, по сути, в конфликтное положение по отношению к церкви. Официальное православие успело об этом персонализме христианства забыть. Его необходимо было возродить, и это возрождение развертывалось подчас в неприемлемых для официальной церкви формах. Так, А. Лосев утверждает, что фигура В. Соловьева казалась представителям православной церкви чересчур свободомыслящей [110]. Такими неприемлемыми для православной церкви оказывались, например, секты. Религиозный ренессанс этой эпохи означает возвращение к персонализму, к личности в религиозных формах, даже если это возвращение выводит религиозные настроения за пределы официальной церкви. Поэтому Н. Бердяев пишет: «Только с личным началом может быть связано религиозное возрождение» [111]. Но это религиозное возрождение оказывалось, по сути дела, выходом за пределы православия. Поскольку в религиозности акцент ставится на личности, то, следовательно. И на свободе в религии. Основа религии вовсе не сводится к исключительному авторитету текстов и традиций, т.е. к формальному исполнению обрядов.

Интерес символистов к Канту тоже о многом свидетельствовал. Не случайно А. Белый формулировал: мы, символисты, считаем себя законными детьми великого кенигсбергского философа [112]. Ведь у представляющего философскую мысль модерна Канта, в отличие от Гегеля, в центре внимания всегда были субъект, личность. Кант – тоже, как и Гегель, в своей поздней работе обратился к потенциалу чувственного познания, что и получило выражение в эстетике. Уже Кант с помощью утверждения новой гуманитарной науки реабилитировал формы чувственного, а, значит, и художественного мышления. Конечно, как свидетельствует работа Канта о Сведенборге, он не допускал существования сверхчувственного. А если бы представить, что допускал, то модерн не был бы модерном, а Кант не был бы выразителем духа модерна.

Имя Канта упоминает даже А. Блок. Он упоминает имя философа в том месте, в котором аргументирует неминуемую гибель европейской рационалистической цивилизации, оказавшейся неспособной сохранить культуру и лишившейся духа музыки. С одной стороны, Кант для Блока – создатель учения о пространстве и времени, но и вообще «провозвестник цивилизации, один из ее духовных отцов», с другой, Кант для него оказался «революционером, взрывающим цивилизацию изнутри» [113]. Далее поэт развивает свою идею о двух типах времени – календарном, историческом, цивилизационном, с одной стороны, и музыкальным, природным, стихийным, возвращающим к человеку, с дру-

гой. Революционером для Блока Кант выступает потому, что отождествляет время не с объективными ритмами цивилизации, а с субъективным, а значит, и личностным его наполнением. Канту он посвятил стихотворение 1903 года: «Сижу за ширмой. У меня / Такие крохотные ножки…» [114]. Кант привлек внимание Блока своим сомнением в реальности времени и пространства, поскольку усматривал в них априорные формы чувственной апперцепции [115]. Эта идея была близка и В. Соловьеву. Но это и идея гностиков, для которых время и пространство – формы существования призрачного, злого, падшего мира [116]. Но именно так символисты воспринимали и цивилизацию.

Если согласиться с тем, что «цветущая сложность» культуры Серебряного века напоминает западные Ренессанс XV–XVI веков, то этот российский Ренессанс оказался реакцией на распространяющийся дезантропоморфизм, о чем свидетельствовали успехи естественных наук, осваивающих мир без человека и вне человека. Дезантропоморфизм дополняет те формы социального отчуждения человека, о которых будет писать не только Маркс, но философы жизни, и экзистенциалисты. Поэтому понятно, что нарушенное равновесие потребовало возвращения к человеку. Антропоцентризм восстанавливался с помощью не только искусства, но и религии. Так, символизм оказался новой формой сопротивления рационалистической тенденции, ставшей с эпохи Просвещения доминантой и способствующей развитию дезантропоцентризма. Символизмом были подхвачены все предшествующие формы философствования и искусства, в которых получил развитие дух сопротивления рационалистической тенденции. Первый раз это произошло в начале XIX века. Такое умонастроение, связанное с сопротивлением модерну, получило название романтизма. Символизм стал вторым явлением романтизма.

Проблема заключается лишь в том, что последующая политическая история будет свидетельствовать все-таки об имперснализме эпохи, а, следовательно, и о продолжавшемся развертывании дезантропоморфизма. Гегелевская точка зрения применительно к истории, из которой индивид оказался если и не исключенным, то уж явно не субъектом, заметно побеждала, получила политический и идеологический резонанс. Это обстоятельство стало причиной маргинализации в сознании людей одного из самых значимых явлений в истории искусства XX века. Тем не менее, если иметь в виду историю собственно науки, а не ее социальную историю, то персоналистская трактовка истории и мира вообще никогда не прерывалась. На рубеже XIX–XX веков она заметно утверждала себя в новом философском направлении – философии жизни. Об этом свидетельствует распространение идей А. Бергсона, которого в России часто издавали и которого ученые с жесткими позитивитскими установками вообще не принимали за ученого.

Призыв А. Бергсона растворяться в созерцании мира во всей его непосредственной наглядности, не претендуя на его расчленение как следствие установки на его познание с помощью логики и понятий, соответствовал новому сознанию эпохи, в которой искусство, отвечающее такой установке и реализующее эту установку в ее максимальном проявлении, высшей степени соот-

ветствовало. Само ключевое понятие новой философии – понятие жизни свидетельствовало о реальности оппозиции «разум – жизнь». Новое понятие возникает в результате разочарования в рационализме Просвещения и в его детище – позитивизме, что заметно не только у А. Бергсона, но уже у А. Шопенгауэра, а затем и у Ф. Ницше. Собственно, все эти три названных фигуры в философии явились кумирами символистов. Разочарование в разуме и возвращение в жизнь обернулись реабилитацией многих форм, до того оказывающихся за пределами познания. Это обстоятельство ставило искусство в новое положение. Подозрительное отношение к искусству, о котором напоминает Г. Лукач («… Именно философы классической Эллады и были … первыми сознательными борцами за дезантропоморфизацию человеческого мышления, что это было исходным пунктом их полемики против искусства» [117]), казавшееся неполноценным или несовершенным способом познания в эпоху Просвещения, т.е. в эпоху дезантропоморфизма, сменяется новым отношением к искусству как чуть ли не альтернативному и наиболее совершенному виду познания. Таким образом, символизм создает искусству новую ауру, приводит к возникновению его нового статуса. Если для просветительского рационализма и, соответственно, позитивизма миф никогда не был проблемой, то в символизме происходит заметная реабилитация мифа, которая со временем превратится в проблему не только искусства, но в предмет научных дискуссий. С символистами связана реабилитация не только мифа, но символических форм сознания и мышления («Мы идем тропой символа к мифу» [118], столь значимых для культур прошлого. Символизм не случайно не существует без активного ретроспективизма, ведь, проявляя интерес к разным существовавшим в истории культурам, в особенности к Средневековью, он пытается восстановить в правах сверхчувственную реальность, которая в эпоху секуляризации вообще, как казалось, больше уже не существует. Ведь просветительская или классическая эстетика имеет дело исключительно с чувственной реальностью. Поэтому и миф, и символические формы мышления для символистов не являются самоцелью, а лишь элементами возвращающейся в художественную стихию сверхчувственной реальности.

Наука все больше проявляет интерес и к художественному, и к мифологическому, и даже к религиозному сознанию, о чем свидетельствует переписка А. Бергсона с У. Джеймсом [119]. Так, В. Соловьев, работы которого становятся философской основой символизма, создает проект синтеза науки, искусства, религии и философии. Собственно, теоретические сочинения символистов свидетельствуют о синтезе художественного, философского и теоретического уровней рефлексии. Многие поэты и художники, представляющие символизм, теоретизируют и философствуют. Таковы Вяч. Иванов, Д. Мережковский, А. Белый. Не только в собственно поэзии, но и в их философско-эстетических эссе намечается выход за пределы позитивизма, который владел умами предшествующего поколения. Разрыв между поколениями имел, следовательно, не только социальное, но и научное обоснование, а именно, способ мыслить. В сознании нового (символического) поколения антропоморфизм заметно вытеснял

дезантропоморфизм, во власти которого находилось предшествующее поколение.

4. Символизм как неоромантизм. Символизм в контексте оппозиции просветительской и романтической традиции в истории культуры.

В эпохи разложения социальных и государственных организмов, когда дезантропоморфизм уступает место антропоморфизму, развертывается реабилитация тех течений и напрпавлений в искусстве, которые, казалось бы, уже оказываются изжитыми и ушедшими в прошлое. И которые в свое время противостояли и рационализму, и дезантропоморфизму, и столь адекватно выражающему имперский дух классицизму. В данном случае речь идет о романтизме, который после блистательного утверждения реализма в искусстве и позитивизма в науке, казалось, ушел в прошлое. Но надлом империи, как и успехи позитивизма вновь сделали актуальным миросозерцание романтизма. Так спустя почти столетие, романтизм появляется во второй раз. Сначала его назвали неоромантизмом, потом стали называть символизмом.

Так, пытаясь осмыслить символизм как целое, П. Саккулин высказывает мысль о том, что у русских символистов бросается в глаза их близость не столько западному символизму (Бодлеру, Верлену, Метерлинку и т.д.), сколько западному романтизму начала Х1Х века и, еще точнее, ранним немецким романтикам (например, Новалису). «Через сто лет после иенского романтизма у нас народились поэты, более конгениальные с немецкими романтиками типа Новалиса, чем наши романтики 20–30-х годов XIX века» [120]. Стало быть, символизм, к которому П. Саккулин относил и Р. Вагнера, и Г. Ибсена, и М. Метерлинка, и К. Гамсуна, и Л. Андреева и т.д. – это возникший во второй раз романтизм.

Когда А. Блок пытается обнаружить корни символизма, то он тоже исходит из родства русского символизма с немецким романтизмом [121]. Каким же образом спустя столетие идеи и образы немецкого романтизма проявились на русской почве? По мнению А. Блока, традиции немецкого романтизма не прервались и вновь вспыхнули в России благодааря М. Метерлинку, без популярности которого в России начала XX века трудно представить искусство. По мнению А. Блока, например, в пьесе – сказке «Синяя птица» М. Метерлинка проявилась литературная традиция, рождение которой произошло в средние века, а вспышка интереса к ней проявилась в эпоху немецкого романтизма. Эта традиция была подхвачена, в частности, М. Метерлинком, переводившим Новалиса. «Метерлинк, – пишет А. Блок, – один из тех, кому мы обязаны установлением тесной литературной связи между ранними романтиками начала XIX века и символистами конца века». Проблема заключается лишь в том, по мнению А. Блока, что наши существующие представления о возрождающемся романтизме весьма поверхностны. Иенский романтизм А. Блок называет «великим течением», которое до некоторых пор находилось в забвении. Утверждая, что романтизм является не литературным течением, а формой повествования и новым способом переживания жизни [122], А. Блок пишет: филологический

подход, не опирающийся на философию, обедняет понимание романтиков. В числе глубоких истолкователей немецкого романтизма поэт называет Р. Гайма, Дильтея и Вальцеля. Поэт упоминает также исследование молодого и начинающего в тот период В.М. Жирмунского [123].

Может быть, именно А. Блоку удается дать очень широкое истолкование романтизма. В этом уже улавливается понимание поэтом того. Что такое символизм. По сути дела, в том, как понимает поэт романтизм, уже есть и его понимание символизма. Определяя романтизм как то, что обычно взрывает застывшие формы и представляет из себя стихию жизни (такое представление о романтизме соответствует представителям «философии жизни»), А. Блок указывает на восточные культы и мистерии, на разрушившее твердыни Рима христианство, на учения древних греческих философов и, в частности, на Платона. Дух романтизма поэт улавливает и в стремлении средних веков подточить коснеющие формы того же христианства, и в духе великих открытий, подготовивших Возрождение, и в произведениях Шекспира и Сервантеса [124].

Вместе с повторным появлением в истории искусства романтизма наметилась оппозиция между просветительской традицией, с одной стороны, и романтической традицией, с другой. Эта оппозиция возникла уже в просветительских, т.е. узких философских кругах XVIII века, затем позднее она станет универсальной для искусства, но, более того, для культуры в целом. Без этой оппозиции едва ли можно будет дать характеристику любого явления в искусстве XIX-го и XX века. Кстати, в очередной раз эта оппозиция дала о себе знать с середины XX века, т.е. с эпохи оттепели. Скажем, идеи и образы А. Солженицына с 50-х годов будут выражением именно этой неоромантической тенденции.

Для подтверждения преемственности между романтизмом и символизмом наиболее показательным является интерес к мифу, а, следовательно, к выведению познания за пределы просветительского рационализма. Так, интерес к мифу Шеллинга затем повторится в философской рефлексии Ф. Ницше как кумира русских символистов. Все символисты теоретизировали о мифе. Но Ф. Ницше оказывает влияние и на поэзию. Так, В. Брюсов отмечает, как К. Бальмонт любит повторять ницшеанские заветы [125].

В связи с популярностью Ф. Ницше у символистов затронем еще одну тему – открытие символистами нового образа античности или выявление в античности образов и идей, не имевших значения в классическом искусстве. Эта тенденция разрушения классической и открытия романтической Греции началась с Ф. Ницше. Существует традиция проецировать на античную культуру процессы, знакомые по западной культуре Нового времени. Так, на античность V и IV веков до н. э. проецируется дух европейского Просвещения. Находят Просвещение и в античности. Но находят там и романтизм. Был ли вообще романтизм в античности и если был, то в чем это проявлялось? Ответ на этот вопрос, столь значимый для самовыражения символистов, мы находим у А. Лосева. Так, говоря о гностике Валентине, А. Лосев утверждает, что его учение – мечта и пророчество о новоевропейском романтизме [126]. Если это утвержде-

ние верно, то на рубеже XIX–XX веков возвращение романтизма сопровождалось обращением к более древней традиции, ассоциирующейся с романтизмом, а именно, с гностицизмом, явившимся посредником между романтизмом и символизмом. Это обстоятельство придавало умонастроениям этого времени специфические черты.

Имея в виду гностические воззрения, А. Лосев пишет: «Этот мир сам не знает ни своей сущности, ни своего происхождения. Он способен только вечно искать свою истину и свою красоту и никогда не достигать ни того, ни другого. Но ведь это же и есть то, что в новой и новейшей литературе именуется романтизмом. Это страстный уход в бесконечность, которую никогда нельзя достигнуть и которая, в конце концов остается достоянием все того же субъекта, уходящего в неизвестную, но смутно ощущаемую даль. В этом смысле гностицизм, несомненно, есть туманное пророчество новоевропейского романтизма» [127].

Наконец, известно, что в символизме огромное значение приобретает демонизм, т.е. открытие в человеке демонического начала, что, например, для Х. Зедльмайра стало выражением утраты современным искусством духовного ядра и вообще его кризиса. Пытаясь обнаружить, когда и где это демоническое начало вырвалось из подсознания и предстало в искусстве, Х. Зедльмайр утверждает, что это произошло еще в творчестве Гойи, который, подобно Канту в философии, явился великим «всесокрушителем», вызвав к жизни новую эпоху. По его мнению, творчество Гойи – ключ к постижению сущности всего последующего искусства. Конечно, мир демонов принимал зримый облик в живописи и раньше, например, в образе искушения святых. Что касается Гойи, то в запечатленных на полотнах видениях он буквально демонстрирует революцию. «Но здесь, у Гойи, – пишет он, – этот мир чудовищного становится имманентным, оказывается внутри мира, он присутствует в самом человеке. Тем самым рождается новое восприятие человека вообще. Сам человек – не только его внешний облик – подвергается демонизации. Он сам и его мир становятся источником демонических сил. Адское всемогуще, противоположные силы – в беспомощной и отчаянной обороне» [128].

Глубокие соображения о происхождении и эволюции идеи демонического в западном мире есть у А. Вебера в его исследовании о кризисе западного мира. Так, касаясь происхождения демонического, а, точнее, чувства демонического, исходящего из человеческой природы, А. Вебер пишет, что бездонные мрачные стороны природы человека были открыты еще в XVII веке, и о бездонных измерениях трансцендентных глубин не забывали и в оптимистическую эпоху, т.е. в XVIII веке, хотя осознание проникновения в феномен зла в эту эпоху было заложено рационализмом и верой просветителей в способность человека к совершенствованию. До второй половины XIX века демоническое вытеснялось оптимизмом эпохи. По мнению А. Вебера, лишь Ф. Ницше удается возродить ощущение демонического. А. Вебер считает бессмертной заслугой то, что только Ф. Ницше удалось прорваться сквозь риторику прогресса к темно-демоническим глубинам существования. Ф. Ницше он сближает с теми гениями прошлого, которые это ощущали всегда. «Ибо это, – пишет А. Вебер, –

свидетельствует о видении глубин бытия, свойственном эпохе Данте, Микеланджело и Шекспира, в известной, также указанной , несколько иной форме в XVII веке Паскалю и Рембрандту; это означает, что такое видение бытия, которое после XVIII века сначала с энтузиазмом массировалось, затем в преобразующем вихре прогресса XIX века было вообще почти утрачено, теперь вновь обретено человеком, лучше увидевшим свое время и свою эпоху из им самим избранного или навязанного судьбой одиночества…» [129].

Стоит ли удивляться, что новый романтизм в эпоху, когда «мировая война заревела пустотами мира, проела стальными зубами – тела, души наши» [130], заново открывает демоническое начало. Не поэтому ли Ф. Ницше, сохранивший это ощущение в XIX веке, становится для символистов столь значимой фигурой? Вот как это чувство демонического А. Белый описывает в романе «Записки чудака». «Чувствовал я себя над собой страшным множеством демонов, нападавших на ангелов; одновременно: себя ощущал нападающим ангелом – на себя самого; часть души, точно черт, борись с частью души, точно с ангелом, одновременно: влюблялася в ангела; ангел во мне, борясь с чертом, в борьбе – чертенел: – уподоблялась моя голова мощной росписи Микель-Анджело: в месте Лба(меж глазами) стоял Аполлон, в виде грозного судьи; и – карал мои похоти: нервы, артерии, верны, изображенные, как тела, грузно павшие в демонский огнь, вылетающий из бьющего сердца – Страшный суд Микель – Анджело изображает: борьбу человека с собой самим!» [131].

Мимо демонической стихии не может пройти и А. Блок. В статье 1908 года, посвященной Г. Ибсену, он всячески превозносит норвежского драматурга, предпочитая его всем другим современным художникам. Почему? Потому, что поэт ощущает в современном искусстве вакханалию демонизма, оценивая ее в негативном плане. Утверждая, что все современные художники любят демонов («Ведь новые писатели далеко не беспочвенны, они выражают в своих произведениях ту самую разноцветную игру демонов, которая происходит во всех нас» [132], поэт полагает, что эта стихия характерна и для Г. Ибсена. Однако, в отличие от многих современников поэта Г. Ибсен относится к тому редкому типу художника, у которого, кроме демонов в душе, существует еще сократовское начало, т.е. внутренний голос, позволяющий отличать добро от зла. А вот как выражено это метание между богом и сатаной у А. Блока. Его лирический герой стремится посещать храмы и растворяться в толпе. Это освобождает от двуликости. «Боюсь души моей двуликой / И осторожно хороню / Свой образ дьявольский и дикий / В сию священную броню» [133]. Такой «священной броней» как раз и являются храм и участники богослужения. Но это противоречие в душе лирического героя проецируется и на высший авторитет «В Тебе таятся в ожиданьи / Великий свет и злая тьма – / Разгадка всякого познанья / И бред великого ума» [134].

Образ Сатаны в символизме, несомненно, относит к романтической традиции, которая, например, еще у русских романтиков, в частности, у Ю. Лермонтова связана с обращением к образу Демона. Но, однако же, даже в этом обращении к образу Демона у символистов можно усмотреть гностическое по-

средничество. На это обращает внимание А. Лосев. «Сам романтизм, конечно, не имеет ничего общего с сатанизмом, но стоит только понять человеческий уход в бесконечность как уход тоже в человеческое, но уже абсолютное самоутверждение, как невинный и чисто эстетический романтизм вдруг оборачивается сатанинскими безднами. Впрочем, этих сатанинских выводов не чужд был и новейший романтизм, поскольку одним из самых любимых образов такого романтизма был именно Демон как образ чисто человеческого и внебожественного самоутверждения» [135]. Но восстающий против Бога Сатана является также первообразом утверждающей свою исключительность личности, претендующей занять в мироздании то место, которое до этого занимал Бог.

Гностицизм – это утверждение враждебности созданного Богом мира человеку. Создавая мир, Бог уже совершает ошибку в процессе его творения. Причина существования зла в мире не связана с человеком, как это мы знаем по христианству, которое на протяжении всей истории стремилось преодолеть это сопровождающее его историю учение. Не случайно экзистенциализм в XX веке почти приблизился, если не возродил, к этому чувству враждебности мира человеку, выброшенности отчужденного человека в мире [136]. Раз Бог, создавая этот мир, совершил ошибку, то почему бы с ним не вступить в полемику и об этой ошибке ему не сказать. Кто же сможет отважиться сказать, бросить в лицо самому Богу истину, в соответствии с которой зло в мире – это следствие его, Бога, ошибки. Так, особое значение в мифологии символистов приобретает Сатана. Это тоже извлечение из гностицизма. Имея в виду гностицизм, А. Лосев пишет: «Поскольку под сатаной понимается такое начало, которое не просто имеет место в божественном инобытии, то есть не просто есть иное, чем Бог, но и активная борьба с этим богом и стремление занять его первое место во всем бытии, постольку более яркого образа сатанизма… трудно себе и представить. И это тоже было естественным завершением первоначального натуралистического персонализма, когда тоже стала выдвигаться абсолютная личность, но только уже не сам бог, а его мощный и всевластный противник» [137]. Образ Сатаны в символизме ассоциируется с тем мотивом русской литературы, который выпустил джинна атеизма. И этот мотив гностического или, точнее, маркионитского мировосприятия. Он связан с бунтом человека против Бога, допускавшего в мире зло, и известен еще по Ф. Достоевскому.

Демонический герой символистской поэзии – мятежник, «преступающий» «границы бытия», бездомный и блуждающий, как демон М. Лермонтова, без цели и исхода. Такой образ утверждает себя в отрицании морально-этических оценок, а, следовательно, в отрицании противопоставления добра и зла. Собственно, этот образ персонажа – мятежника, пересматривающего установленные богом нравственные нормы бытия, переносится на самого художника – символиста. Так, у Д. Мережковского в стихотворении 1893 года «Изгнанники» звучит такая нота: «Есть радость в том, чтоб вечно быть избранником / И, как волна морей, / Как туча в небе, одиноким странником, / И не иметь друзей. / Блаженны вы, бездомные, томимые / Печалью неземной, / Блаженны вы, презренные, гонимые / Счастливою толпой» [138]. Здесь сатанинское начало

проникает в представление о самом авторе – художнике, поэте, таком же бездомном и одиноком, как и Сатана, что отмечает и А. Ханзен-Леве [139]. Носителем эстетики зла, проповедником аморального образа жизни у Д. Мережковского выступает сам художник. «Люблю я смрад земных утех, / Когда в устах к Тебе моленья – / Люблю я зло, люблю я грех, / Люблю я дерзость преступленья» [140].

Вопрос о демонизме в творчестве не обходит и Н. Бердяев. Философ не исключает присутствие демонизма в творчестве («Творец может быть демоничен, и демонизм его может отпечатлеваться на его творении» [141]. Этот демонизм философ находит даже у Леонардо («В Джоконде, в Вакхе, в Иоанне Крестителе просвечивает демонизм леонардовской природы» [142]. Однако смысл творчества заключается в том, что в творческом экстазе изживается демонизм и претворяется в иное бытие – не физическое, а религиозное и космическое. Именно это негативное, злое, демоническое и разрушительное начало в самом человеке, его эгоистическую сущность и воплощает в себе Сатана. Именно этот эгоизм и приводит к тому, что в мире нарастает зло и возникает смута.

Сатанинское начало - порождение развертывающейся в начале XX века великой антропологической революции, смысл которой заключается в попытках обретения личного начала в истории, в антропоморфизации истории, а точнее, в потребности утвердить личное начало. Эта потребность утверждения рождает не только добро, но и зло. Эта диалектика в последствиях утверждения личного начала вскрыта Н. Бердяевым. Личность, с его точки зрения, ощутила возможность своей самоценности, но одновременно она ощутила небывалую еще в истории оторванность от мира, отъединение и тоску, ужас небытия и смерти. И вот диагноз эпохе: «Личное начало восстало из глубины мирового бытия с небывалой мощью, рождает небывалое зло, но и небывалое добро должно от него родиться» [143].

Но раз «небывалое зло» вышло на поверхность, потребовался и его носитель. Собственно, озвученная Ф. Ницше идея индивидуальной воли владела и умами символистов. Культивирование индивидуальной воли, что так характерно для сверхчеловека Ф. Ницше и что так гипнотически изложено и трагически осознано у А. Шопенгауэра, как раз и воспринимается философским оправданием личностного, переходящего в реальности в индивидуализм как зло. Это ведь под воздействием А. Шопенгауэра юный А. Белый одно время дистанцировался от В. Соловьева и оказался, как он признается, «убежденным буддистом». По признанию поэта, чтение Шопенгауэра было «рассказом о себе». Но поэт обсуждает: Явилось ли чтение Шопенгауэра причиной увлечения «Упанишадами» («Шопенгауэром начертались мои философские вкусы» (144) или же к чтению Шопенгауэра он был подготовлен уже чтением «Веданты – Сутры» и «Упанишад»? В статье «Почему я стал символистом», А. Белый на это отвечает совершенно определенно: «От Упанишад к Шопенгауэру – отрезок пути от 1896 года к весне 1897» [145]. Почему же философия А. Шопенгауэра была столь значимой для творческой биографии А.Белого? Потому, что именно она перечеркнула окончательно прежние увлечения поэта, усвоенные им от по-

коления отцов. «Чтением Шопенгауэра, – пишет он, – сжег в себе Боклей и Смайльсов; разрушились правила трезвой морали» [146].

А. Ханзен-Леве в поэзии Ф. Сологуба усматривает шопенгауэровскую концепцию воли. Вообще, видимо, именно воля явилась той стихией, что в западном мире приводит к крайним формам индивидуализма. Не случайно именно в воле уже А. Шопенгауэр усматривает опасность и, чтобы преодолеть отрицательные ее стороны, обращается к Востоку. Видимо, А. Шопенгауэр как раз и становится связующим мостом между романтиками и символистами, у которых идеи А. Шопенгауэра пользовались такой популярностью. Отсюда, из этой влюбленности в А. Шопенгауэра и вытекает интерес символистов к Востоку. Их, как и А. Шопенгауэра, отпугивает воля как стихия демонизма. Демоническое и влечет символистов, и отталкивает. Такая амбивалентность их отношения к демоническому является выражением не только их психологии, но стихии рождающейся культуры. Ведь для того, чтобы новая культура состоялась, чтобы этот культурный космос возник, в силу вступил инстинкт разрушения, чтобы человечество ощутило хаос. Об этой амбивалентности эпохи, получившей выражение одновременно и в падении в хаос и в ощущениях рождающегося космоса. «Любовь к разрушению и хаосу кажется безумною: – пишет Д. Мережковский, – но в последней глубине этого безумия чувствуется возможность какой-то новой, «змеиной» мудрости, какого-то нового познанья: «Вкусите от Древа Познания и станете, как боги». Потому-то и есть для человека «упоение» на краю самых мрачных бездн, потому-то он и тянется к ним, что в последней глубине этого мрака все мерещится ему какой-то новый свет, выход в какую-то другую половину мира, в другое, нижнее небо, которое, может быть, лишь кажется другим, а на самом деле есть все то же небо, только иначе созерцаемое; в последней глубине разрушения и хаоса – новое созидание и гармония; в последней глубине кощунства – новая религия; в лике подземного Титана, помраченного Ангела, – лик Светоносного, Люцифера, лик другого Бога, который опять-таки, может быть, только кажется другим, а на самом деле есть все тот же бог, только иначе созерцаемый: в таком случае – зло не для зла, а для нового высшего добра; отрицание не для отрицания, а для нового высшего утверждения» [147].

Не случайно в связи с Ф. Достоевским Д. Мережковский такое внимание уделяет его герою – Ставрогину. Ставрогин – демоническая личность. Это последний отзвук романтического героя, но не только. Его восприятие двоится. Подхватывая мысль о Ставрогине как носителе романтического мировосприятия, Д. Мережковский пишет, что «С одной стороны, это – запоздалый герой юношеских, даже несколько ребяческих поэм Байрона и Лермонтова, а, с другой – еще не воплотившийся, гениально угаданный Ф. Достоевским герой нашего современного классического романтизма, древний грек, каких, впрочем, никогда не было в действительности, созерцаемый сквозь волшебно – преломляющую призму ницшеанства, условный герой условного Возрождения – Cesare biondo e bello – Цезарь Борджиа, по Фридриху Ницше» [148].

Почему же Д. Мережковский так много внимания уделяет Ставрогину? В нем он усматривает потенциальную возможность осуществления проекта рождения новой религии и культуры, который волновал и символистов. Потенциальную, но не реализовавшуюся возможность. В связи со Ставрогиным он пишет, что герой Достоевского – носитель воли, путь и не осуществленной. Но в этой воле, доказывает он, улавливается прометеевское начало. Пока он не святой и в нем нет религиозного начала, но его воля могла бы быть направлена на воплощение религиозного идеала. И Д. Мережковский пишет: «… Именно благодаря своей телесной силе и здоровью, он мог бы, если бы захотел, преодолеть ту болезнь исторического христианства – аскетизм, умерщвление плоти, как последнюю цель, как высший идеал – ту отраву, которую Раскольников и князь Мышкин всосали в себя с молоком матери, так что бесплотность или невоплощенность сделались в них второю природою, почти столь же непреодолимую, как первая» [149]. Поэтому не случайно символистов привлекали зло и демонизм. Ведь и то, и другое выражают стихию хаоса, из которого только и может родиться новый космос.

5. **Символизм: возвращение утраченного в Новое время сверхчувственного. Символизм как предвосхищение культуры идеационального типа**.

Столкновение на рубеже XIX–XX веков антропоморфной и дезантропоморфной тенденции касается не только их взаимоотношений, не только проникновения дезантропоморфной тенденции в искусство, но, совсем наоборот, проникновения антропоморфной тенденции в философию и науку. Об этом уже свидетельствует философия жизни. Об этом свидетельствует философская рефлексия В. Соловьева. Но и оппозиционные отношения, и обратное проникновение гуманитарного в дезантропоморфный комплекс свидетельствуют не просто о внутренних для философии и науки сдвигах. Заметное проникновение антропоморфной стихии в философию и науку, обязывающее и ту, и другую трансформироваться, свидетельствует о более универсальном процессе, связанном уже не только с наукой, но с культурой в целом. Нельзя понять до конца смысл символизма, если расцвет этого направления не ввести в еще один контекст, столь существенный для рубежа XIX–XX веков. Этим контекстом будет начавшаяся в культуре переходная ситуация, которую глубже всего, пожалуй, ощутил Н. Бердяев, а позднее глубоко осмыслил П. Сорокин. Речь идет о надломе уже не только империи как процессе для истории России внутреннем, а, а, если так можно выразиться, о надломе культуры, той культуры, что развертывается на протяжении всего Нового времени, культуры, которую сегодня можно было бы обозначить культурой модерна, во многом обязанной рационалистической и просветительской философской мысли. Эту культуру, оказывающуюся на рубеже XIX–XX веков в фазе своего «заката» П. Сорокин называет культурой чувственного типа [150]. Культура, приходящая на смену этой культуре, – это культура идеационального типа с ее сверхчувственной стихией. Вот, пожалуй, творчество символистов и можно по-настоящему оценить только в соотнесенности и со сверхчувственной стихией, и с культурой идеационального

типа. Поворот от дезантропоморфных процессов к реабилитации антропоморфного и, в общем, человеческого начала – свидетельство формирующихся установок культуры идеационального типа, для которой позитивизм, как и вообще рационализм, на основе которого развивалась культура модерна, непреб́млем. Для культуры модерна сверхчувственного не существует. Рационализм связан исключительно с чувственной реальностью, что и пытается реабилитировать эстетика в ее классической форме. Сверхчувственное – это удел средневековой, да, пожалуй, еще и архаической культуры. Ведь сверхчувственное в истории часто отождествляется с религиозным, хотя им и не исчерпывается. Просветители утверждали свое мировосприятие, отторгая все, что связано с средними веками. Поэтому они и создали столь мрачный образ Средневековья. Это обстоятельство характеризует противостояние рационализма и романтизма. Ведь именно романтики реабилитировали Средневековье и не могли не реабилитировать, ибо для них сверхчувственное многое означает. К сожалению, романтики, выступившие против Просвещения, не могли его победить. Но, с другой стороны, не могли и сами исчезнуть, возрождаясь в символизме. Поскольку сверхчувственную реальность можно передать лишь с помощью символических форм выражения, которые в средние века были определяющими. Интерес символистов к средним векам не случаен. Ведь именно они хотели противостоять рационализму с помощью возрождения символических форм выражения.

В связи с этим осознанием уровней знания, что выходили за пределы модерна, интересен опыт В. Брюсова, его выход в романе «Огненный ангел» в средние века. Эти уровни знания в его романе называются сокровенным знанием, которое можно передать лишь с помощью символов. «Сокровенные знания называются так не потому, что их скрывают, но потому, что они сами скрыты в символах. У нас нет никаких истин, но есть эмблемы, завещанные нам древностью, тем первым народом земли, который жил в общении с богом и ангелами. Эти люди знали не тени вещей, но самые вещи, и потому оставленные ими символы точно выражают самую сущность бытия. Вечной справедливости, однако, надо было, чтобы мы, утратив это непосредственное знание, пришли к блаженству через купель слепоты и незнания. Теперь мы должны соединить все, что добыто нашим разумом, – с древним откровением, и только из этого соединения получится совершенное познание» [151].

Да, собственно, и миф, который так интересовал и романтиков и продолжает интересовать символистов, – это прежде всего сверхчувственная стихия. Реабилитируя миф, а, следовательно, сверхчувственное, символисты продолжают линию в истории искусства, которую начали еще романтики. Поколение символистов ощущало, что оно существует в безвременьи. Отрицая старый быт, они отрицали и старую культуру. Но осознавали ли они свою сопричастность возникающей новой культуре и пытались ли они осмыслить место символизма в этой возникающей культуре? На этот вопрос можно дать положительный ответ. Так, под символизмом А. Белый подразумевает вовсе не только литературную школу, а критическое мироощущение, революционизирующее мировоззрение. Более того, у А. Белого мы находим определение символизма как

«строимого миросозерцания новой культуры» [152]. Отдавая отчет в понимании этого обстоятельства, в том, что все сказанное о символизме как мироощущении новой культуры не полно, он пишет, что все это лишь гипотезы. Смысл новой культуры заключается в формировании «нового человека в нас». Но становление новой культуры так развертывается, что, «не будучи школой, догмой, но тенденцией культуры, символизм пока живее всего себя отразил в искусстве» [153]. Иначе говоря, эмбрионы новой культуры, культуры будущего раньше всего проявились в искусстве и, еще более точно, в символизме.

Эмбрионы новой культуры, которые улавливаются в символизме, – оборотная сторона надлома, но уже не только империи, но всей культуры. От политического уровня необходимо перейти к культурологическому уровню. А. Белый, как и многие мыслящие люди первых десятилетий XX века в России, ассимилировал идеи О. Шпенглера. Вот одно из признаний А. Белого. «Жизнь на Западе, – пишет он, – связана с интересом к истории; изучение быта народов Европы поднимает темы кризиса жизни, культуры, сознания, мысли – еще до Шпенглера. Осознание кризисов растет постоянно; цивилизация видится мне упадком культуры» [154].

Идея «нового человека» в символизме заимствуется также у Ф. Ницше. Ведь именно у него прочитывается мысль о том, что после краха всего унаследованного от предыдущих поколений и вообще смерти Бога, должен появиться «новый человек» [155]. «Воспитание лучшего человека есть задача будущего» [156]. Проблема воспитания приобретает для него особую значимость, ведь необходимо понять, какой именно тип человека следует «взрастить».

А. Блок также развивает идею новой культуры, и его мысль о возникновении «нового человека» буквально повторяет высказанное А. Белым. В статье об А. Стриндберге новое время А. Блок называет временем экспериментов. Культура в переходной ситуации демонстрирует разные переходные типы личности. «Культура как бы изготовила много “проб”, – пишет поэт, – сотни образцов – и ждет результата, когда можно будет сделать средний вывод, то есть создать нового человека, приспособленного для новой, изменившейся жизни» [157]. Такой новый тип человека пока еще не установился. Однако творчество А. Стриндберга воспринимается А. Блоком маяком, способным указать, по какому пути будет развиваться культура и формироваться новый тип человека. Как это ни покажется парадоксальным, но в то, как представляется символистам новая, не столько устрояемая ими, сколько предощущаемая культура, вписывается и проблема прорыва или активизации того, что Н. Бердяев называл «варварством». Речь идет о вторжении в историю масс. Поскольку в эпоху символизма это было заметным явлением, то следовало понять, является ли «восстание масс» следствием распада и заката прежней культуры или оно символизирует зарю новой культуры.

В понимании этого вопроса А. Блок оказался тоже под воздействием Ф. Ницше. Опередивший русских философов в осознании «нового варварства» Ф. Ницше был весьма оригинален. Именно в постановке этого вопроса Ф. Ницше скрывается разгадка весьма нетрадиционных выводов, которые сде-

лает в своей статье «Кризис гуманизма» А. Блок. По мнению Ф. Ницше, присутствующие постоянно в истории разрушительные или же варварские силы, все же, как это ни покажется странным, в конечном счете, являются необходимыми и оправданными. Здесь снова прочитывается мысль, согласно которой космос может родиться лишь из хаоса. По мнению поэта, варварство неустранимо из истории, ибо – это необходимый элемент всякого радикального исторического обновления. Ф. Ницше отмечает, что всякая великая культура вообще начинается с варварства. Следовательно, каждое необходимое в истории обновление тоже предполагает упадок в варварство. И, следовательно, скажем мы, негативное и позитивное в эпоху надлома тесно между собой связаны. В истории дикие, разрушительные силы всегда выступают в качестве начала. Сначала они предстают как разрушительные, но потом оказывается, что они имеют прямое отношение к гуманности. Они – «пролагатели путей гуманности» [158].

Кроме того, Ф. Ницше убежден, что носителями варварства бывают не отдельные люди, а именно массы, способные осуществить ту разрушительную роль в истории, которую отдельные индивиды совершить не способны. Как бы подхватывая мысль Ф. Ницше, кризис гуманизма А. Блок связывает с вторжением в историю массы. По мнению А. Блока, музыку масс прозрел уже Гете. Уже характер XIX века определяют не отдельные личности, а массы, т.е. варвары. Любопытно, но А. Блок подводит к выводу о том, что масса вовсе не враждебна культуре. Следующее утверждение поэта не может не удивлять. Оказывается, «так как цивилизованные люди изнемогли и потеряли культурную цельность; в такие времена бессознательными хранителями культуры оказываются лишь свежие варварские массы» [159].

А. Блок, как и Ф. Ницше, обнаружил высыхание и отверждение западной культуры, которая еще существует благодаря возвращению к природе. Западный цивилизованный человек – индивидуалист утратил дух музыки, утратил жизненную витальность. Но этот дух музыки еще можно вернуть и дряхлеющую и изнемогающую под грузом рационализма цивилизацию оживить. Это возрождение духа музыки, а, следовательно, и преодоление опасности умирания культуры поэт решительно связывает с массами, т.е. варварами. Дух музыки убила цивилизация. Но цивилизация разрушила и культуру в целом. Цивилизация оказалась неспособной приобщить к культуре массу. В этом случае прежняя культура должна погибнуть, как в средние века погибла отвергнутая античная культура.

Что же касается массы, то она, по мысли поэта, несет с собой тоже культуру, другую культуру, которая рождается заново и стихийно. Эта культуротворная миссия массы возможна потому, что именно масса является носителем духа музыки. «Хранителем духа музыки, – пишет поэт, – оказывается та же стихия, в которую возвращается музыка (revertitur in terram suam unde erat - возвратился в землю, откуда произошел), тот же народ, те же варварские массы. Поэтому не парадоксально будет сказать, что варварские массы оказываются хранителями культуры, не владея ничем, кроме духа музыки, в ту эпоху, когда

обескрылевшая и отзвучавшая цивилизация становится врагом культуры, несмотря на то, что в ее распоряжении находятся все факторы прогресса – наука, техника, право и т.д. Цивилизация умирает, зарождается новое движение, растущее из той же музыкальной стихии, и это движение отличается уже новыми чертами, оно не похоже на предыдущее» [160].

Как и Ф. Ницше, А. Блок проводит параллель между эпохой заката античного мира и своим временем. Смысл этой параллели заключается в том, что всякое культурное творчество рождается из духа музыки, но со временем, с развитием цивилизации этот дух утрачивает («Так случилось с античным миром, так произошло и с нами» [161]. Если иметь в виду то, что рубеж XIX–XX веков – это время распада не только империи, но и культуры модерна, который Ф. Ницше стремился затормозить и вдохнуть в эту культуру новую жизнь с помощью, в частности, мифа, то мы как раз и вынуждены согласиться с тем, что время символистов – это именно смутное время или время социальной аномии, что, разумеется, совсем не является препятствием для подъема искусства.

6. **Символизм в контексте религиозного и мистического ренессанса рубежа XIX–XX веков.**

Выявляя процессы реабилитации сверхчувственного, что выражает дух новой, становящейся культуры, символисты ощущают свое родство со многими предшествующими культурами и, в особенности, с архаическими. Это обстоятельство, столь значимое для поэтики романтизма, во многом объясняет и поэтику символизма. Как и романтики, символисты проявляют интерес к религии, что не случайно, ведь рубеж XIX–XX веков – это в России и эпоха религиозного ренессанса, вызвавшего к жизни теургическую философию и эстетику. Не случайно В. Бычков констатирует, что многие из символистов «ощущали себя создателями, творцами и пророками новой религиозности будущей культуры» [162]. В данном случае в символизме проявляется влияние философии В. Соловьева [163], утверждавшего, что преодоление кризиса искусства возможно лишь в результате преодоления разрыва между искусством, стремящимся в культуре модерна к обособлению, с одной стороны, и религией, с другой. В философской рефлексии В. Соловьева улавливается сопротивление секуляризму, без чего философия Нового времени не существует, что констатирует и П. Гайденко [164].

Однако применительно к символистам речь не идет о приверженности традиционной или ортодоксальной религии. Речь идет о так называемом «новом религиозном сознании». Вот почему символисты проявили такой интересе к сектам, практика которых связана с отклонением от догматов православной церкви. Так, П. Гайденко констатирует увлечение в эпоху Серебряного века апокрифической литературой и интерес к русскому сектантству, к мистико-экстатическим сектам [165]. К сектам проявляли интерес Д. Мережковский и З. Гиппиус, К. Бальмонт и А. Блок, С. Городецкий и А. Добролюбов, который вообще ушел к сектантам [166].

А. Эткинд констатирует: «В своих генеалогических построениях люди серебряного века расщепили мозаичную сложность прошлого, пройдя мимо западных, протестантских влияний и заострив архаические, народные, сектантские источники» [167]. Видимо, активизация этого ментального и архаического пласта культуры привела к тому, что оппозиция просветительского (модернистского) и романтического в России во многом функционировала с уклоном в романтическую доминанту, хотя в эпоху революции во многом эта доминанта продолжала сохраняться на уровне бессознательного культуры. Неоромантическая аура оказалась столь сильной, что именно она определяла и восприятие русской революции, хотя ее политический смысл и был задан просветительской традицией.

А. Эткинд высказывает также весьма справедливую мысль о том, что, может быть, такая яркая вспышка сектантской, т.е., в общем-то, народной ментальности оказалась возможной перед самым исчезновением этого культурного пласта, который с этого времени прейдет на уровень профессионального художественного сознания, о чем и будет свидетельствовать творчество символистов. Взрыв сектантской ментальности, которая функционировала лишь в устных формах, вызвал к жизни целое художественное направление – символизм. Ритуальная культура народа угасает и исчезает. «Теряя свой первоначальный смысл, ритуал и его символы сохраняются в ностальгической памяти участников, чтобы перейти в литературные реконструкции, а потом подвергнуться критике историков. В самый момент этого распада объявляются люди, которые создают свой статус в высокой культуре, транслируя туда память о ритуале. Они выступают как посланцы другого мира, неведомого и вместе с тем близкого; мира, по привлекательности и недоступности сходного со сновидением или с детством; мира, куда люди письменной культуры, авторы и читатели, всегда пытаются и редко могут проникнуть» [168].

Но такое проникновение свершилось в формах символизма. Они дали возможность впервые выговориться безмолвствующему большинству. Но вот здесь возникает любопытная проблема. Древнейший ритуальный пласт культуры, возрождаемый символистами, вовсе не способствовал утверждению личного начала. Совсем наоборот. Но именно это обстоятельство еще раз позволяет подчеркнуть, что символизм является предвосхищением культуры идеационального типа, способной преодолевать не столько личное начало, сколько индивидуализм.

В начале XX века отношения между культурой столичной элиты и сектами стали обращать на себя внимание. Возникла мода на хлыстовские радения. Этим увлекались Вяч. Иванов, Д. Мережковский, А. Белый, М. Пришвин, А. Блок. Хлысты казались привлекательными символистам. Но и сами хлысты ощущали в них своих. Так, ссылаясь на М. Пришвина, А. Эткинд обращает внимание на то, как петербургские хлысты приглашали А. Блока стать их вождем – пророком [169]. Такой интерес к сектантам характерен и для а. Белого, о чем свидетельствует его роман «Серебряный голубь». Так, говоря о своем обостренном интересе к религиозным искателям из интеллигенции и народа,

А. Белый констатирует, что этот интерес носился в воздухе повсюду («Эротика и огарочничество как следствие реакции, разливаясь в интеллигенции, были почвой появления хлыстовской эпидемии в столицах» [170]).

Но дело не только в общении между сектантами и поэтами. Сектанты заметно влияли и на символистскую поэтику. Так, В. Брюсов отмечает, что К. Бальмонту нравились песни хлыстов, и он пытается их воссоздать в своем сборнике «Зеленый вертоград». «Впрочем, – пишет он, – и все мировоззрение “людей божиих”, их вера в экстаз, дающий прозрение в мистический смысл мира, их надежда – узреть бога в таинствах плоти, их изысканная мистическая чувственность, при аскетическом конечном идеале, – во многом соприкасается с признаниями, рассеянными в “Горящих зданиях”, в “Будем как солнце” и других книгах Бальмонта» [171].

Интерес к мистическим сектам в России существовал давно. Начался он не с Ф. Достоевского, о чем пишет П. Гайденко, и не с Л. Толстого. Кстати, увлечение сектой хлыстов, например, объясняет психологию русской революции, которая явно не исчерпывается политическим аспектом. Дело в том. что мистико-экстатические секты были охвачены ожиданием конца света и наступления Царства Божия, т.е. земного царства. Это характерно для хилиастического мировосприятия, смысл которого заключается в идее тотального разрушения всего созданного в истории и в мире [172]. Лишь в результате этого разрушения возникает новый, преображенный мир. Эта религиозная идея овладевает сознанием русских революционеров, привносящих в политику религиозные настроения. Н. Бердяев проанализирует эту трансформацию политики в России в религию в специальной работе [173]. Символисты, культивирующие хилиазм, естественно, остаются в стороне от этого катастрофического процесса перерастания религиозных настроений в политические. Тем не менее, их эстетическая программа предполагала переустройство мира на основе эстетической идеи, вторжение эстетической идеи в нехудожественные сферы. Эстетическая идея у символистов, как и у романтиков, является оборотной стороной идеи религиозной.

Применительно к символистам речь должна идти об интересе к тем религиозным формам, которые в истории имели место, но не получили развития. Да и интерес символистов к архаике свидетельствует о возвращении к мировосприятию тех эпох, когда мировых религий в их поздних формах еще не существовало, а религиозная потребность уже имела место. Эту религиозную потребность сопровождала мистика. Весьма показательный факт: символистов подчас больше привлекает не религиозная идея, а мистическое состояние мира. В этом они подхватывают опять же мистическое возрождение, характерное для начала XIX века, что проявилось в поэтическом ренессансе той эпохи.

О таком мистическом восприятии мира на рубеже XIX–XX веков свидетельствует признание в романе А. Белого «Записки чудака» о том, как меняются закаты, свидетельствующие о переломной эпохе. «Рудольф Штейнер отметил явление это; и – Неттесгеймский Агриппа указывал еще в XVI веке, что с 1900 года мы вступим: в иную эпоху» [174]. Символисты уже ощущали эту новую эпоху, эти новые миры. «И нам недолго любоваться / На эти, здешние, пи-

ры: Пред нами тайны обнажатся, / Возблещут дальние миры» [175]. Некоторые из них ощущали себя пророками этих иных миров. «Я безумец! Мне в сердце вонзили / Красноватый уголь пророка!» [176].

Империя распадалась, и общность символистов, ощущающая себя в катакомбах, соотносит себя и с новой эпохой, и с Новым Градом. «Второе пришествие началось. Этой правдой я был и исполнен, отчетливо не сознавая ее; образовала она в душе моей точку, отталкивающую от себя все почтенные виды занятий для поддержания благоустроенной жизни, которая безвозвратно проходит; во взрывах, в катастрофах и в пожарах развалится старая жизнь; эти «взрывы» уже совершаются в тех, кто себя начинает готовить к событиям Новой Эпохи, которой, как солнцем, освещены наши души» [177].

Вопрос отношения символизма к мистике обойти невозможно, поскольку недоброжелатели символистов называли их мистиками. Потом А. Белый уточнит: «Блок-то и был единственный “мистик”, сперва фетишистски отнесшийся к метаформам жаргона, потом перенесший собственные смешения с больной головы на здоровую; хорошо, что он потом отрезвел; не мы ли отрезвили его двухлетней полемикой (в эпоху его мистико – анархических увлечений) в качестве помощников позитивного, трезвого, Брюсова» [178]. Однако мистицизм символизма – значимая проблема для рефлексии. Значение мистики в символизм приходило вместе с популярностью в этих кругах философии А. Шопенгауэра. Когда А. Белый сообщает о чтении сочинения А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление», он пишет: «… Я пленился идеей Шопенгауэра о непосредственной возможности “увидеть идею”» [179].

В качестве иллюстрации мысли о мистических увлечениях А. Блока А. Белый приводит стихотворение из его книги «Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902 гг.), которому предпосланы строчки из В. Соловьева. «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо – / Все в облике одном предчувствую Тебя / Весь горизонт в огне – и ясен нестерпимо, / И молча жду, – тоскуя и любя / Весь горизонт в огне, и близко появленье, / Но страшно мне: изменишь облик Ты» [180]. Это мистическое предчувствие преображения мира и человека. «Час придет – исчезнет мысль о теле, / Станет высь прозрачна и светла» [181]. Но что это? Преображение мира под воздействием Софии произойдет без посредничества людей? Подлинным посредником предстает у А. Блока поэт – провозвестник преображения, пользующийся особым внимание Софии. «Все виденья так мгновенны – / Буду ль верить им?/ Но владычицей вселенной, / Красотой неизреченной, / Я, случайный, бедный, тленный, / Может быть, любим» [182].

Кого ожидает поэт? Кто она? Мировая душа в мистическом ореоле, а не в чувственной форме. Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо снова вернуться к философским идеям В. Соловьева, под воздействием которых поэт находился. В. Соловьев продолжает древнюю традицию как восточной, так и западной мистики. В концентрированном виде эта традиция предстает в образе Премудрости Божией или Софии. Собственно, в толковании Премудрости Божией может помочь Платон. В соответствии с платоновской философией речь должна идти о Премудрости Божией не как об образе, а как первообразе. Другое

обозначение Премудрости Божией – София, которая у мистика Баадера, возрождающего в XIX веке миросозерцание мистика Беме, предстает «идеей» или «первообразом». Присутствие Софии означает подчеркивание человечности божественного. Как пишет Е. Трубецкой, для религиозного чувства не может быть ничего важнее и ценнее веры в человечность Божественной Премудрости. «Вечная Мудрость Божия, – пишет он, – нашедшая себе окончательное безусловное выражение в человеке и в человеческом образе сидящая на престоле, царящая над горним и земным, – такова основная идея религиозной архитектуры и живописи, вдохновившей Соловьева; идея эта коренится в самом существе религиозного отношения. Ибо для последнего недостатка одной веры в Бога: нужна надежда, нужно твердое упование, что в боге есть для человека не только обитель, но и царственный венец» [183].

Отношение вечной Премудрости Божией к действительности есть отношение сущности и явления, идеи и предметно-чувственного мира. Это отношение не является постоянным. Сущность в явлении просматривается лишь в редкие мгновения. Подлинное видение Премудрости Божией или Софии редко. Это, действительно, редкие мгновения, когда временное, мимолетное соединяется с вечным. Именно в эти редкие мгновения и совершается то преображение, которого ожидают мистики. Нечто подобное есть у А. Белого в «Симфонии», но уже в пародийном ключе («То, что у Блока подано в мистической восторженности, мною подано в теме иронии; но любопытно: и Блок и я, совпав в темах во времени, совсем по-разному оформили темы; у Блока она – всерьез, у меня она – шарж» [184].

Когда В. Брюсов пытается дать характеристику поэзии А. Блока, он фиксирует прежде всего улавливаемую в ней мистическую интонацию. Так, имея в виду первый сборник поэта «Стихи о Прекрасной Даме», вышедший в 1905 году, он утверждает, что в вошедших в него стихах предается настроение, во власти которого находились члены кружка, куда входили А. Блок и А. Белый. Они были убеждены в том, что приблизился «конец всемирной истории», что скоро должен свершиться радикально изменяющий жизнь человечества великий вселенский переворот. «Их возбужденному воображению, – пишет В. Брюсов, – везде виделись явные предвестия грядущего. Все события, все происходящее вокруг, эти юноши воспринимали как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего, и во всех явлениях повседневной жизни старались разгадать их мистический смысл» [185]. Поэтому в стихах А. Блока главное – ожидание божественной фигуры, с которой связывается идея возрождения и воскресения мира. В стихах ощущается ожидание, предчувствие появления. Всему, что попадает в поле внимания поэта, придается смысл иносказания.

Но ведь нечто подобное, а именно мистическое настроение питало поэзию и в эпоху романтизма, т.е. в начале XIX века. Это было одно из первых всплесков сопротивления просветительскому рационализму. Имея в виду XIX век, Г. Флоровский пишет: «Мистическое напряжение чувствуется в обществе с самого начала века» [186]. Тогда тоже зачитывались Беме, Сен-Мартеном, Сведенборгом. Параллельно происходило пробуждение исторического чувства.

Может быть, увлечение мистикой на рубеже XIX–XX веков лучше всего объяснил А. Безансон, попытавшийся обнаружить в символизме и вообще в художественном авангарде этого времени волю к религии или к сакральному. «Самым существенным, – писал он, – было “религиозное возрождение”, окружавшее символизм, “второй романтизм”, который вытесняет позитивизм, реализм, сциентизм, господствовавшие в середине века. Новостью было то, что эта религиозность не была христианской, хотя порой и утверждала о себе как о таковой в своем синтетическом стремлении, которое было одной из ее составляющих» [187].

Собственно, в этом символисты тоже демонстрировали преемственность. К такой же возможности иной, не христианской, религии подошли и романтики. Р. Гайм констатирует, что Шлейермахер допускал возможность «более выразительных и более изящных форм религии, которые могли бы существовать наряду с христианством и вне его» [188]. Действительно, в своих «речах о религии Шлейермахер писал буквально следующее: «К религии мы должны относиться не слегка, а как можно серьезнее, так как уже пора основать новую религию. Это есть цель всех целей и их средоточие. Я даже вижу, как выступает на свет это величайшее произведение Нового времени; оно выступает на свет так же скромно, как первобытное христианство, от которого никак не ожидали, чтобы оно могло поглотить Римскую империю точно так же, как эта великая катастрофа поглотит в своих дальнейших кризисах Французскую революцию» [189].

Таким образом, идея альтернативной культуры, которую пророчили символисты, предполагала и специфическую основу. Поскольку понятие «культура» происходит от слова «культ», то, следовательно, в основе всякой культуры оказывается сверхчувственное начало. Поэтому смысл символизма во многом заключается в реабилитации сверхчувственного, а, следовательно, в возрождении религиозного чувства, не важно, было ли оно связано с традиционными религиями или уже пророчило возникновение новой религии.

7. Символизм: от прорыва в настоящее к прорыву в мифологическое время.

Остановимся на следующем, для нас последнем признаке символизма, который разительно походит на то, что произошло в середине XX-го века, в эпоху оттепели, а именно, на переоценку футуристического мировосприятия, которое возникло, конечно, значительно раньше и даже не в эпоху возникновения и распространения футуризма как художественного течения, а еще на ранней стадии модерна как мировосприятия, т.е. еще в эпоху Просвещения. Этот просветительский футуризм пытались пересмотреть еще романтики, утверждавшие, что в истории человечества рай принадлежит прошлому [190], затем символисты, а в XX веке необходимость в таком пересмотре ощутили шестидесятники. Символисты решительно повернули от футуризма к пассеизму. Пассеизм в символизме – одна из попыток сопротивления модерну, перечеркивающему прошлое, историю, традицию и культуру. Это обстоятельство – поворот к

пассеизму подтверждает верность символизма романтической традиции. Ведь именно символисты открывают историю и великие эпохи в истории искусства заново. История для них уже не является историей надиндивидуального Духа, как это полагал Гегель, а является историей народов и наций.

Пассеизм является универсальной тенденцией в символизме. Этот мотив отрефлексирован в мемуарах А. Белого. Когда он пишет, что младшее поколение разрушило казавшийся таким стабильным быт отцов, он пользуется даже словом «пассеизм». «Волей к переоценке и убежденностью в правоте нашей критики были сильны мы в то время: и эта критика наша быта отцов начертала нам схемы иных форм быта; она же продиктовала интерес к тем образам прошлого, которые были заштампованы прохожею визою поколения семидесятников и восьмидесятников; они не учли Фета, Тютчева, Боратынского; мы их открывали в пику отцам; в нашем тогдашнем футуризме надо искать корней к нашим пассеистическим экскурсам и к всевозможным реставрациям» [191]. Как выразился А. Белый, «пассеистические» уроки отцам имели такой смысл: «Вы нас упрекаете в беспринципном новаторстве, в разрушенье устоев и догматов вечной музейной культуры; хорошо же, – будем «за» это все; но тогда подавайте настроенный строй, – не прокисший устой, не штамп, а стиль, продуманный заново, не скепсис, а – критицизм; отдайте нам ваши музеи, мы их сохраним, вынеся из них Клеверов и внеся Рублевых и Врубелей» [192].

Авангард, а до этого символизм открывал восточное и африканское искусство, славянскую мифологию, русский фольклор, древнерусскую иконопись, первобытное искусство, древнюю скифскую скульптуру, каменных баб южнорусских степей, полинезийское искусство и искусство мексиканских индейцев, лубок и народный орнамент [193]. Все это будет названо примитивизмом, проникающим в поэзию, живопись и музыку. Но вся эта получившая в футуризме и вообще в авангарде традиция началась именно в символизме.

Однако надлом империи породил еще одну особенность, а именно, новое чувство времени, которое проявило себя в символизме. Распад имперской структуры первоначально порождает чувство настоящего и лишь затем самосознание символизма развертывается с помощью аналогий с разными историческими эпохами.

В статье «Кризис индивидуализма» В. Иванов констатирует вырождение аристократии, а, следовательно, и индивидуализм. Общество движется к массовым, т.е. демократическим формам. Хотя это еще не реальность, но власть массы уже ощутима («И прежде чем восторжествовать как общественный строй, демократия уже одержала победу над душой переходных поколений» [194]). В данной статье В. Иванов предстает стоиком, ощущающим распад империи («Ослабел аппарат к владению и владычеству, как таковому. Мы еще деспотичны; но этот атавизм старинных тиранов, больших или малых, прячется в нас от нас самих и сам себя отрицает своим вырождением и измельчанием» [195]). В данном случае В. Иванов не случайно вспоминает Эпикура. Ведь именно от него идет культ мгновения и символизме. «Былое эпикурейство, – пишет В. Иванов, – говорило: “Carpe diem”, – “лови день”. В погоне за мгновением

личность раздроблена и рассеяна. Цельный индивидуум сбирает золото своих полдней, и жизнь отливает из них в тяжелый слиток; а наша жизнь разрежена в ткань мимолетных видений… Миг – брат вечности. Мгновение, как вечность, глядит взором глубины» [196].

Обостренное чувство мгновения не связано лишь с распадом старой империи. В XIX веке это чувство охватывает многие культуры. Может быть, в первую очередь Западную, о чем свидетельствует возникновение того течения в искусстве и, в частности, в живописи, которое известно как импрессионизм. Для него значимым становится фиксация каждого мгновения вечно изменчивого бытия. Естественно, что импрессионизм последних десятилетий XIX века переходит в символизм. Так, В. Марков утверждает, что импрессионизм, который имел место не только в русской живописи, испытывающей влияние французской живописи, но и в русской литературе, о чем свидетельствуют произведения Чехова и, например, Фета, не только предшествовал русскому символизму, но и сопутствовал ему, став его составной частью» [197].

Открытие чувства настоящего в русской культуре происходит еще до символизма. Так, в дневнике А. Герцена за 1842 год мы находим такое суждение. «Если глубоко всмотреться в жизнь, конечно, высшее благо есть само существование – какие бы внешние обстановки ни были, – пишет он. – Когда это поймут – поймут и, что в мире нет ничего глупее, как пренебрегать настоящим в пользу грядущего. Настоящее есть реальная сфера бытия. Каждую минуту, каждое наслаждение должно ловить, душа беспрерывно должна быть раскрыта, наполняться, всасывать все окружающее и разливать в него свое. Цель жизни – жизнь» [198]. Эту же мысль он повторит в дневнике 1844 года, касаясь «проклятого невнимания нашего к настоящему» и призывая «ценить каждое мгновение» [199].

Конечно, такое восприятие времени в истории время от времени повторяется. В этом смысле А. Герцен совсем не был первым. И не в XIX веке впервые осознается истина, открывшаяся А. Герцену. Нечто подобное высказывал Гете. Но и Гете лишь повторяет древних. Когда А. Герцен размышляет о ценности мгновения настоящего, он цитирует Лукреция. «Да, – пишет он, – древний мир умел лучше даже нашего любить и ценить космос, великое Все, Природу» [200]. Но, ведь как известно, Лукреций излагает идеи Эпикура.

Поэтому нельзя не отдавать отчета в том, что в эстетике символизма не могла не прорваться гедонистическая, а, следовательно, эпикуровская эстетика. Но ведь восхваление мгновения – лишь один из признаков общего мировосприятия. И вовсе не только о восторге перед миром, природой и космосом здесь должна идти речь, а совсем наоборот, о декадентском неприятии жизни, о нигилизме, которые Ф. Ницше усматривал еще в греческой философии и в раннем христианстве [201]. Отголоски древних идей и образов можно обнаружить и в искусстве 60-х годов XX века, о чем нам уже приходилось писать [202]. Но если вернуться к импрессионистическим приемам символизма, то они в 60-е годы XX века тоже возрождаются. Эту жажду открытия настоящего выразит А. Вознесенский в стихотворении «Ностальгия по настоящему» («Я не знаю, как

остальные, / Но я чувствую жесточайшую, / Не по прошлому Ностальгию / Ностальгию по настоящему» [203].

Этот мотив ностальгии по настоящему у А. Вознесенского соотносим с поэтическими строчками К. Бальмонта, стремящегося отразить в каждом миге всю полноту бытия. Не случайно В. Брюсов считал символиста К. Бальмонта, как и Верлена, импрессионистом [204]. «Для него, – писал В. Брюсов о К. Бальмонте, – жить – значит быть во мгновениях, отдаваться им… Истинно то, что сказалось сейчас. Что было пред этим, уже не существует. Будущего, быть может, не будет вовсе. Подлинно лишь одно настоящее, только этот миг, только мое сейчас» [205]. Однако В. Брюсов подмечает у К. Бальмонта и нечто другое. Мгновение привлекает поэта еще и потому, что вызывает к бытию острые и яркие переживания, позволяющие вскрыть тайную красоту вещей и явлений. Это позволяет передать все то, что «живет вне формы человеческой жизни» [206].

Так мы приходим к констатации близости символистской поэзии тому, что доказывали мыслители этой эпохи, представляющие «философию жизни». В этой фиксации мгновения в соответствии с К. Бальмонтом проявляется смысл эстетического вообще. Сам К. Бальмонт в очерке «Из записной книжки» признается: «Я живу слишком быстрой жизнью и не знаю никого, кто так любил бы мгновенья, как я. Я иду, я иду, я ухожу, я меняю, я изменяюсь сам. Я отдаюсь мгновению… В свете мгновений я создавал эти слова. Мгновенья всегда единственны. Они слагались в свою музыку, я был их частью, когда они звенели…» [207]. Что же касается гипнотической притягательности в символизме настоящего времени, то даже А. Блок произносит: «Искусство – ноша на плечах, / Зато как мы, поэты, ценим / Жизнь в мимолетных мелочах!» [208]. Однако и А. Блока посещает прозрение: «Длятся часы, мировое несущие/ Ширятся звуки, движенье и свет/ Прошлое страстно глядится в грядущее/ Нет настоящего, Жалкого – нет» [209].

А. Блок прекрасно отдавал отчет в том, что мимолетность незримыми нитями связана с архаическими представлениями. В своей статье о В. Иванове он утверждает: «Исследователь, не нарушая мгновений созерцания, снимает с глаз повязку за повязкой, приучая к прозрению мглы, из которой – мы знаем – скоро поднимутся жуткие образы. Когда-то уже снились они: мы в сумерках, как в прошлом; и опять возвращается то, что уснуло в воспоминании» [210]. Так улавливается платоновское начало поэзии. Именно на это обращает поэт внимание. Не случайно в этой же статье А. Блок упоминает Платона, для которого познание есть ни что иное, как припоминание. Конечно, платонизм А. Блока опять же идет от В. Соловьева. Е. Трубецкой констатирует представление В. Соловьева о познании как обновленный и переработанный платонизм. «Платон, как известно, – пишет он, – объяснял познание припоминанием вечных божественных идей, с которыми наш ум существенно связан и которые он созерцал когда-то, раньше земной жизни, раньше всяких чувственных впечатлений. Действие идей на наш ум предшествует чувствам и обусловливает возможность всякого познания: чувства сами по себе не создают идею, а только наводят на нее, создают поводы для ее появления на поверхности сознания. Все

эти старые платоновские положения так или иначе нашли себе место в учении Соловьева» [211].

Импрессионизм пронизывает не только творчество некоторых поэтов, в данном случае, К. Бальмонта, но и подтекст некоторых стихов Ф. Сологуба, которого уж Никах невозможно считать проводником «здорового взгляда», так восхищавшего А. Герцена у древних. Наоборот, для Ф. Сологуба характерно отрицание жизни, в которой царит пошлость и мещанство. Тем не менее, и Ф. Сологуб смысл жизни пытается обнаружить не в трансцендентном и в будущем, а в настоящем. Так, в своей попытке дать характеристику творчества Ф. Сологуба Иванов-Разумник пишет: «И мотивы эти (любви к жизни у Ф. Сологуба – Н.Х.) проходят через все творчество Ф. Сологуба, рядом с мотивами отрицания мира, рядом с настроениями скорби и отчаяния; любовь к жизни и ко всему земному так же присуща Ф. Сологубу, как и другие уже знакомые нам настроения» [212]. Разумеется, восприятия и переживания мгновения у Ф. Сологуба окрашены пессимизмом. В соответствии с ним смысл жизни следует искать ни в будущем, а в переживаниях каждого момента. И вовсе не будущее придает смысл нашей жизни, а настоящее. «Живи и знай, что ты живешь мгновеньем,/ Грядущим тайнам, прежним откровеньям, / И думы знойные о тайной цели/ Всебытия / Умрут, как звон расколотой свирели/ На дне ручья» [213].

Однако гипноз настоящего далеко не исчерпывает всего символизма. Скорее его характеризует связь мгновения с универсальным, надиндивидуальным временем. Здесь гегелевская концепция истории как надиндивидуальной логики развития подразумевается, хотя понимается по-иному. По сути дела, А. Белый подходит к оправданию ницшевского «вечного возвращения». У него происходит осознание цикличности исторического времени. «Идея вечного возвращения у Ницше, – пишет К. Ясперс, – философски сколь существенна, столь и сомнительна, поскольку для него она была наиболее впечатляющей, тогда как после него никто другой, пожалуй, не был взволнован ею всерьез; для Ницше она составляет решающий момент его философствования, в то время как те, кто осваивал наследие Ницше, пытались большей частью обойтись без нее» [214]. Вечное возвращение – это другой принцип понимания исторического процесса, не сводимого к бесконечному становлению. Эта логика становления, если мыслить ее в больших длительностях, прерывается и становится понятным то, что то, что раньше казалось в истории новым, оказывается лишь повторением когда-то уже существовавшего. К. Ясперс комментирует: «Все, что есть, уже было бесконечное число раз и еще бесконечное число раз повторится» [215].

Мотив «вечного возвращения» Ф. Ницше А. Ханзен-Леве находит в поэзии З. Гиппиус и Ф. Сологуба [216]. Высоко оценивая трактат Ф. Ницше о рождении трагедии, В. Иванов утверждает, что в нем немецкий философ сделал подлинное открытие, ибо он впервые назвал то, что составляет суть всякого художественного творения, а именно, взаимодействие двух начал – апполоновского и дионисийского [217]. Именно у В. Иванова мы обнаруживаем объяснение того, почему Ф. Ницше стал для символистов авторитетом. «Обаяние Дио-

нисово сделало его властителем наших дум и ковачем грядущего» [218]. Именно В. Иванов позволяет установить, откуда у символистов возникает культ мгновения. Было бы неверным подразумевать под мгновением лишь восторг от земного бытия. У них это мгновение является оборотной стороной мифологического времени и, еще точнее, того состояния сознания, которое означает свойственному дионисийской стихии выходу «из себя», из заданных границ личности и, в конечном счете, выходу из времени. В. Иванов пишет: «Дионисийское состояние знает единый свой, безбрежный миг, в себе несущий свое вечное чудо: каждое мгновение для Ницше – восходящая и посредствующая ступень, шаг приближения к великой грядущей године» [219]. Следующее высказывание В. Иванова является еще более точной характеристикой времени, каким оно предстает у символистов. «Дионисийское состояние есть выхождение из времени и погружение в безвременное, – пишет В. Иванов, – Дух Ницше весь обращен к будущему; он весь в темнице времен. С трагическою силою повествует он, как открылось ему тайна круговорота жизни и вечного возврата вещей, этот догмат древней философии» [220].

Идея «вечного возвращения» становится значимой и у А. Белого. «Быть может, – говорит один из персонажей в его «Симфонии», – все возвращается. Или все изменяется. Или все возвращается видоизмененным. Или же только подобным. Может быть, возвратившиеся видоизменения когда-то бывшего совершеннее этого бывшего. Или менее совершенны. Может быть, ни более, ни менее совершенны, а равноценны. Быть может, прогресс идет по прямой. Или по кругу. Или и по прямой, и по кругу – по спирали… И мы живем одновременно и в отдаленном прошедшем, и в настоящем, и в будущем. И нет ни времени, ни пространства» [221]. С этой точки зрения трудно согласиться с тем, что символисты якобы исходили из исключительной ценности мгновения, т.е. настоящего, что В. Брюсов считает наиболее обращающим на себя внимание в поэзии К. Бальмонта. В том-то и дело, что, усматривая в мгновении особую ценность, они мыслили его, как это было и у Ф. Ницше, «вечностью, существующей в любой миг, в который любовь каждому охватываемому ею бытию придает совершенство и нетленность» [222]. Но именно эта мысль как раз и оказывается весьма значимой для понимания того, почему для символистов миф приобретает столь важное значение. Ведь в мире тоже «нигде нет начала, нигде нет конца – мир постоянно завершен, постоянно весь, всегда середина, всегда начало и конец» [223]. Эту закономерность Ф. Сологуб формулирует так: «Что было, будет вновь/ Что было, будет не однажды» [224].

Хотя уже Ф. Ницше, реабилитируя миф, ощущает, что витальность покидает модерн, тем не менее, мировосприятие модерна все еще находится в зените, а значит, футуризм представляет силу. Возникшее новое художественное направление под названием «футуризм» продемонстрирует, как искусство способно ассимилировать продолжающее распространяться умонастроение модерна. Как известно, футуризм явился реакцией на распространяющийся в символизме пассеизм. Для символизма пассеизм был весьма органичным, поскольку символисты не могли ограничиться восторгом перед чувственной реальностью.

Разделяя религиозные настроения, они возрождали сверхчувственное восприятие мира, а потому не могли не ощутить свое родство с предшествующими художественными эпохами и культурами. В этих эпохах и культурах они искали свое. По сути, они «путешествовали» по всем культурам (античности, Средневековью, древней Руси, архаическим культурам, культурам Востока и т.д.). Так, А. Белый признается, что был теософом до знакомства с теософической литературой. Познакомившись с «Упанишадами», с учениями Лао-цзы и Конфуция, он пишет: «впечатление от “Упанишад” взворотило все бытие» [225]. Пытаясь осознать свое выпадение из всех форм культуры, А. Белый признает: «Интерес к Востоку, будирование европейской цивилизации – это был беспомощный вызов по отношению к тому, что должен бы я предпринять; в сущности, волил я революции быта, революции сознания, которое развертывалось лишь по мере того, как углубляется революция социальных отношений; последней не было» [226].

В. Бычков обращает внимание на то, что А. Белый ассимилировал идеи Дионисия Ареопагита. Он пишет: «В начале XX века, в частности, и в теории Андрея Белого, но не только у него, христианская культура возвращается в каком-то смысле “на круги своя”» [227]. И еще: «После нескольких столетий секуляризации и увлечения естественными науками, позитивизмом и материализмом, – пишет В. Бычков, – на рубеже мощного скачка бездуховных цивилизационных процессов XX века, культура уже изнутри своей секуляризованной части – мирского искусства – приходит к выводу о существовании абсолютного духовного Начала бытия, Первопричины мира, то есть, проще говоря, старого доброго Бога, которого в рамках новой художественной рефлексии, опосредованной классической немецкой философией, теперь называют Первосимволом, Великим Символом или просто Символом с прописной буквы» [228].

В этом смысле любопытно увлечение В. Брюсовым средними веками, о чем свидетельствует его Оман «Огненный ангел», в котором он погружает читателя в быт средневекового Кельна. Рационализм В. Брюсова – оборотная сторона его как символиста тяготения к иррациональному. «Не верил же он, – пишет А. Белый о В. Брюсове, – ни в духов, ни в материю; но оборотной стороной этого скептического неверия было огромное любопытство: ко всему темному, неизученному; он сам же ловился на этом любопытстве, с нездоровою любознательностью перечитывая все, что писалось о передаче мыслей на расстоянии» [229].

Так К. Бальмонт стремился слиться то «с холодной и жестокой яркостью Мексики, то с безмерностью Ассирии, то с практической мудростью Китая» [230]. Наконец, поэт проявляет интерес к раскольникам, в особенности, к поэзии секты хлыстов. Известно его тяготение к древним былинам. Так, по поводу его поэтического сборника «Жар-птица» (1908 г.) В. Брюсов писал: «Должно быть, находя, что наши русские былины, песни, сказания не достаточно хороши, он всячески прихорашивает их, приспособляет к требованиям современного вкуса. Он одевает их в одежду рифмованного стиха, выбрасывает из них подробности, которые кажутся ему выходками дурного тона, вставляет в былины

изречения современной мудрости, генеалогию которых надо вести от Фридриха Ницше. Но как Ахилл и Гектор были смешны в кафтане XVIII века, так смешны и жалки Илья Муромец и Садко Новгородский в сюртуке декадента» [231].

Гораздо более сложной является фигура Вяч. Иванова, в поэтике которого уже улавливаются некоторые признаки постмодернизма. Ведь постмодернисты, провозглашая в последних десятилетиях XX века универсальным приемом деконструкцию произведения, преследовали отрицание умонастроения модерна, трансформирующегося в нечто вроде идеологии со всеми вытекающими отсюда последствиями. Именно поэтому постмодернисты обосновывают необходимость фрагментирования и децентрации произведения, как и выявление в нем элементов, которые модерн всегда вытеснял на периферию. Обычно такие элементы сохраняли связь с предшествующими эпохами в истории искусства и по отношению к модерну были явно альтернативными. Но именно эта эстетика выявления в модерне христианских и даже языческих элементов и присуща Вяч. Иванову. Собственно, и сама манера Вяч. Иванова выступать в произведении не от первого лица, а в некоей маске тоже выдает в нем постмодерниста. «Почти нигде, – пишет В. Брюсов, – он (Вяч. Иванов – Н.Х.) не говорит от первого лица, лучше сказать, от своего лица, предпочитая или надевать различные маски, или искать аналогий своим переживаниям в традиционных образах древних сказаний или исторических событий» [232].

В христианском Вяч. Иванов стремится обнаружить языческое и наоборот, в языческом уже христианское. Так, по мнению В. Брюсова, идея жертвы, столь знакомая по христианству, у Вяч. Иванова в его работе «Эллинская религия страдающего бога» оказывается, в том числе, и идеей античного, Грекоримского религиозного сознания. Отмечаемая В. Брюсовым особенность Вяч. Иванова, связанная со стремлением «в чужом находить свое», вообще является характерной особенностью всего символистского пассеизма. «То изречения Библии, то античные мифы (которых, кстати сказать, он показывает себя истинным знатоком), – пишет он, – то воспоминания о великих созданиях музыки или пластики, то образы, явившиеся поэту во время его скитаний по разным странам Европы и вокруг Средиземного моря, то откровения индийской мудрости – поочередно дают ему сюжеты для его стихов, позволяя в чужом находить свое» [233].

Вообще, в символизме возникают признаки не только постмодернизма. Элементы постмодернизма можно обнаружить не только у Вяч. Иванова, но, например, у В. Хлебникова. О приемах В. Хлебникова В. Марков писал: «Излюбленным жанром Хлебникова был жанр отрывка; крупные произведения создавались сложением мелких, “нанизыванием” фрагментов без всякого соблюдения традиционной композиции» [234]. Фиксируемые В. Марковым особенности характерны именно для постмодернизма. В недрах символизма возникает и футуризм, хотя, определившись, футуризм противопоставил себя символизму. Но, как утверждает В. Марков, на стыке символизма и футуризма рождается еще одно направление, обозначаемое как экспрессионизм, элементы которого, по мнению В. Маркова, можно уловить и у Пастернака, и у Маяковского [235].

Искание символистами своего в уже угаснувших культурах было необходимым этапом в осознании своего, т.е. себя через параллели с Другим. Прежде всего, конечно, символисты искали в других художественных формах и эпохах формы символического мышления, которые они отождествляли с поэтикой вообще. Так, В. Брюсов пишет: «Поэзия, вообще искусство – от века символичны. Слово не адекватно идее или, если угодно, настроению, чувству, вообще духовному содержанию. Выразить идею можно только в символе. Так и делали все истинные поэты всех эпох и всех народов, в Атлантиде, так же как в Элладе, в средние века, как при Пушкине. Вот почему мы называем и Эсхила, и Вергилия, и Гартмана фон-Ауэ, и Тютчева нашими братьями. Символическая школа только осознала этот извечный принцип всякой поэзии, всякого искусства. И если вы хотите творить создания художественные, вы должны быть символистами» [236]. Конечно, подобное прочтение всей истории искусства как истории символизма не могли не провоцировать критику. Так, во время одной из дискуссий на эту тему философ Л. Лопатин спрашивал: в чем же спецификум символизма как направления, если и Шекспир символист? [237].

Но мысль В. Брюсова можно проиллюстрировать связью символистов с великими поэтами XIX века. Тот же мотив ностальгии по настоящему можно зафиксировать еще у А. Фета. В одном из его стихотворений мы находим эту ностальгию «Льни ты хотя б к преходящему, / Трепетной негой манящему, / Лишь одному настоящему». Комментируя это стихотворение и сближая К. Бальмонта с А. Фетом, В. Брюсов утверждает, что оба поэта знали только настоящее. Несмотря на их несходство, в их стихах есть родственные черты, а именно, они демонстрируют способность всецело исчезать в данном мгновении, забывать все, что было до этого мгновения и абстрагироваться от того, что может за ним последовать» [238].

Такая потребность улавливать в чужом свое, а чужое видеть в угаснувших культурах, предполагает расшифровку этого «своего». А «своим» в данном случае являлись именно формы символического мышления, адекватным выражением которого был миф. Вот почему свое творчество символисты называли мифотворчеством. По этому поводу В. Брюсов пишет следующее: «В период своего расцвета, – писал В. Брюсов в 1921 году, – символизм охотно обращался к античным (эллинским) мифам, вообще к народным сказаниям и легендам, большая часть которых построена по принципу символа. Иные символисты даже любили называть свою поэзию «мифотворчеством», созданием новых мифов [239]. В данном случае в суждениях В. Брюсова ощущается даже самокритика. Утверждая, что поэты проявляли интерес к Элладе и Риму, Ассирии и Египту, сказаниям Эдды и мифологии полинезийских дикарей, к мифической Атлантиде и Средневековью, В. Брюсов говорит, что символистская поэзия превращалась в какой-то гербарий прошлых веков. Собственно, именно это обстоятельство и свидетельствует о пассеизме символистов как одном из главных признаков их поэзии.

Такие «прогулки» по иным мирам и культурам были следствием нарушения преемственности с непосредственно предшествующими художествен-

ными эпохами. Этот пассеизм символизма был выражением необходимости познать себя. Ведь в творческих экспериментах символизма утверждала себя идея того, что угаснувшие эпохи окончательно не исчезают. История постоянно возвращается к уже, казалось бы, исчерпанному и угаснувшему и подхватывает это, развивает и делает актуальным. По сути, символисты ближе к циклической, а не линейной логике развертывания исторического процесса. Но пассеизм как признак символизма бросается в глаза не только в начале XXI века, с точки зрения исторической дистанции. Эту особенность сами символисты осознавали. Так, реагируя на наскоки футуристов на символизм, В. Брюсов говорит, что такие наскоки спровоцированы пассеизмом символистов. «Я вполне понимаю возникновение футуризма, – пишет он. – Это – порождение современных больших городов, той культуры, о которой так хорошо сказал Игорь Северянин, что она «гнила, как рокфор». С одной стороны, началось повальное увлечение стариной. Маринетти и его товарищи стоном застонали от того преклонения перед старой Италией, которое современным итальянцам жить не дает. А у нас разве лучше? Да одна эпидемия неожиданного восторга перед старыми иконами, которая охватила сейчас всю Россию (а кажется, и не одну Россию), чего стоит! Понятно, что художники завопили: «К черту старину! Мы хотим жить сегодня, а не третьего дня!» [240]. В. Брюсов как бы оправдывает альтернативу в поэзии, которой оказываются футуризм и акмеизм. «Напротив, – пишет он, – совершенно радикальным был протест раннего футуризма, означившегося около 1910 года. Критика футуристов била по больным местам символизма; в их теоретических построениях было много справедливого. Футуристы прежде всего хотели быть поэтами современности, жестоко высмеивая преувеличенный историзм символистов. Рассудительности символистов футуристы противополагали требование, чтобы поэзия непосредственно говорила образами чувственности» [241].

Если символисты продолжали традицию романтизма и потому их пассеизм логично вытекал из этой традиции, то футуризм был пронизан мировосприятием модерна, т.е. безудержной жаждой инновации, отрицанием и прошлого, и всякой традиции вообще. В этом футуризм, не порывая окончательно связи с символизмом, возвращался к просветительской традиции, а точнее, к традиции модерна. Это очевидно хотя бы по тактике В. Маяковского, создавшего известную группу Леф («Левый фронт искусств»), целью которой было приспособить авангард к коммунистической идеологии [242]. Но ведь эта идеология была прямым порождением просветительских идей. Противопоставлять символизм и футуризм в искусстве начала XX века не просто. Именно от символизма тянутся нити, которые в различных течениях художественного авангарда получат свое продолжение. Да собственно и сам футуризм во всех его индивидуальных проявлениях, как это формулирует В. Марков, есть ни что иное, как постсимволистское движение в русской поэзии 1910–1930-х годов, объединявшее все авангардистские силы [243].

Таким образом, выдвигая для обсуждения шесть тезисов, касающихся эстетики символизма, мы стремились продемонстрировать те «геологические»

сдвиги, что происходят в искусстве начала XX века. Но, пытаясь осмыслить эти сдвиги, мы обнаружили и нечто большее, а именно, мы попытались понять символизм как духовное ядро возникающей и проходящей начальный этап становления альтернативной культуры. При этом мы не обошли вниманием то обстоятельство, что сами символисты этот процесс творения не только искусства, но жизни и культуры осознавали, о чем и свидетельствуют сопровождающие их творчество теоретические идеи.

Литература

1. Бычков В. Русская теургическая эстетика. М., 2007., с. 479;
2. Хренов Н. Символизм – незавершенный проект. В кн.: Модерн и европейская художественная интеграция. М., 2003; Хренов Н. Маргинальные стороны символизма и способы саморепрезентации творческой личности. В кн.: Метаморфозы творческого Я художника., М., 2005; Хренов Н. Возвращаясь к символу и символизму. Символизм и эстетика XX века. В кн. : Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М., 2008;
3. Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т., т. 6., М., 1975., с. 465;
4. Ходасевич В. Некрополь. СПб., 2008., с. 80;
5. Сарабъянов Д. Модерн. История стиля. М., 2001;
6. Гайденко П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века., М., 2001., с. 8;
7. Хренов Н. Художественная культура эпохи надлома империи в цивилизационном контексте. В кн. : Искусство эпохи надлома империи: религиозные, национальные и философско-эстетические аспекты. М., 2010;
8. Хренов Н. Указ. соч., с. 30;
9. Белый А. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997., с. 484;
10. Никитенко А. Дневник в 3-х т., т. 3. 1866 – 1877., Л., 1956., с. 162;
11. Блок А. Собрание сочинений в 8 т., т. 1., М-Л., 1960., с. 269;
12. Мережковский Д. Эстетика и критика., т. 1., Москва-Харьков., 1994., с. 137;
13. Токвиль А. Старый порядок и революция. М., 1997;
14. Гайденко П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001., с. 325;
15. Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998., с. 156;
16. Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995., с. 135;
17. Мережковский Д. Полное собрание сочинений., т. X1X-XX., М., 1914., с. 203;
18. Бердяев Н. Новое религиозное сознание и общественность. М., 1999., с. 38;
19. Брюсов А. Собрание сочинений в 7 т., т. 6., с. 475;
20. Белый А. Воспоминания о Блоке. М., 1995., с. 538;
21. Козырев А. Соловьев и гностики. М., 2007., с. 113;

22. Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. СПб., 2004., с. 297;
23. Ясперс К. Указ. соч., с. 445;
24. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999., с. 137;
25. Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники, с. 362;
26. Блок А. Собрание сочинений в 8 т., т. 1., М-Л., 1969., с. 78;
27. Блок А. Собрание сочинений в 8 т., т. 1., М-Л., 1969., с. 429;
28. Мережковский Д. Указ. соч., с. 368;
29. Хренов Н. От технологии суггестивного воздействия к эстетике диалога. В кн. : Между обществом и властью: массовые жанры от 20-х к 80-м годам XX века. М., 2002;
30. Ханзен - Леве А. Русское сектантство и его отражение в литературе русского модерна. В кн.: Русская литература и религия. Новосибирск. 1997, с. 183;
31. Ортега – и - Гассет Х. Избранные труды. М., 1997., с. 241;
32. Лосев А. Эстетика Возрождения. М., 1978., с. 111;
33. Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. СПб., 2004., с. 345;
34. Ясперс К. Указ. соч., с. 337;
35. Мотрошилова Н. Цивилизация и варварство в эпоху глобальных кризисов. М., 2010., с. 337;
36. Мотрошилова Н. С. Франк и Н. Бердяев о «новом варварстве». В кн.: Культура и форма. М., 2010., с. 173;
37. Блок А. Собрание сочинений в 8 т., т. 6., М-Л., 1962., с. 423;
38. Мережковский Д. Эстетика и критика., т. 1., Москва-Харьков, 1994., с. 124;
39. Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994., с. 71;
40. Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники, с. 115;
41. Мережковский Д. Указ. соч., с. 115;
42. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934., с. 12;
43. Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. М., 1990., с. 27;
44. Белый А. Между двух революций. М., 1990., с. 289;
45. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989., с. 399;
46. Козырев А. Соловьев и гностики. М., 2007., с. 8;
47. Козырев А. Указ. соч., с. 12;
48. Козырев А. Указ. соч., с. 13;
49. Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. 1., М., 1992., с. 304;
50. Лосев А. Указ. соч., с. 261;
51. Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998., с. 16;

52. Эткинд А. Указ. соч., с. 634;
53. Руссо Ж –Ж. Избранные сочинения в 3-х т., т. 1., М., 1961., с. 48;
54. Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. СПб., 2004., с. 363;
55. Белый А. Между двух революций. М., 1990., с. 341;
56. Хренов Н. Ренессанс в отечественной эстетике конца 1950-х – начала 1960-х годов в контексте становления культуры идеационального типа. Искусствознание. 2009., № 1 – 2.;
57. Хренов Н. Смена поколений в границах культуры модерна: надежды, иллюзии, реальность. В кн.: Поколение в социо-культурном контексте XX века. М., 2005;
58. Хлебников В. Творения. М., 1986., с. 648;
59. Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989., с. 35;
60. Марков В. История русского футуризма. СПб., 2000., с. 9;
61. Белый А. На рубеже двух столетий., М., 1989., с. 35;
62. Белый А. Указ. соч., с. 36;
63. Белый А. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997., с. 311;
64. Блок А. Собрание сочинений в 8 т., т. 3., М-Л., 1960., с. 96;
65. Белый А. На рубеже двух столетий., с. 204;
66. Марков В. История русского футуризма., с. 19;
67. Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования., с. 387;
68. Ясперс К. Указ. соч., с. 395;
69. Блок А. Собрание сочинений в 8 т., т. 5., М-Л., 1962., с. 35;
70. Белый А. Начало века. М., 1990., с. 591;
71. Белый А. На рубеже двух столетий., с. 36;
72. Белый А. Указ. соч., с. 435;
73. Белый А. Указ. соч., с. 436;
74. Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования, с. 583;
75. Блок А. Собрание сочинений в 8 т., т. 3., М-Л., 1960., с. 339;
76. Блок А. Указ. соч., с. 340;
77. Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998., с. 131;
78. Блок А. Собрание сочинений в 8 т., т. 6., М-Л., 1962., с. 111;
79. Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. СПб., 2006., с. 665;
80. Ходасевич В. Некрополь. СПб., 2008., с. 56;
81. Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т., т. 6., М., 1975., с. 292;
82. Белый А. На рубеже двух столетий., с. 200;
83. Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т., т. 7., с. 375;
84. Белый А. На рубеже двух столетий., с. 37;
85. Ходасевич В. Некрополь. С. 85;
86. Ясперс К. Указ. соч., с. 415;

87. Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума., с. 2006;
88. Гайм Р. Указ. соч., с. 510;
89. Гайм Р. Указ. соч., с. 514;
90. Трубецкой Е. Миросозерцание В. С. Соловьева., т. 1., М., 1995., с. 58;
91. Трубецкой Е. Указ. соч., с. 60;
92. Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума., с. 595;
93. Белый А. На рубеже двух столетий., с. 374;
94. Гайденко П. Указ. соч., с. 104;
95. Блок А. Собрание сочинений в 8т., т. 3., М-Л., 1960., с. 85;
96. Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 1., М., 1985., с. 288;
97. Гайм Р. Гегель и его время. СПб., 2006., с. 28;
98. Гайм Р. Указ. соч., с. 267;
99. Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития., т. 1., М., 1992., с. 257;
100. Лосев А. Указ. соч., с. 251;
101. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989., с. 319;
102. Бердяев Н. Указ. соч., с. 412;
103. Хренов Н. Художественная культура эпохи надлома империи в цивилизационном контексте., с. 103;
104. Белый А. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. М., 2000., с. 26;
105. Козырев А. Соловьев и гностики., с. 212;
106. Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994., с. 40;
107. Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989., с. 201;
108. Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума, с. 412;
109. Козырев А. Указ. соч., с. 76;
110. Лосев А. Владимир Соловьев и его время. М., 1990., с. 396;
111. Бердяев Н. Новое религиозное сознание и общественность. М., 1999., с. 54;
112. Белый А. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере., с. 251;
113. Блок А. Собрание сочинений в 8 т., т. 6., М-Л., 1962., с. 101;
114. Блок А. Указ. соч., т. 1., с. 294;
115. Козырев А. Указ. соч., с. 78;
116. Козырев А. Указ. соч., с. 78;
117. Лукач Д. Своеобразие эстетического., т. 1., М., 1985., с. 287;
118. Блок А. Указ. соч., т. 5., М-Л., 1962., с. 10;
119. Блауберг И. Анри Бергсон., М., 2003., с. 558;
120. Сакулин П. Романтизм и «неоромантизм». Вестник Европы. Петроград. 1915., № 3., с. 152;
121. Блок А. Указ. соч., т. 6.,М-Л., 1962., с. 413;

122. Блок А. Указ. соч., т. 6., с. 363;
123. Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996;
124. Блок А. Указ. соч., т. 6., с. 367;
125. Брюсов В. Указ. соч., т. :., М., 1975., с. 261;
126. Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития., т. 1., с. 288;
127. Лосев А. Указ. соч., т. 1., с. 303;
128. Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008., с. 127;
129. Вебер А. Избранное: Кризис европейской культуры. СПб., 1999., с. 486;
130. Белый А. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997., с. 331;
131. Белый А. Указ. соч., с. 361;
132. Блок А. Указ. соч., т. 5., М-Л., 1962., с. 316;
133. Блок А. Указ. соч., т. 1., с. 187;
134. Блок А. Указ. соч., т. 1., с. 190;
135. Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития., т. 1., с. 304;
136. Козырев А. Указ. соч., с. 13;
137. Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития., с. 303;
138. Мережковский Д. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000., с. 473;
139. Ханзен – Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999., с. 311;
140. Мережковский Д. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000., с. 490;
141. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. , с. 386;
142. Бердяев Н. Указ. соч., с. 386;
143. Бердяев Н. Новое религиозное сознание и общественность. М., 1999., с. 25;
144. Белый А. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака., с. 320;
145. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994., с. 428;
146. Белый А. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака., с. 452;
147. Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники., с. 266;
148. Мережковский Д. Указ. соч., с. 275;
149. Мережковский Д. Указ. соч., с. 275;
150. Хренов Н. Ренессанс в отечественной эстетике конца 1950-х – начала 1960-х годов в контексте становления культуры идеационального типа. Искусствознание. 2009., № 1-2;
151. Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т., т. 4., М., 1974., с. 146;
152. Белый А. Между двух революций. М., 1990., с. 189;
153. Белый А. Указ. соч., с. 189;
154. Белый А. Указ. соч., с. 366;

155. Ясперс К. Указ. соч., с. 378;
156. Ясперс К. Указ. соч., с. 393;
157. Блок А. Указ. соч. ., т. 5., с. 464;
158. Ясперс К. Указ. соч., с. 337;
159. Блок А. Указ. соч., т. 6., с. 99;
160. Блок А. Указ. соч., т. 6., с. 111;
161. Блок А. Указ. соч., с. 111;
162. Бычков В. Русская теургическая эстетика. М., 2007., с. 481;
163. Гайденко П. Указ. соч., с. 13;
164. Гайденко П. Указ. соч., с. 46;
165. Гайденко П. Указ. соч., с. 12;
166. Ханзен –Леве А. Русское сектантство и его отражение в литературе русского модернизма. В кн. : Русская литература и религия. Новосибирск., 1997., с. 191;
167. Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998., с. 195;
168. Эткинд А. Указ. соч., с. 476;
169. Эткинд А. Указ. соч., с. 480;
170. Белый А. Между двух революций. М., 1990., с. 315;
171. Брюсов В. Указ. соч., т. 6., с. 277;
172. Гайденко П. Указ. соч., с. 27;
173. Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. В кн. : Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. .т. 2., М., 1994;
174. Белый А. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. , с. 301;
175. Блок А. Указ. соч., т. 1., с. 162;
176. Блок А. Указ. соч., т. 1., с. 318;
177. Белый А. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака., с. 311;
178. Белый А. На рубеже двух столетий., с. 360;
179. Белый А. Указ. соч., с. 325;
180. Блок А. Указ. соч., т. 1., с. 94;
181. Блок А. Указ. соч., т. 1., с. 162;
182. Блок А. Указ. соч., т. 1., с. 164;
183. Трубецкой Е. Миросозерцание В. С. Соловьева., т. 1., М., 1995., с. 345;
184. Белый А. Начало века., М., 1990., с. 141;
185. Брюсов В. Указ. соч., т. 6., с. 431;
186. Флоровский Г. Пути русского богословия. Киев. 1991., с. 136;
187. Безансон А. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества. М., 1999., с. 10;
188. Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума., с. 777;
189. Гайм Р. Указ. соч., с. 458;
190. Гайм Р. Указ. соч., с. 592;
191. Белый А. На рубеже двух столетий., с. 37;
192. Белый А. Указ. соч., с. 38;

193. Марков В. История русского футуризма. СПб., 2000., с. 35;
194. Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994., с. 23;
195. Иванов В. Указ. соч., с. 23;
196. Иванов В. Указ. соч., с. 22;
197. Марков В. История русского футуризма. СПб., 2000., с. 11;
198. Герцен А. Собрание сочинений в 30 т., т. 2., М., 1954., с. 217;
199. Герцен А. Указ. соч., , с. 294;
200. Герцен А. Указ. соч., с. 219;
201. Ханзен – Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999., с. 161;
202. Хренов Н. Художественная культура эпохи надлома империи в цивилизационном контексте. В кн.: Искусство эпохи надлома империи: религиозные, национальные и философские аспекты. М., 2010;.
203. Вознесенский А. Собрание сочинений в 3т., т. 2., М., 1984., с. 199;
204. Марков В. Указ. соч., с. 11;
205. Брюсов В. Указ. соч., т. 6., с. 250;
206. Брюсов В. Указ. соч., с. 253;
207. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. , с. 292;
208. Блок А. Указ. соч., т. 3., с. 115;
209. Блок А. Указ. соч., т. 1., с. 145;
210. Блок А. Указ. соч., т. 5., с. 12;
211. Трубецкой Е. Миросозерцание В. С. Соловьева., с. 253;
212. Иванов – Разумник. О смысле жизни. Ф. Сологуб, Л. Андреев, Л. Шестов., СПб., 1910., с. 71;
213. Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975 , с. 111;
214. Ясперс К. Указ. соч., с. 477;
215. Ясперс К. Указ. соч., с. 477;
216. Ханзен –Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм., с. 105;
217. Иванов В. Дионис и прадионисийство., СПб., 1994., с. 295;
218. Иванов В. Указ. соч., с. 310;
219. Иванов В. Указ. соч., с. 318;
220. Иванов В. Указ. соч., с. 318;
221. Белый А. Симфонии., Л., 1991., с. 232;
222. Ясперс К. Указ. соч., с. 491;
223. Ясперс К. Указ. соч., с. 491;
224. Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975., с. 345;
225. Белый А. На рубеже двух столетий., М. 1989., с. 337;
226. Белый А. Между двух революций. М., 1990., с. 429;
227. Бычков В. Русская теургическая эстетика. М., 2007., с. 539;
228. Бычков В. Указ. соч., с. 551;
229. Белый А. Начало века. М., 1990., с. 313;
230. Брюсов В. Указ. соч., т. 6., с. 277;

231. Брюсов В. Указ. соч., т. 6., с. 270;
232. Брюсов В. Указ. соч., т. 6., с. 296;
233. Брюсов В. Указ. соч., т. 6., с. 296;
234. Марков В. Указ. соч., с. 18;
235. Марков В. Указ. соч., с. 294;
236. Брюсов В. Указ. соч., т. 6., с. 419;
237. Белый А. Между двух революций., М., 1990., с. 276;
238. Брюсов В. Указ. соч., т. 6., с. 255;
239. Брюсов В. Указ. соч., т. 6., с. 470;
240. Брюсов В. Указ. соч., т. 6., с. 418;
241. Брюсов В. Указ. соч., т. 6., с. 472;
242. Марков В. Указ. соч., с. 322;
243. Марков В. Указ. соч., с. 325

Чжан Лин (Китай)

Художественная картина мира в опере Ф.Гласса «Сатьяграха»

Опера «Сатьяграха» (1979) относится к центральной части трилогии «Портреты», «биографических» опер Ф. Гласса, раскрывающих жизнь и деятельность знаковых для XX века личностей. Первая опера «Эйнштейн на пляже» (1976) посвящена гениальному физику, совершившему переворот в науке; последняя – «Эхнатон» (1983) – фараону-реформатору, впервые приветствовавшему монотеизм, провозгласив культ Солнца в качестве государственной религии. Центром системы, вокруг которой моделируется художественная картина мира, в «биографической» трилогии Ф. Гласса является Человек. Однако в каждом случае он оказывается в структуре иерархических взаимодействий. В первой опере «Эйнштейн на пляже» образ Человека показывается в контексте технического прогресса и предполагаемого развития цивилизации. Во второй опере «Сатьяграха» образ Человека вписан в политическую картину через иерархическое взаимодействие Человек – народ – власть. В третьей опере «Эхнатон» Человек – одна из составляющих религиозного восприятия мира, показанный во взаимоотношениях с Высшим началом и народом. Отметим, что в каждой опере ее символическое содержание моделируется посредством монтажа сцен, вне сюжетного взаимодействия. Каждый раз творческий тандем: композитор и либреттист по-разному справляются с таким типом драматургии, и прибегает к различным средствам создания композиционной целостности произведения.

Остановимся подробнее на анализе постановки оперы «Сатьяграха», прошедшей в 2011 году в исполнении Нью-Йоркской труппы, оркестра и хора под управлением дирижера Данте Анзолини (Dante Anzolini) [3]. Примечателен

набор персонажей, представленных в либретто Ф. Глассом и Констанс Де Джонг (Constance DeJong): Махатма Ганди, бог Кришна, Принц Арджуна, Мисс Шлезен (секретарь Ганди), Кастурбаи (жена Ганди), г-жа Александер – друг Ганди, миссис Найду, Парси Рустомджи – индийские рабочие, г-н Калленбах – друг Ганди. В опере также есть и символические герои, становящиеся безмолвными свидетелями происходящего – Лев Толстой (I акт), Рабиндранат Тагор – индийский философ и поэт (II акт), Мартин Лютер Кинг – младший (III акт). С первым М. Ганди связывает переписка и претворение в своей политической деятельности идеи непротивления злу насилием, изложенной Толстым в «Письме к индусу», переведенному Ганди и опубликованному в учрежденной им газете «Мнение Индии». Р. Тагор – общественный деятель, композитор, художник, философ, поэт, удостоенный Нобелевской премии по литературе, является олицетворением культуры Бенгалии. Мартин Лютер Кинг – младший – политический деятель США, проводник идей ненасильственного сопротивления, внедренных М. Ганди.

В опере «Сатьяграха» освещаются события жизни Махатма Ганди (1869–1948), и перевод названия с санскрита означает «стремление к истине», «упорство в истине», отражая сущность политической деятельности М. Ганди и его борьбы за независимость Индии против колонизаторов, борьбу с дискриминацией. Опера написана на санскрите и опирается на «Бхагавадгиту», представляющую философские диалоги между Кришной и принцем Арджуной, разворачивающиеся на поле битвы Курукшетра перед 18-дневной битвой. Это стало основой первой картины «На Куру — поле справедливости» I акта «Лев Толстой». Композитор и либреттист переиначивают содержание диалога бога Кришны и принца Арджуна, который не хочет гибели своего войска, родных и не хочет вести войска на бой. Его возница – Кришна – говорит о предопределенности событий, являет свою божественную сущность и настаивает на исполнении долга.

Ф. Гласс выстраивает I акт в виде трех волн нарастания. Открывается опера арией Ганди. В мелодии интонация опевания в пределах терции неторопливо разворачивается на фоне фигураций виолончели, темный, низкий тембр инструмента подчеркивает настроение тревоги. Принц Арджуна подхватывает мелодические обороты арии, и развитие осуществляется дуэтом. К ним присоединяется Кришна – ансамбль повторяет основную тему. Кришна солирует, а остальные подхватывают окончания фраз. Хор постепенно выстраивается так, что на сцене формируются два противостоящих лагеря – европейцев и индийцев, которые разделяет бог Кришна. Тем самым, достигается кульминация сцены – насыщенная хоровая звучность в мелодекламации исходной темы объединяются с фигурациями струнной группы, усиливая символическое воздействие первой сцены. Благодаря визуальному противостоянию двух групп хора возникает отсылка к древним историческим событиям и битве, которая предопределена и ее невозможно избежать. Тем самым показывается философско-религиозные основы принятия сущности ненасильственного протеста. Несмотря на агрессивные и военные действия английских властей Ганди продолжал

активную агитацию на проведение митингов безоружных людей, объявляющих бойкот английским товарам, законам, одежде и другому насильственному подавлению индийцев и их дискриминации.

Вторая картина I акта «Ферма Толстого» демонстрирует ашрам в Южной Африке, открытый в 1910 году для поддерживающих идеи сатьяграхи М. Ганди. Показываются европейцы и индийцы, занятые сельскохозяйственными работами. В оркестре повторяется мотив терцового покачивания-опевания, на фоне которого звучат восходящие пассажи флейты.

Третья картина I акта «Клятва» является синтезирующей предшествующее развитие. Финальная картина первого акта построена по аналогии с первой картиной, постепенного наращивания динамики и звучности хоровой массы, фактуры. Принцип диминуирования в аккомпанементе и хоре усиливает напряжение мелодекламацией хора, повторяющего на терцовый мотив-опевание слова клятвы. Пунктирный ритм вносит в повторы-скандирования энергию движения. Для этой сцены примечательно создано визуальное решение, где и европейцы, и индийцы уравниваются. Между рядами поющих появляются цепочки с вешалками, на которых люди опускают свою верхнюю одежду, оставаясь просто людьми, а не представителями различных сословий или национальностей. Затем эти вешалки с сюртуками поднимаются вверх, создавая иллюзию «воспарения» ушедших и павших в борьбе. Режиссерский прием, помимо символических смыслов, отсылает к реальной ситуации в жизни М. Ганди, когда в 1921 году он надевает набедренную повязку как знак своего принятия самых бедных слоев населения Индии, высказывая свое намерение бороться за права неприкасаемых в Индии [5].

II акт оперы «Рабиндранат Тагор», также как первый акт, включает три картины: «Противостояние и спасение» (1896), «Мнение Индии» (1906), «Протест» (1908). В его основу также легла реальная ситуация, связанная с деятельностью Ганди по защите прав индийской общины в Южной Африке. В 1894 году он основал Индийский конгресс Натал, и благодаря этой организации зафиксировал индийскую общину как единую политическую силу. Когда в январе 1897 года Ганди высадился в Дурбане, толпа белых поселенцев напала на него, и он спасся только благодаря усилиям жены полицейского суперинтенданта [там же].

Выразительность II акта построена на репетитивной технике, отсылающей к стилевому влиянию конструктивизма и представляющей движение истории – колонизации Индии англичанами, сродни движению машины. Образ европейца как символа технического прогресса олицетворяет газета, которую читают сидящие в ряд мужчины в европейских костюмах, представленный на авансцене. Появляется Ганди в белых одеждах, постепенно приближаясь к хору мужчин. Хор использует стулья в качестве оружия самообороны, постепенно надвигаясь на героя плотной толпой и окружая его. Финалом этой сцены оказывается поверженный Ганди, закиданный ворохом бумажных комьев из газет. Явление европейской леди в белом спасает героя от расправы. Ее мелодекламация прерывает технократическую повторность скандирования на одном звуке

партии мужского хора. Восходящие и нисходящие гаммообразные пассажи струнных в аккомпанементе усиливают эмоциональный градус сцены. Однако это длится недолго. Леди уводит Ганди в разодранной одежде с авансцены, но вернувшись, сама попадает в опалу. Второе соло – сопротивление героини показывает, что и внутри европейского цивилизованного общество существует дискриминация. Восходящие и нисходящие гаммообразные пассажи струнных, сопровождающие соло героини, передают возрастающее напряжение сцены.

2 картина II акта посвящена деятельности М. Ганди по созданию независимой газеты индийской общины в Южной Африке «Мнение Индии» (1906 – указывает композитор в названии картины). Исторически газета выходила с 1903 по 1961 год [4]. В сцене участвуют все герои, представленные во второй картине I акта – мисс Шлезен (секретарь Ганди), Кастурбаи (жена Ганди), г-жа Александер – друг Ганди, миссис Найду, Парси Рустомджи – индийские рабочие, г-н Калленбах – друг Ганди. Этому ансамблю противостоит хор чистильщиков обуви, представленный в предшествующей картине. Репетитивный повтор нового ритмического паттерна в размере ¾ лежит в основе партии вокального ансамбля. Соло мисс Шлезен, включающее узнаваемые терцовые покачивания-опевания, парит над звучанием ансамбля. Из газет склеиваются широкие ленты, и они стягиваются к Ганди, который в кульминации сцены разрезает их. Газетные ленты уносятся чистильщиками обуви в один угол, и они продолжают шевелиться там огромным клубком под нарастающую пульсацию аккомпанемента струнной группы. Газетные листы также продолжают сыпаться и сверху, создавая ассоциацию со сменой времен года. Ганди подставляет лицо под них. Одинокое соло скрипки повторяет терцовый мотив-опевание, над которым вьется мелодия, открывающая картину «Ферма Толстого». Лирическое соло Ганди завершает картину в полутемном пространстве сцены.

Третья картина II акта «Протест» сохраняет во вступлении терцовое покачивание, как ведущую интонацию предшествующего сольного высказывания. Мелодекламация хора в светлых одеждах со светильниками звучит на фоне фигураций струнных. Как некогда в третьей картине I акта на цепочках висела одежда, так сейчас висят в полутьме светильники, словно олицетворяя души людей, участвующих в борьбе. Далее они будут постепенно подниматься ввысь. Хоровая партия строится по типу суммирования, три короткие мелодические фразы завершаются одной длинной, композиционно показывая процесс консолидации людей. В центр хора выносят круглый диск, заклеенный газетами. На него проецируется свет, показывая движущийся вокруг своей оси земной шар, находящийся в руках людей. Тем самым, Ф. Гласс создает смысловую арку к опере «Эйнштейн на пляже» к монологу из III акта «Я чувствую, как Земля вертится» («I Feel the Earth Move»). Образ Л. Толстого, работающего за столом и видимый в окне, также вписан с общую композицию сцены. Завершается развитие II акта костром, где сжигаются карточки. Ганди поднимает руку с карточкой и бросает ее в центр, поднимая согнутую в локте руку ладонью к зрителю, словно принося символическую клятву. Далее все участники сценического действия повторяют его движения. Вносят факел и зажигают собранные

карточки. В хоровой партии в это время звучит стретта. Она начинается в партии сопрано и далее к ней последовательно присоединяются альты, тенора, басы. Хор выстраивается так, что загораживает собой костер, позади которого садится Ганди, а в окне помимо фигуры Л. Толстого, появляется индийский символ бога Ганеши.

III акт «Мартин Лютер Кинг – младший / Марш в Ньюкасле» (1913) включает в себя одну картину «Вечерняя песня». Действие картины разворачивается на фоне декорации, живописующей выступление Мартина Лютера Кинга-младшего за трибуной. Он расположен спиной к зрителям в зале и характер происходящего можно воссоздать по жестам этой центральной фигуры. На авансцене постепенно собирается вокальный ансамбль. Сцена открывается женским дуэтом в духе псалмодии, но постепенно к центру сцены стягиваются мужчины и женщины одетые в европейские костюмы. Позади них также как в предшествующей сцене разворачивали газетные ленты, происходит разматывание скотча. Липкая лента блестит под софитами, создавая впечатление тюремной решетки, разделяющей собравшихся людей. Темп постепенно увеличивается. Вокальный ансамбль скандирует отдельные фразы и медленно передвигается вдоль образовавшихся линий свободного пространства. Полутемный дизайн сцены и восходящие и нисходящие гаммообразные пассажи струнных усиливают напряжение сценического действия. Псалмодия вокального ансамбля постепенно начинает напоминать музыку похоронного шествия. В это время на задник проецируются сцены насилия и избиения дубинками демонстрантов. Аккомпанемент подчеркивает трагедийность событий быстрой повторностью пустых созвучий. Технократическая природа репетитивности трансформирует образы людей, творящих насилие, в неодушевленных существ.

Липкую ленту собирают в большие комки и из них формируют образ человека, который «воспаряет» вверх, создавая смысловую арку к символическому «воспарению» в третьей картине I и II актов. Восходящие и нисходящие пассажи струнных иллюстрируют процесс, нагнетая драматическое напряжение. Ганди поет сольный монолог. Тем самым создается тематическая связь с началом оперы. Однако если там сольное высказывание героя представляло развернуый вокальный монолог, то в данной сцене оно предельно аскетично и напоминает псалмодию. В аккомпанементе звучит терцовый мотив покачивания-опевания у скрипок, подчеркивая живое человеческое чувство. Позади главного героя продолжает выступать оратор, Ганди в белой одежде и с посохом приобретает поистине символическую трагедийную выразительность. Герой располагается впереди постамента с оратором на декорации и продолжает петь на фоне терцового покачивания. Тембр скрипки, наиболее близкий человеческому голосу усиливает гуманистическое начало, презентированное идеями М. Ганди. В этом смысле, вполне закономерно наблюдение А.Е. Кром, о том, что на уровне драматургии в операх Ф. Гласса действует «…минималистический “театр образов”, выстроенный на основе сложного взаимодействия видеоряда, слова, музыки и сценического действия» [2, с. 47]. Несмотря на то, что сам композитор воспринимал свою музыку как фон для сце-

нической работы [там же], тем не менее, композитору в его сценических произведениях удается сформировать «…особую реальность, для познания которой важнее чувственные, в том числе, и телесные ощущения, нежели разумный опыт интерпретации и логического анализа» [1, с. 76].

Рассматривая художественную картину мира в опере «Сатьяграха» Ф. Гласс отметим, что она раскрывается через бинарное сопоставление двух образно-художественных сфер, представленное музыкальными паттернами. Образ человека воплощен двумя паттернами: мигрирующей интонационной формулой терцового покачивания-опевания и фактурной формулой, построенной на чередовании восходящих и нисходящих гаммообразных пассажей, нагнетающих напряжение в драматических сценах. Кроме музыкальных тематических связей в опере действуют и сценические решения, которые создают целостность развития образной сферы человека: сцены «вознесения» одежды (3 картина I акта), светильников (3 картина II акта), человека (III акт); освобождения от пут, которые сковывают человека – газетные ленты во II акте, липкая лента в III акте. Соответственно включению паттерна, основанного на мигрирующей интонационной терцовой формуле и фактурного паттерна, образу человека посвящены все три картины первого акта, отдельные фрагменты во 2 и 3 картинах второго акта и третий акт. Образы цивилизации, представленные техникой репетитивности, раскрываются во второй картине оперы. Кроме того, включение тембра скрипки служит также созданию интонационно-семантических связей в композиции оперы. Образу человека противостоит образ технического прогресса, олицетворяемый ритмическим паттерном репетитивной повторности, а визуально этот образ решен символом газеты. Прямое противопоставление образов человека и технического прогресса во втором акте оперы Ф. Гласса демонстрирует идею прогресса для человека, а не прогресса самого по себе, уничтожающего в своем стремительном развитии человека и гуманистическое в цивилизации.

Эта идея скрепляет развитие не только в опере «Сатьяграха», но действует и на уровне интонационно-семантических связей внутри оперной трилогии «Портреты». В финале оперы «Эхнатон» композитор вводит басовый мотив из начала оперы «Эйнштейн на пляже». В третьей картине 2 акта в сценографии создается визуальная отсылка к монологу из III акта «Я чувствую как Земля вертится» («I Feel the Earth Move») оперы «Эйнштейн на пляже». Соответственно, размышление над проблемой взаимодействия человека и технического прогресса, человека и цивилизации является определяющей в моделировании художественной реальности во всех трех «биографических» операх «Портреты» Ф. Гласса.

Литература

1. Кисеева Е.В., Еприкян Л.Г. Трактовка оперного жанра в творчестве Ф. Гласса (на примере оперы «Сатьяграха») // Южно-российский музыкальный альманах. 2018. № 3 (32). С. 73–79.

2. Кром А.Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма : автореферат дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Кром Анна Евгеньевна; [Место защиты: Сарат. гос. консерватория им. Л.В. Собинова]. Саратов, 2011. 56 с.

3. Glass Ph. Satyagraha. Performance by a New York Opera House 19/11/2011 Orchestra and Chorus of a New York Opera House. Conductor: Dante Anzolini. URL: https://classic-online.ru/ru/production/12126 (дата доступа: 12.03.2024).

4. Guha Ramachandra. Setting the Record Straight on Gandhi and Race // The Times of India. 23 December 2018.

5. Tendulkar D. G. Mahatma : life of Mohandas Karamchand Gandhi. 1951. Vol. 1. 327 p.

Чжан Лин (Китай), Светлана Мозгот (Петербург)

Минимализм и творчество Ф. Гласса в контексте исследований проблем современной музыки

Актуальность исследования проблем современной музыки связана с тем, что эксперименты и новации в области композиторского творчества, ознаменовавшие музыкальный XX век в развитии академической музыки, показали целенаправленный поиск композиторами новых средств выразительности и моделей формообразования для фиксации иного взгляда на мир и передачи своего отношения к миру. Эти тенденции отмечались исследователи во всех видах искусства в XX веке.

Ю.Н. Гирин и коллектив авторов – А.Б. Базилевский, Е.Д. Гальцова, В.Б. Земсков, А.Ф. Кофман, А.П. Саруханян, В.Д. Седельник раскрывают явление авангарда в культуре XX века системно: через анализ содержательного объема понятия, границы, терминологический и понятийный аппарат, исследование общих методологических принципов. Изучение развития авангарда происходит посредством осмысления его ведущих движений, течений, школ: экспрессионизма, футуризма, дадаизма, сюрреализма, конструктивизма, показывая их влияние на современное состояние культуры [1].

Ю.С. Степанов и коллектив авторов предпринимают исследование феноменов семиотики и авангарда в аспекте сложного взаимодействия названных систем. Они рассматриваются в контексте осмысления широкого географического пространства бытования явлений в культуре и искусстве России и Западной Европы; с позиции понимания авангарда как образа мышления, жизни и творчества; в его процессуальном становлении в поисках единого кода современной культуры [9].

А.Н. Хренов, анализируя инновации в области киноиндустрии, разделяет их на два направления – коммерческое кино и другое, противоречащее

«мэйнстриму» – экспериментальное, подпольное, независимое кино. Последнее реализуется в «фильмах транса», «объективном», «структурном» кинематографе. Целью развития второго направления автор видит достижение абсолютно новаторского чувственного опыта, при котором «…ключевым оставалось не только “искусство зрения”…и восприятия, но воспитание такого зрителя, который обладал бы иммунитетом к любого рода идеологии» [10, с. 283]. Результатом экспериментального творчества становится появление жанров-гибридов: поэтической этнографии, исповедального и иронического киноэссе, киноперфоманса и инсталляции, «дневникового фильма», «городских симфоний», феминистских опусов [там же, с. 291], намечая перед гуманитарной наукой новые перспективы исследований.

Проблемам современного композиторского творчества в России посвящено довольно множество трудов выдающихся российских музыковедов: Э. Денисова, М. Друскина, Д. Житомирского, Т. Зелиньского, С. Курбатской, О. Леонтьевой, М. Лобановой, М. Переверзевой, С. Савенко, С. Саркисян, А. Соколова, Ю. Холопова, Т. Цареградской, Т. Чередниченко и других. При этом особенностью этих трудов является то, что минимализму в них уделяется не вполне достаточно внимания.

Композиторы второй половины XX века апробируют в своих сочинениях различные техники музыкальной композиции, являющиеся результатом развития современного научного знания и технического прогресса. А.Н. Папенина тонко подмечает, что «…авангардизм XX столетия знаменует собой своеобразную адекватную реакцию художественного мировоззрения на глобальные изменения, вызванные научно-техническим прогрессом. Своим специфичным языком и средствами он отражает катаклизмы современного цивилизационного процесса. В музыкальном мышлении XX века произошли значительные перемены: появились самобытные композиционно-технологические принципы, системы звуковых отношений, расширилось звуковое пространство, обновилась нотация, инструментарий, приемы исполнения и т. д.» [8, с. 7]. Ли Бинь в диссертации конкретизирует процессы современного композиторского творчества. «Доминирование принципов концептуализации творчества, сочетания абстрактного и конкретного, интерактивности, техники работы с категориями порядка и хаоса, пространства и времени актуализирует иные закономерности в музыке: гомеостаза, нелинейности, недетерменированности, случайности и другие, … как фундамента современного мышления и сознания, важного для осмысления и понимания процессов композиторского творчества» [7, с. 12].

Начиная с конца XX века, исследование минимализма в контексте других актуальных тенденций развития музыкального авангарда постепенно становятся всё более разнонаправленным и масштабным. В труде «Западный музыкальный авангард после второй мировой войны» Д.В. Житомирский, О.Т. Леонтьева, К.Г. Мяло выявляют парадоксальное объединение различных элементов в музыке минимализма: «Культ подсознательного, иррационального (“тайны”) спокойно сочетается здесь с крайней элементарностью композиторской техники» [3, с. 30]. Тем самым, авторами ставится мысли о пересечении разнообраз-

ных стилевых истоков и многообразии латентных влияний в исследуемой музыкальной технике.

И.В. Крапивина (2003) рассматривает направление минимализма в контексте достижений естественнонаучных и гуманитарных парадигм научного знания второй половины XX века; исследует концепцию времени отраженную через форму-процесс, принципы остинатности и репетитивности; работу с паттернами «форма-момент», «форма-интервал», «цикл» в жанрах академической музыки на примере сочинений А. Пярта, Ф. Гласса, С. Загния. Ученый выявляет проблемы, связанные с исследованием музыкального минимализма: слишком широкое толкование термина, отсутствие строгих дефиниций к чему можно отнести это явление – эстетическому направлению, течению, традиции или художественной тактике; отсутствие единства признаков в музыке и других видах искусства. Музыковед приходит к заключению, что в уникальное в минимализме «…определяется его глубинным имманентным свойством – интегративностью…, в самом методе удивительным образом объединяются рационализм и трансцендентность, логика и чувство, математическая выверенность, расчет и “трансовые методики”» [4, с. 17].

А.Е. Кром продолжает исследование минимализма в контексте системного подхода с точки зрения иерархичности, анализируя философские и музыкальные истоки минимализма; функциональности техники и стиля, а также стадиальности: от минимализма к постминимализму с точки зрения осмысления эволюции стиля С. Райха [5]. В докторской диссертации А.Е. Кром углубляет понимание истории минимализма с точки зрения развития американского экспериментального искусства и анализа творчества Ла Монте Янга, Дж. Кейджа, Т. Райли, С. Райха, Ф. Гласса. Российский музыковед продолжает исследовать ведущие проблемы научного дискурса минимализма в музыке. К ним относится изучение минимализма как единого социокультурного феномена в аспекте достижений философии, эстетики, культурологии, социологии, истории и теории искусства; исследование динамики развития минималистского движения, включая его константные и мобильные компоненты.

Важным достижением исследований А.Е. Кром является обоснование сущностных составляющих музыкального минимализма, опирающегося на общность истоков, среди которых музыка Востока, массовые жанры – джаз и рок, американская и европейская академическая музыка XX столетия. Специфика музыкального языка минимализма показывается А.Е. Кром в бесконечной остинатности, способствующей погружению в транс при помощи бурдонирующих звуков и бесконечно тянущихся тонов у Л.М. Янга и репетитивной техники у Т. Райли, С. Райха и Ф. Гласса. Эксперименты в сфере нового синтеза искусств, принципиальная техногенность (обращение к элетроинструментарию, микрофонам, специальным электрическим приборам) также являются узнаваемыми стилевыми признаками минимализма в музыке. С постминималистскими принципами оказывается связан расцвет мультимедийного театра («искусства смешанных средств»), характеризующийся объединением вокально-инструментального начала, драматического действия, средств кино и компью-

терных технологий. К новым театральным формам начинают активно обращаться представители «классического минимализма», например, Ф. Гласс в своей «биографической» трилогии «Портреты» [6, с. 50–52].

С.С. Гончаренко в учебном пособии «Детерминированность и недетерминированность музыкальной композиции: от серийности к минимализму» выделяет отдельный раздел исследованию минимализма. Используя компаративистский подход, ученый показывает тождество и противоположности минимализма и серийности. При этом музыковед подчеркивает, что концепция минимализма основывается на предельной эксплуатации ограниченных средств. Звуковысотная организация произведений минимализма в наибольшей степени, по мнению ученого, приближается к модальности. «Индивидуальная рельефность материала уже не столь важна. Он имеет обобщенный – абстрактный, нейтральный – характер. Для первоначального импульса формы может быть достаточно и одного параметра, например, звуковысотного или ритмического. Каждый параметр может выступать относительно независимо от других» [2, с. 31–32]. Ценностью работы С.С. Гончаренко является обоснование 35 видов паттернов в музыке минимализма и сравнительный анализ функциональности серии и паттерна, обосновании различий форм репетитивности и ее роли в организации структуры целого, что может быть использовано как результативный инструмент музыковедческого анализа новых композиционных явлений музыкального авангарда.

Важную роль в понимании музыки минимализма играют размышления Ф. Гласса относительно ведущих идей своих сочинений. Такова его биографическая книга «Слова без музыки» (Words Without Music) [13]. В ней композитор рассказывает свою биографию, однако он сознательно не выдерживает хронологию событий. Для автора важнее рассказать, кто повлиял на его личностный и профессиональный рост, поэтому он подробно останавливается на знаковых фигурах своего времени, таких как Надя Буланже, Рави Шанкар, Далай-Лама и других; описывает влияние на собственный музыкальный стиль работу вместе труппой Мабоу Майнс, С. Райхом, знакомство с музыкой Т. Райли. Захватывающие события жизни Ф. Гласса, размышления об искусстве композиции убеждают в способности музыки влиять на изменение мира.

Примечательно издание «Записки о Глассе» («Writings on Glass») [14], редакторы которого собрали высказывания друзей-музыкантов о творчестве Ф. Гласса. Книга включает очерки, интервью, критические заметки, представленные под редакцией Ричарда Костеланца (Richard Kostelanetz) и его помощника Роберта Флемминга (Robert Flemming). Первая часть книги посвящена биографии композитора, включая несколько интервью Тима Пейджа с Ф. Глассом. Вторая часть содержит аналитические этюды отдельных инструментальных сочинений композитора и, в том числе, анализ его известного камерного произведения «Музыка в 12 частях». Третья часть раскрывает специфику мультимедийных/театральных работ, созданных в сотрудничестве с Алленом Гинзбергом. Книга предлагает широкомасштабную панораму сочинений композитора, снабжена полным списком работ Гласса и дискографией.

Важный вклад в исследование музыки Ф. Гласса внесли английские и американские музыковеды. Тристиан Эванс – преподаватель музыки в Бангорском университете (Великобритания) в своей монографии «Смыслы в киномузыке Филипа Гласса: музыка, мультимедиа и постминимализм» [12], показывает в деталях, как постминималистичная музыка взаимодействует с другими медиаформами. Автор фокусируется на музыке к фильмам, созданной Филипом Глассом, представляя её в широком взаимодействии с другими кинотекстами американских композиторов – Стива Райха, Терри Райли, Джона Адамса, раскрывая таким образом особенности минималистской и постминималистской практики. Опираясь на междисциплинарный подход, достижения философии, лингвистики и теории кино Т. Эванс исследует музыку Филипа Гласса в кинофильмах «Часы», «Дракула», «Накойкаци», «Заметки о скандале». Кроме этого автор рассматривает повторное применение музыки в новых кинематографических и телевизионных контекстах.

Вильям Дакворт предлагает в своей книге «Говорящая музыка: беседы с Джоном Кейджем, Филипом Глассом, Лори Андерсон и пятью поколениями американских композиторов-экспериментаторов» [11] интервью с ведущими представителями музыкального авангарда. Автор раскрывает тайны творческого процесса в интервью с композиторами, которые мало идут на контакт и редко беседуют с музыкальными журналистами – Милтоном Бэббитом, Полиной Оливерос, Стивом Райхом, Мередит Монк и Джоном Зорном. Семнадцать ведущих композиторов-авангардистов размышляют о технической стороне современной музыкальной композиции; вопросах метода, стиля; личной жизни и борьбе за творчество; эстетических целях и художественных декларациях. Результатом интервью становится новое открытие личностей современных творцов – Джон Кейдж вспоминает о поворотном моменте в своей карьере; Бен Джонстон критикует оперы своего учителя Гарри Парча; Ла Монте Янг приписывает свою творческую дисциплину мормонскому детству; Стив Райх объясняет, как его регармонизации связаны с Дебюсси. Понимание индивидуальных особенностей личности художника позволяет понять многое из радикальных новаторств в музыке Америки.

Обобщая наши наблюдения над исследованиями минимализма в контексте авангардных исканий в искусстве XX века, отметим, что большинство ученых отличает применение системного подхода, наиболее оптимального для того, чтобы осознать разнонаправленные течения, школы и направления авангардного поиска в искусстве XX века.

Исследование минимализма в музыке показало ряд проблем, достойных глубокого аналитического дискурса. Таково, например, выявление факторов, обусловливающих доминирующее влияние того или иного стиля в сочинения минималистов, при действии общего принципа интегративности; определение степени и качества воздействия математических закономерностей, функционирующих на разных композиционных уровнях в произведениях минималистов; исследование характера тематических связей, образующихся как внутри одного произведения, так и в масштабе творчества композитора; осмысления новатор-

ских композиторских техник в контексте изменения музыкального языка и стиля эпохи. Все это ставит перед музыкальной наукой новые сложные эвристические задачи.

Творчество Ф. Гласса отражает основные тенденции своего времени, которые раскрываются в концептуализации содержания музыкальных опусов, в попытках композиторов понять стихию иррационального и совладать с нею; включении мультимедийных технологий, предлагающих объемное, стереоскопическое видение действительности; в создании идеальных конструктов реальности, представляющих новые прогностические модели взаимодействия человека и цивилизации в музыкальных произведениях.

Литература

1. Авангард в культуре XX века (1900 – 1930 гг.): Теория. История. Поэтика / Ред. Ю. Н. Гирин. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т. 1. 600 с.

2. Гончаренко С.С. Детерминированность и недетерминированность музыкальной композиции: от серийности к минимализму / С.С. Гончаренко. – Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2015. – 144 с.

3. Житомирский Д.В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д.В. Житомирский, О.Т. Леонтьева, К.Г. Мяло. М.: Музыка, 1989. 302 с.

4. Крапивина И. В. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2003. 19 с.

5. Кром А. Е. Стив Райх и судьбы американского музыкального минимализма : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Нижегородский гос. консерватория им. М. И. Глинки. - Нижний Новгород, 2003. 24 с.

6. Кром А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма : автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Кром Анна Евгеньевна; [Место защиты: Сарат. гос. консерватория им. Л.В. Собинова]. Саратов, 2011. 56 с.

7. Ли Бинь. Творчество Чжан Сяофу и развитие электроакустической музыки в Китае : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 5.10.3. / Ли Бинь; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена» ; Диссовет Д 212.199.XX (33.2.018.07)]. - Санкт-Петербург, 2022. 23 с.

8. Папенина А.Н. Музыкальный авангард середины XX в. и проблемы художественного восприятия: монография. СПб.: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2008. 152 с.

9. Семиотика и Авангард: антология / Ред.-сост.: Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н.С. Сироткин. М.: Академ. Проект, 2006. 1168 с.

10. Хренов А.Н. Маги и радикалы. Век американского авангарда / А.Н. Хренов. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 408 с.

11. Duckworth W. Talking Music: Conversations With John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, And Five Generations Of American Experimental Composers. NY.: Da Capo Press, 1999. 504 p.
12. Evans T. Shared Meanings in the Film Music of Philip Glass: Music, Multimedia and Postminimalism. London: Routledge, 2020. 240 p.
13. Glass Ph. Words Without Music. NY.: Liveright, 2016. 432 p.
14. Writings on Glass: Essays, Interviews, and Criticisms / Edited and introduced by Richard Kostelanetz. Assistant editor: Robert Flemming. New York: University of California Press, 1999. 376 p.

Чэнь Синюй (Китай), Светлана Мозгот (Петербург)

Мир человека в музыке XX века: к проблеме исследования пластического компонента

Вопросами отражения человека в музыке занимаются многие науки: искусствознание, культурология, музыковедение, философия, эстетика. Более того, различные аспекты этой взаимосвязи нередко рассматриваются через исторические, физические, биологические, психологические, социальные знания. В музыкальной науке XX века масштабная тема отражения человека в музыкальном произведении подвергается раскрытию с разных сторон.

А.И. Демченко (руководитель Международногог Центра комплексных художественных исследований) в своём масштабном исследовании «Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России», включающем три очерка, применяет историко-стилевой подход, рассматривая образ человека в контексте историко-социальных воздействий, вписывая его в отражение изменяющейся картины мира в музыкальном искусстве. Учёный справедливо отмечает, что «…в последнее время внимание искусствознания всё больше привлекает проблема создания художественной картины мира. Речь идёт о формировании знания о человеке и окружающей его действительности, исходя из образно-семантической системы искусства, которое рассматривается как своеобразное и важнейшее свидетельство породившей его эпохи» [2, с. 91]. Музыковед приводит противоречивые тенденции, отличающие образ человека в музыкальном искусстве начала XX века. «С одной стороны, появлялись черты психологической усложнённости, богатейшей эмоциональной нюансировки, утончённости, даже изысканности <…>. С другой стороны, на передний план выходило нечто нарочито терпкое, кряжистое, угловатое… (из произведений И. Стравинского – балет «Петрушка», музыкально-театральные представления «Байка» и «История солдата», первая из Трёх пьес для струнного квартета). С огрублением народного характера был связан и более глубинный процесс – обнажение корневых, изначальных свойств человеческой натуры. <…>.

Нарождавшейся эпохе был в высшей степени свойствен деятельно-преобразующий характер. Сильнейший приток жизненной активности с наибольшей отчётливостью предстал в двух ипостасях – через героику и динамизм» [там же, с. 95]. Примечательным результатом воплощения динамизма в музыке, по мысли, А.И. Демченко, становится развёртывание комплекса агрессивности [3, с. 120], что привело в музыкальном искусстве 1890–1920-х годов к вытеснению классической концепции мира и человека, как предвестию и «…истоку эры небывалых катаклизмов и катастроф» [4, с. 7]. Не выделяя отдельно пластический компонент в приёмах воссоздания образа человека в музыке, но используя такие сравнения как «мягкость, пластичность, закруглённость – жёсткость, резкость, острота, ломано-угловатый рельеф» [4, с. 10] исследователь подчёркивает специальную разработку этих образных сфер российскими композиторами XX века.

В междисциплинарной парадигме ведут аналитический дискурс человека в музыке члены Лаборатории музыкальной семантики (руководитель – профессор Л.Н. Шаймухаметова) и Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыкального содержания (руководитель – профессор Л.П. Казанцева). Так, Л.Н. Шаймухаметова в работе «Семантические процессы в музыкальной теме» приводит наблюдение о том, что и в барочной и классической музыке получили распространение интонаций с закреплённым значением. В частности, «…число интонационных формул барокко, сложившихся как музыкально изобразительный эквивалент различным типам представлений о пространственных физических движениях («фигуры шага», «фигуры бега», «фигуры волн», «фигуры вращения», фигуры восходящего и нисходящего движения, «маятник» и т.д.)» [10, с. 13]. К разряду пластических интонационных формул также исследователем относятся и «…интонационные формулы классицизма («этикетные формулы» – термин Арановского), представляющие собой ритмоформулы ряда бальных танцев и их характерных кадансов-реверансов» [там же]. Исследователь уточнят: «В таких формулах присутствует изобразительный элемент (например, отражение танцевальных фигур, реверансов, шагов, поклонов, переходов и иных отношений между партнерами танца). …Важно, то, что закрепляется же именно музыкальная форма (интонационно-ритмическая), основанная на использовании специфических языковых средств, например, задержаний, неустоев, диссонансов и др. Именно она и становится своего рода символом тех или иных этикетных ситуаций и соответствующих эмоций» [10, с. 17]. Существенным для практики музыкального исследования нам видится вывод о том, что внемузыкальное (театр, стихи, пластика, речь) помогают понимать и пользоваться интонациями с закреплённым значением в музицировании и импровизации, чтобы «…вернуть музыке статус “искусства интонируемого смысла” (Б. Асафьев), а исполнителям и музыковедам творчески корректное отношение к авторскому тексту» [там же, с. 46].

Л.П. Казанцева рассматривает образ человека через концепцию исследования творца-композитора в музыке его сочинений. Учёный применяет

системный подход и рассматривает образ автора в музыке через биологические, психические, социальные, мировоззренческие свойства, а также посредством анализа музыкально-тематических, стилистических и композиционных средств [5]. Примечателен и жанрово-стилевой подход, который использует музыковед исследуя жанр музыкального портрета. Л.П. Казанцева предлагает аналитические зарисовки женских персонажей через портрет-эмоцию, портрет-характер, портрет-жизнеописание, автопортрет. Предложенный подход помогает классифицировать и типизировать методы описания человека в музыке [6].

Пластический компонент в описании человека через движение и ритмическую природу музыки исследуется Т.В. Цареградской. Исследователь в монографии указывает на существование двух направлений в развитии музыкального искусства – мелодического и ритмического. Последнее, с её точки зрения, приоритетно для музыки XX и начала XXI веков [9]. Поиски жеста, который адекватен музыкальному образу, как и музыкальной форме, соответствующей определенной пластике и активности, для композитора и дирижера чрезвычайно важны. И.Ф. Стравинский писал следующее: «Я всегда хотел слушать музыку не только ушами, но и глазами. Это важно, чтобы понимать музыку во всей ее полноте, видеть жест, движение, рождающее звук» [8, с. 157]. Б.В. Асафьев полагал, что оперный жест и движение в драме – это не одно и тоже, так как природа у них разная. «В последней музыка не сопровождается словом, поэтому все динамичнее, а в опере процессы словно замедляются. Происходит это из-за необходимости сочетать музыку и реальное движение» [приведено по: 9].

В музыкальном искусстве особое значение сейчас и многим ранее приобрела кинесика или наука о жестах и жестовых движениях, процессах и целых системах. Учёными также было признано, что имитация, как жестикуляционная, так и голосовая, лежит в основе человеческого общения [11]. Музыка часто рассматривается как главное средство передачи эмоций через вокальную и жестовую синхронизацию [12].

В нашем исследовании под пластическим компонентом мы пониманием воспроизведение в музыкальном произведении характерных примет пластики человека – походки, жестов, движений в различные периоды жизненной и социальной активности, зафиксированных в музыке особым комплексом средств музыкальной выразительности. Примером тому могут служить номера из балета «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева «Патер Лоренцо», «Джульетта-девочка», «Танец рыцарей» и другие, связанные с репрезентацией ведущих образов. Человек передаётся в них через особый характер двигательной активности, раскрываемый специфической значимостью гармонического и фактурного оформления («Патер Лоренцо», «Танец рыцарей»), развитостью мелодического начала («Джульетта-девочка»). В сочетании с агогикой и фразировкой комплекс выразительных средств формирует у слушателя представление о типе нервно-кинетических реакций персонажа и, соответственно, общие представления о его темпераменте и характере.

Так, композитора Э. Браун, работая над спектаклем с хореографом М. Каннингем «Жизнь танца 1», не хотел создавать просто музыку для танцев, а создал собственную структуру мизансцены. Однако когда хореограф услышал единственную скрипичную ноту в произведении, он совершил эффектный балетный прыжок из-за кулис. Мощный скачок совпал с тонкой, пронзительной гармоникой скрипки, и возникающая взаимосвязь привлекла внимание зрителя и вызывает восхищение до сих пор. Высокий тон скрипки отдалённо напоминает большой прыжок кинематически, несмотря на то, что звуковое и пластическое выражение различаются по динамике и силе выразительный эффект высокого тона и прыжка в восприятии зрителя совпал по принципу аналогии.

Яркие примеры спланированного соответствия музыки и пластики можно найти в кинематографе, где категория движения соединяет музыку и визуальный образ. В современном кино очень распространено объединение звука и музыки, так что интонационные образы происходящих на экране действий находят отражение в элементах музыкальной фактуры. Один из примеров музыкального чередования повествовательных слоев можно найти в фильме «С широко закрытыми глазами» С. Кубрика и использовании им фрагмента «Второй джазовой сюиты» Д.Д. Шостаковича. Данным вопросами занимались С. Эйзенштейн, Т. Адорно и Х. Эйслер и отразили многие аспекты проблемы в своих трудах, которые, подчёркивали это нерепрезентативное качество музыки.

В начале XX столетия ритмическое направления стало развиваться и в рамках европейской культуры, в том числе и русской. Примерами тому являются произведения И.Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, Б. Бартока и др. В них усложнились тональные отношения, стал развиваться стилистически своеобразный гармонический язык, особая мелодика с преобладанием ритма. Совершенно особое значение ритм приобрёл в творениях О. Мессиана, П. Булеза, К. Штокхаузена, А. Шнитке, С. Губайдуллиной, Э. Денисова и др. Они создавали новый музыкальный язык, искали новые средства выражения и пришли к идее жеста, выраженного через музыкальную интонацию. В своём творчестве композиторы стремились воплощать разные формы движений, вернее создавать такие комбинации звуковых сочетаний, которые способствовали рождению у слушателей определённых ассоциаций и, как следствие, соответствующей рефлекторной реакции.

В этот же период многих деятелей музыки стали волновать вопросы связи музыкальной формы и хореографии, вообще перевода музыкального образа в визуальный и пластический. Параллельно возникла теория Г. Спенсера о происхождении музыки; Ж. Комбарье, который видел её зачатки в магических культах; К. Штумпфа, занимавшийся исследованием особенностей музыкального восприятия разных народов. Вслед за их открытиями изменялась музыкальная практика. Наглядный пример – танец А. Дункан, который исполнялся не под ритмическую танцевальную музыку, а под произведения Л. Бетховена и даже П.И. Чайковского. Ф. Лопухов создал «танцсимфонии» как программный эксперимент и манифест, что было вполне в духе авангардных опытов того времени. Он показал пример того, как хореография может раскрывать темы и понятия,

связанные с сущностью бытия, философией. Он опирался на первую часть Четвертой симфонии Бетховена. Композитор благодаря танцовщикам раскрыл то, как можно буквально вытанцовывать мелодию и ритмы. И. Стравинский и балетмейстер Дж. Баланчин создавали балеты-симфонии без сюжета и декораций. В моду начала XX века вошли экспериментальные произведения, например, балет «Шопениана» М. Фокина, созданный на основе фортепианных произведений Ф. Шопена, а затем оркестрованный сначала А. К. Глазуновым и М. Келлером, а затем С.И. Танеевым. Л. Козлянинов, следивший за исполнением танца Т.П. Карсавиной, отмечал, что именно в её исполнении «Шопенианы» «элегическая мечтательность, сменяясь упоением радости, вызывала представление, создаваемое музыкой» [7].

Аналогичные опыты предпринял К. Голейзовский, но уже на музыку пьес Ф. Листа и А. Скрябина. Особо следует выделить в этом ряду «роденовский цикл» Л. Якобсона, поставленный на музыку К. Дебюсси. Автор показал, как работает пластический принцип «оживающих скульптур» в создании хореографических миниатюр, происходит синтез образной пластики музыки и пластики танцоров. Примером более «тотального переосмысления» музыки в контексте балетного танца является одноактный балет «Кармен-сюита» А. Алонсо [1], оркестрованной композитором Р. Щедриным. В версии последнего мелодия поменялась, так как её исполняет оркестр только из струнных, деревянных и металлических ударных. Автор гениально воспроизводит ритм хлопков. Постановщик балетов Дж. Ноймайер часто опирался на музыкальные композиции А.Г. Шнитке, перерабатывая их и создавая, тем самым, очень эффектные, полные движения и ритмо-образы.

Эстетика музыкальные пьес и музыкальных жанров, где происходит синтез музыки, слова и движения, в начале XX века начала проникать в кинематограф и на телевидение. В последние годы широко используются различные формы синтеза музыки и декламируемого текста, которые усиливают эмоциональность воздействия произведения. Произносимое слово проникает в вокальные жанры, например, в оперу, ораторию, кантату, в камерно-инструментальную музыку, симфонию, симфоническую поэму и сонату. Выразительные возможности таких соединений активно применяются для создания театральных постановок, в экранных искусствах, аудиовизуальных композициях и медиа-инсталляциях, конкретизируя смысл, в том числе и пластического компонента.

В заключении отметим, что исследование некоторых примеров воплощения пластического начала при отражении образа человека показало непрямую зависимость пластики и ритма в музыке. Наибольшим показателем является разнообразие средств музыкальной выразительности с доминированием одного-двух ведущих – тембра и регистра; фактурного оформления; музыкальной интонации; гармонического решения и другого. В таком взаимодействии ритм далеко не всегда является константным компонентом и зачастую выступает взаимодействующим мобильным средством.

Обобщая, отметим, что передача в музыке пластического компонента, отражающего своеобразие движений человека, представляет собой объёмную исследовательскую сферу, включающую в себя специфику передачи пластики в различных стилях эпохи, национальных стилях; определение стабильных и мобильных элементов в индивидуальном стиле композитора, а также особого взаимодействия композиторских и исполнительских средств в интерпретации. Музыка ярко передает мир человека, начиная от его двигательной активности до сложных душевных переживаний. Особенно важна эта связь для музыкантов, начиная с XIX века, когда на волне романтизма обострился интерес к человеку и проявлением его индивидуальности. Тогда же появились произведения, в которых акцент делался не столько на ритмическом начале, сколько на имитации физических движений человека в фразировке при воссоздании пластики жеста. Композиторы искали новые средства выражения движений в музыке. Это происходило и в сфере классических музыкальных жанров, связанных со сценой, например, в балете «Кармен» Р. Щедрина, и в новых сферах – в кинематографе и мультипликации. Авторы через движение транслировали и новые музыкальные формы, которые не соответствовали структуре и выразительным средствам прежней более упорядоченной «абсолютной музыки».

Литература

1. Волкова П.С. «Кармен-сюита» Ж. Бизе – Р. Щедрина: к вопросу о реинтерпретации // Культурная жизнь Юга России. 2009. № 1(30). С. 12–15.
2. Демченко А.И. Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк первый // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1 (34). С. 90–97.
3. Демченко А.И. Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк второй // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2 (35). С. 120–131.
4. Демченко А.И. Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк первый // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3 (36). С. 7 – 20.
5. Казанцева, Л.П. Автор в музыкальном содержании. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 248 с.
6. Казанцева Л.П. Музыкальный портрет. М: Консерватория, 1995. 124 с.
7. Козлянинов Л. Танцы под музыку Шопена // Театр и искусство. 1908. № 11. С. 198.
8. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. Ленинград: Гос. музыкальное изд-во, 1963. 271 с.
9. Цареградская Т.В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции: монография. М. : Композитор, 2018. 364 с.
10. Шаймухаметова Л. Н. Семантические процессы в музыкальной теме: автореферат дисс. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. Москва, 2000. 44 с.

11. Donald M. Origins of the Modern Mind. Cambridge: Harvard University Press, 1991. 413 p.
12. Malloch S., and Trevarthen, C. Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship. Oxford: Oxford University Press, 2009. 627 p.

Иван Шарапов (Екатеринбург)

Шарль Бодлер: корреспондентность как метод призматических связей

Прекрасное требует,
пожалуй, рабского подражания
неопределимому в вещах.
Поль Валери
Всё, что уже оказало великое влияние,
собственно, более не поддается никакой оценке.
И. Гете
...но поддается переоценке
и пересмотру на основании дискурса.
Ж. Кангилем / М. Фуко
...к атому стремится атом.
Т. Готье

В поэзии французского поэта Шарля Бодлера время странным образом распадается, в результате обобщения процесса происходит кристаллизация аллегорий и метафор [1, с. 158]. Поэтическая интуиция поэта пронзает с точностью секундной стрелки аспектуальность романтического дискурса, разнообразие феномена города, тогда как город находится в перманентном процессе трансформации. Бодлер имлицирует процесс в образный строй поэтических произведений, при этом он позиционирует город как дефрагментированное единство, и в этом ему оказывается близко воззрение современного архитектора деконструкции Р. Колхаса, который понимает город в качестве отдельных дискретных точек, как эквивалент разнообразия (типологического, формального, социального, феноменологического и др.), что парадоксальным образом оказывается созвучным поэтической дефрагментации пространства Ш. Бодлера, изложенной в поэтических формах, которые зачастую связаны с контекстом городской реальности.

[Природа – дивный храм, где строй живых колонн
Порой чуть внятный звук украдкою уронит;
Лесами символов бредет, в их чаще тонет
Смущенный человек, их взглядом умилен.
Как эхо отзвуков в один аккорд неясный,

Где все едино, свет и ночи темнота,
Благоухания и звуки и цвета
В ней сочетаются в гармонии прекрасной.
пер. Эллиса].

Поэзия Ш. Бодлера – свидетельство отражения / постижения / раскрытия феномена города, в котором жил поэт. Именно это открывает нам специфику в непосредственных движениях, отсылках, как грезу города, присутствующую даже непосредственно в природе: «природа дивный храм», – пишет Бодлер [1, с. 159]. Флер города проступает в рядах строя колон эйдетической материальности слов как маркера развития цивилизации, тонущей в символической реальности света дня и тьмы ночи, при этом город незримо присутствует и в звуке. Архитектура, став второй природой человека, определила картину мира через собственные абстракты искусственных форм, где критерий пространства оказывается обновлен созидательным трудом человека на протяжении истории становления и развития. Искусственные абстракты пространственных форм архитектуры заместили естественную природу искусственной.

Поэтический дар Ш. Бодлера извлекает структуру из незримых характеристик природы вещей, которые корреспондируют к двойственной природе феномена естественного / искусственного в его постижении внутренней сущности и открытии его черт миру через поэтическое осмысление. В XX веке архитектор П. Айзенман обозначил, что структура как таковая (per se) – непосредственный маркер построений, вневременной дисциплинарный знак и концептуальный эквивалент архитектуры, зодчества, о чем также свидетельствовала триадическая системность античной формулы Витрувия [8, с. 63].

Бодлер переплетает данности опыта, точнее, в их синтезе кристаллизует нарождающийся призрачный остов, каркас поэтического восприятия, где, по его мысли, одним из ключевых понятий является термин correspondances.

Философ В. Беньямин полагает, что Бодлер заимствовал данное понятие у мистиков, где оно представляло некое общее достояние, но затем в рецепции поэта преодолело дискретность и локализацию указанной сферы [1, с. 158]. В этой связи мы попытаемся провести анализ специфики выделенного понятия.

Вещи как таковые (per se) различны, дифференцированны, за их видимыми пределами находится структура, которая обладает одновременно дискретностью и своего рода целостностью, диалектическое единство в синтетической многомерной совокупности воплощает мир. Поэт обнаруживает / открывает связь элементов / элементы и связи, создает на глубинном уровне сеть связей, облекая их затем в поэтическую форму. Через поэзию Бодлер говорит о различного рода связях, соответствиях (звук, цвет, запах, и т.д.), которые, по его мысли заключены в понятии, «correspondance» (лат., франц.) – переписка, заключает / представляют план соответствий двух адресатов, назовем их абстрактными позициями. В то же время «у каждого термина есть собственная автономная реальность», – считает современный философ Г. Харман [7, с. 172]. Бодлер первоначально связывает понятие «correspondances» с названием небольшого кру-

га, (цикла) стихотворений. После чего Ш. Бодлер устанавливает диалогические соответствия-совпадения наименования и поэтического содержания. Корреспондентность по Бодлеру может пониматься как в узком, даже буквальном значении, так и в расширенном спектре. Художник способен творчески как расшифровывать, так и кодифицировать смысл аналогий, знаков, которые открывают нам восприятие мира, что затем обуславливает формирование идей, и он занимает медиальную позицию, опосредует корреспондентно возможность построения связей одного элемента с другим, где в процессе осуществляется установление так называемых «соответствий» [3, с. 15].

В этой связи знаковым представляется, что к данному понятию на протяжении XX века и в настоящее время продолжают обращаться ученые из разных областей знаний: поэзии, литературоведения, философии, архитектуры, культурологи, теории медиа (Г. Аполлинер, В. Беньямин, А. Росси, С.Н. Зенкин, Е.В. Сальникова, М.В. Шубенков).

Так, В. Беньямин выделил понятие корреспондентности в контексте непосредственного исследования поэтического феномена Ш. Бодлера, его, импликацию философ, связал с глубинными основами культа и ритуала. Генетически корреспондентность берет начало в истории, в предшествующем; в ее основе лежит феномен меморативного, памяти, что в свою очередь строит связь настоящего с прошлым.

Для архитектора итальянского рационализма А. Росси корреспондентность имеет формообразующее значение: он также связывает понятие, задействованное в собственной практике, непосредственно с Ш. Бодлером. Термин «корреспондентность» оказал методологическое влияние на становление построения связей, и тем самым обусловил мировосприятие, которое предшествует проектированию и методу концептуализации идей данного плана. Росси также полагает, что Бодлер сквозь поэтический дар интуиции открывает феноменологию архитектуры и города [5, с. 46].

Литературовед, переводчик, ученый С.Н. Зенкин отмечает в труде «Теория литературы: проблемы и результаты», в разделе о референции, что это одна из древних проблем, референция – «буквально “соотнесенность” текста с внешним миром» [4, с. 272]. Соотнесенность как соответствие. «Согласно научной картине мира каждый факт сверхдетерминирован, обусловлен целым рядом одновременно действующих причин», – констатирует С. Зенкин [4, с. 247]. Исходя из сказанного, заключим, что корреспондентность есть неотъемлемое качество, обуславливающее основу связей причин, следствий, чей перформативный модус в конечном итоге локализован в фактах. Соотвественно, понятие покрывает значительный комплекс причинности, закономерности следствий и данности фактуальности.

Ученый, культуролог, театровед, киновед, теоретик медиакультуры Е.В. Сальникова задействует понятие корреспондентности в научных работах, посвященных анализу современного состояния культуры, медиа, кино. Понятие направленно инструментализирует выявление и построение связей, рецепций, соответственно, его потенциал предоставляет разнонаправленное структуриро-

вание междисциплинарных коммуникаций, прояснение, обновления аспектуальности структурных, семантических и эстетических порядков [6, с. 227, 231].

Ученый, архитектор М.В. Шубенков отмечает, что мир представлен нам в калейдоскопе впечатлений, которые должны быть организованы нашим сознанием, а значит приведены в соответствие с некой системой, хранящейся в нашем сознании [10, с. 33]. И архитектура является неотъемлемой частью системы построения соответствий триадических связей мира – сознания – архитектуры. Именно архитектура в многообразии собственных структурных связей «увязывает огромное количество разных элементов [10, с. 36], зачастую принципиально разрозненных, в этом заключено сходство двух разных областей – поэзии и архитектуры, – что указывает на их общую природу.

На основе анализа изысканий ученых мы констатируем междисциплинарный регистр понятия «корреспондентность».

Во-первых, ученые, задействовав понятие, связанное с поэтическим опытом Бодлера, имплицитно (по нашему предположению) и закономерно обеспечивают рецепцию в различных научных областях, что, в сущности, представляет значение как в аспекте развития в контексте науки, так и маркирует его прогностический потенциал.

Во-вторых, понятие обладает потенциалом методологического плана выявления/построения дисциплинарных и междисциплинарных связей.

В-третьих, понятие оказывается включенным в кросс-дисциплинарные траектории разных областей научного знания, соответственно, это обстоятельство расчерчивает спектрограмму понятия «корреспондентность».

Итак, понятие «корреспондентность» предоставляет потенциал маркирования связей, отсылок, построения референциальности различных аспектов, степени связности и моделировании порядков и закономерностей.

* * *

Заметим, что структура поэтической формы прерывиста, что сообразовано синтезом, естественной-и-искусственной природой ритма, паузы/слова, форм строфы, поэзии (поэтических форм), чей модус перманентно хранит и оперирует многократными трансформациями, отсылает в свою очередь к диалогу. Собственно, форма строки заключает, строит и выражает ритмическую сущность диалогического сознания поэта. Ритмическая закономерность смещений (смыслов, строк, значений) словно упорядочена корреспондентным пунктиром, пульсацией реальности и динамической природы поэтических строк. Ритмический пунктир строки «сшивает» несоизмеримость форм-и-пространств в многомерности линии горизонта – онтологические данности неба и земли, которые спекулятивно имеют схождение там, в «дали» строк (имеются в виду линейности моря и неба, неба и гор, дороги и дали). Даль обобщает, компрессирует, спрессовывает тектонические массивы разноплановой содержательности и содержаний. Умозрительные построения синтезируют «условность» поэзии, облаченной в линейчатость поэтических строк опыта и феноменов сознания поэта.

О сказанном выше свидетельствуют и методы поэтической репрезентации, маркирующие специфические импликации корреспондентности. Поэтические строки А. Ахматовой хранят в образе сию специфику корреспондентности заключенную в органической витальности естественного в природе и искусственного в творчестве.

«…Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда».

Словом, текст генерирует отсылку (корреспондирует) к образам внешнего плана реальности, истории, культуры, открывает феномены динамического порядка, которые он хранит имплицитно. Корреспондентность, по Бодлеру, устанавливает некие соответствия, тождества, но отнюдь небуквального характера. Поэзия и искусство в большей степени всё же расширяют, смещают и преобразуют, нежели предоставляют средства буквальной фиксации, но, как замечено в строках эпиграфа, соответствия требуют предельной точности и даже подражания неопределимому в вещах. Именно это требует точности от художника. Собственно, его задача – преобразить, интерпретировать, приоткрыть иное в буквальном, повседневном, тривиальном.

Например, текстуальный опыт В. Беньямина отсылает к визуальному принципу коллажа. Синтетический порядок медиума в европейской культуре, вероятно, исходит из первых опытов кубизма Х. Гриса, Ж. Брака, П. Пикассо и мерцбау – изобретения немецкого художника К. Швиттерса, и отсылает к импликативу «поэтики» случайного, модуса рандомизации в искусстве дадаистов: «коллаж избранных фрагментов» [1, с. 222]. Собственно, ритм также возникает и кристаллизуется в связности / переходе / сопоставлении элементов. Соответственно корреспондентность у Ш. Бодлера не воплощает соответствие в буквальном значении А=А, но А≠А, точнее, первая позиция открывает новый образ во взаимосвязи с предыдущим: А→В. В связи с этим, мы можем говорить о неких эквивалентах соответствий, которые, в сущности, не обладают буквальным повтором и тожеством, но в большей степени содержат не прямые референции, а порождают модус таких преобразований, как «отклонение», «сдвиг», «ощущение» [2, с. 406]. Существенно, что за этим следует иное, а именно непреднамеренное, задействованное автором текста. Текст обладает собственной агентностью, объективирует «альтернативные и даже непредвиденные автором смыслы» и значения, – утверждает В. Шнейдер [9, с. 22]

Это различные фигуры абстрагирующей поэтичности близки, по мысли П. Валери, субстанции сновидений [2, с. 408]. Корреспондентность просматривается в покровах перечня поэтических методов и предпочтений Ш. Бодлера, что действительно характеризует обширность, которая формирует систему поэта: «романтизм и реализм, дар логики и чувство мистики, поэзия «природы», поэзия истории или мифов и поэзия мгновения» [2, с. 294].

В этом соединении разнохарактерных предпочтений Ш. Бодлер «в критическом состоянии художника» сшивает горизонты строк, синтезирует мир

«иных» поэтических «чистых» грез, лишенных натурализма, в «мистицизме чистой формы, искусства для искусства» [2, с. 436, 437].

Литература

1. Беньямин В. Бодлер: перевод с франц. С.Ромашко, – 2-е изд. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. – 223 с.

2. Валери П. Об искусстве. Пер. с франц. В.М. Козовой., предисл. А.А. Вишневский. – М.: Искусство, 1976. – 622 с.

3. Готье Т. Эмали и камеи: сборник. Сост. Г.К. Косиков. – М.: Радуга, 1989. – 368 с.

4. Зенкин С.Н. Теория литературы: проблемы и результаты. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 368 с.

5. Росси А. Архитектура города. – М.: Strelka Press, 2011. – 344 с.

6. Сальникова Е.В. Обсуждение работы журнала «Советский экран» в 1958 году. Кино и критика между идеологией и коммерцией // Художественная культура. 2024. № 1(48). С. 212–243.

7. Харман Г. Искусство и объекты / пер. с англ. Д. Кралечкин, науч. ред. М . Черновой. – М.: Издательство Институт Гайдара, (библиотека журнала Логос), 2023. – 440 с.

8. Шарапов И.А. Дискурс орнамента в архитектуре XX века // Художественная культура. 2021. № 2(37). С. 60–87.

9. Шнейдер В. Прагматическая интерпретация. – Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2015. – 92 с.

10. Шубенков М.В. Структурные закономерности архитектурного формообразования. / Учеб. пособ. – Москва: Архитектура-С, 2006. – 320 с.

Светлана Шлыкова (Саратов)

Последнее scherzo М.Лермонтова: неоконченная повесть «Штосс» как интертекстуальный концепт

Нигде карты не вошли в такое употребление, как у нас:
в русской жизни карты одна из непреложных и неизбежных стихий.
Это род битвы на жизнь и смерть,
имеет свое волнение, свою драму, свою поэзию
П.А. Вяземский

«Штосс» – самое загадочное произведение Лермонтова. Мистическая повесть, три главы которой он даже зачитывал на вечере Карамзиных, так и осталась незаконченной. Михаил Юрьевич начал работу над ней перед роковой поездкой на Кавказ. Произведение отчасти биографично, а концовка до сих пор

вызывает споры относительно ее толкования. Начало работы Лермонтова над новой повестью обозначено планом: «Сюжет. У дамы: лица желтые. Адрес. Дом: старик с дочерью, предлагает ему метать. Дочь: в отчаянии, когда старик выигрывает. Шулер: старик проиграл дочь, чтобы <?> Доктор: окошко». Произведение почти не привлекало внимания дореволюционных исследователей. Первые исследователи «Штосса» рассматривали его как романтическую повесть в духе Гофмана и Ирвинга и приводили параллели; мотив «оживающего портрета» сопоставляли с подобным же у Гоголя и Метьюрина. С.И. Родзевич и Л.П. Семенов анализировали отдельные мотивы повести, рассматривая ее как романтическое произведение в духе Гофмана и Ирвинга и приводя соответствующие параллели. Кроме того, «Штосс» сопоставлялся с «Портретом» Гоголя. Лишь в 1947 г. была сделана попытка осмыслить лермонтовскую повесть как художественное целое. Основные положения, высказанные в 1947 г., были развиты в статьях Е.Е. Слащева и Б.В. Неймана. Идея близости «Штосса» к «натуральной школе» освещена в исследовании И.С. Чистовой «Прозаический отрывок “Штосс” и “натуральная” повесть 1840-х годов».

В.Э. Вацуро пишет: «Творческий путь Лермонтова-прозаика обрывается произведением неожиданным и странным – не то пародией, не то мистической гофманиадой. Автор романа, стоящего у истоков русского психологического реализма, и «физиологического очерка» «Кавказец», лелеявший замыслы исторического романа-эпопеи, в силу ли простой исторической случайности или внутренних закономерностей эволюции оставил в качестве литературного завещания «отрывок из неоконченной повести», носящей на себе все признаки романтической истории о безумном художнике и фантастического романа о призраках. Нет ничего удивительного, что повесть эта, известная под условным названием «Штосс», привлекает и будет привлекать к себе внимание исследователей и порождает и будет порождать диаметрально противоположные толкования, благо ее как будто нарочитая неоконченность открывает широкий простор для гипотез» [1].

Напомним кратко содержание произведения. Талантливый художник Лугин, вернувшийся из Италии в Петербург, переживает, что не может закончить женский портрет. А все из-за того, что люди в последнее время кажутся ему желтыми, да еще странный голос постоянно нашептывает какой-то адрес и фамилию Штосс. Художник решается пойти к дому советника Штосса в квартиру №27, после чего переезжает в эту квартиру, хоть и чувствует, что она «нехорошая». Особое внимание творческой натуры привлекает портрет старика-игрока с именем Середа.

И не удивительно, что именно в среду ночью к художнику явился человек с портрета. Но не один, а в компании призрака, которым была его дочь. Старик предлагает поиграть художнику в карточную игру штосс и ставит на кон свое призрачное дитя. Лермонтовский старик, по-видимому, совершил свое преступление в среду, — и каждую среду он вынужден заново проигрывать свою дочь в опустевшем доме. Некоторые детали «Штосса» подсказывают нам и условия «разрешения». Старик обречен все время выигрывать; между тем дочь

хочет быть проигранной: «Дочь в отчаянии, когда старик выигрывает». Очевидно, проигрыш старика разрушил бы заколдованный круг и освободил бы ее или их обоих, – вероятнее всего, для могилы. Игра происходит каждую ночь, ведь художник уже одержим призрачной красавицей. У Лугина заканчиваются деньги и имущество, и он осознает, что пора что-то предпринять. Повесть заканчивается на фразе «Он решился…»

Повесть написана с использованием «двойной мотивировки» – приема, очень популярного в то время среди писателей. Суть приема заключается в уравнивании сверхъестественного и обычного, а после – склонения в пользу первого. Но Лермонтов пошел куда дальше и в этой мистической повести, прием стал лишь вершиной айсберга. В его работе двойное дно и даже не одно, а еще море каламбуров, начиная от названия и его интерпретации:

«Да кто же ты, ради бога? – Что-с? – отвечал старичок... – Штос! – повторил в ужасе Лугин». Слуховые и цветовые нарушения, сопровождающие художника, также являются «игрой», указывающей на искаженное восприятие реальности Лугина. Многоаспектность ключевого каламбура свидетельствует о сложности и своеобразии лермонтовского замысла. Элемент шутки, мистификации отнюдь не снимает серьезного значения повести. Тройному смыслу каламбура как бы соответствуют три стилистических компонента: традиционная фантастика с «двойными мотивировками», иносказательная направленность и элемент мистификации.

Повесть имеет много отсылок. Тут и «фаустовский» договор с нечистой силой в форме карточной игры между Лугиным и стариком с портрета. И «дорианогреевский» портрет, который живет собственной жизнью. Помимо прочего Лермонтов продолжает традицию Пушкина и Гоголя.

Изначально Михаил Юрьевич писал «Штосс» для развлечения собственных друзей. Он собрал их в узком кругу и пообещал прочесть свое новое произведение, наказав всем освободить 4 часа времени. Лермонтов пришел с пухлой тетрадкой и начал читать. Но чтение закончилось уже через 40 минут, потому что зачитывал он всего лишь первые три главы своего неоконченного произведения. Лермонтов пошутил. Собственно, итальянское слово «скерцо» буквально означает «шутку». Сюжет рассказа вырос из каламбура: немецкая фамилия мистического незнакомца «Штосс» как бы возникла из недоуменного русского вопроса: «Что-с?». А еще это название популярной карточной игры. «Штосс» содержит сразу и фамилию, и интригу, и вопрос. Написав в 1841 г. фантастическую повесть и ознакомив с ней своих слушателей, среди которых, очевидно, были Е.П. Ростопчина, В.Ф. Одоевский, В.А. Жуковский, А.О. Смирнова и Карамзины, Лермонтов, как это указывалось еще в комментарии 1947 г., тем самым обратился к литературному жанру, в котором выступали в эти годы его друг В.Ф. Одоевский, а также В.А. Жуковский и Е.П. Ростопчина. Он продолжил традицию литературных чтений «страшных повестей», которые вызывали споры и полемику.

По роковому стечению обстоятельств незаконченная повесть оказалась последним текстом гения. Лермонтов и не думал печатать «Штосс», но после

его смерти незаконченный материал, обрывающийся на самом интересном месте, увидел свет.

О концовке произведения споры идут до сих пор. Повесть закончилась на фразе «Он решился» и многие историки спорят, на что же решился главный герой. Литературоведы, изучающие наброски и дневники Михаила Юрьевича пришли к выводу, что рассказ был почти дописан и должен был завершиться гибелью главного героя.

Что же стоит за этим последним произведением поэта – типичная фабула с романтическими штампами: безумие героя, его мистические фантазии, сон, переходящий в реальность и наоборот, таинственный портрет, явление призрака, демоническая игра в карты, в которой главный выигрыш – идеальная любовь…

Сходные мотивы, навеянные, очевидно, «Пиковой Дамой» Пушкина, можно найти, например, в повести барона Ф. Корфа «Отрывок из жизнеописания Хомкина» («Современник», 1838, т. X). Здесь игра в карты также связана с кабалистикой, при посредстве которой враги стараются погубить Хомкина и овладеть его дочерью. Проигравшийся Хомкин, испытывая помрачение сознания, всюду видит карты вместо предметов и людей. «Он ясно видел, что извозчик не что иное, как бубновый король, из той самой колоды которою он играл; он мог разглядеть загнутые на нем углы... Вместо лошади впряжен был в оглобли бубновый туз... Он обернулся и видит, что за ним гонится бубновая четверка». «Страшные грезы не давали ему покоя, несмотря на изнеможение физических сил, фантазия его играла с прежнею энергией. Отвратительная четверка бубен, со своими четырьмя кровавыми пятнами, стояла перед ним неподвижно; она принимала для него человеческий вид и пристально смотрела ему в глаза...» и т. д.

Настоящая мода на карты началась во время так называемого «золотого века российского», то есть в последние годы царствования Екатерины II. Историк М.И. Пылаев писал: «Карточная игра усилилась до необычайных размеров; дворяне почти только и делали, что сидели за картами; и мужчины, и женщины, и старые, и молодые садились играть с утра, зимою еще при свечах и играли до ночи, вставая лишь пить и есть …». Но истинный расцвет карточной игры пришелся на XIX век. Блюстители морали били тревогу, утверждая, что «ежедневно семь десятых петербургской мужской публики с десяти часов вечера садится за карты. Потребность игры стала столь привычной, что в некоторых кругах оценивают человека по критерию: “он играет”, “он не играет”...». В 1827 году была даже выпущена анонимная книга «Жизнь игрока, описанная им самим, или открытие хитрости карточной игры», где среди прочего утверждалось: «Игрок должен быть, смотря по обстоятельствам, шалуном, философом, мотом, экономом, нежным, сердитым, вспыльчивым, мягкосердечным, добронравным, великодушным, а иногда даже дураком. Таковой только способен сделаться славным игроком». После подобные книги выпускались раз в десятилетие, советы по поведению «за зеленым столом» включались и в учебники «вежливости и светского этикета», ибо слишком значительной частью светской жизни

была карточная игра, чтобы обойти ее вниманием. Не удивительно, что русская литература была буквально пропитана духом игрового азарта. Писатели и поэты, гении русской словесности, играли сами и об игре со знанием дела писали. Карточная игра в конце XVIII – начале XIX веков становится центром «своеобразного мифообразования эпохи», рисуя модель дворянских отношений и, соответственно, образа жизни и мышления в России.

Германн из повести «Пиковая дама» доверяется фортуне, играя в штосс, «самую простую и, следственно, самую фатальную игру», выигрыш в которой зависит лишь от случайности. Этой же карточной игре, штоссу, или, как его еще называли, фараону, с азартом предается и Арбенин из пьесы «Маскарад» М.Ю. Лермонтова.

Э.Э. Найдич, исследуя повесть, не сомневается, что финальные строки должны были сообщить о гибели героя: «Для анализа «Штосса», повести неоконченной и во многом загадочной, важно зафиксировать не подлежащие сомнению, твердые данные, связанные с ее сюжетом и творческой историей. Прежде всего о степени законченности повести. Дошедший до нас текст соответствует наброску плана в альбоме Лермонтова 1840–1841 гг. («*Сюжет*. У дамы: лица желтые...»). Сопоставление с планом показывает, что остался нереализованным лишь его заключительный эпизод: «Шулер: старик проиграл дочь, чтобы <?> Доктор: окошко». Второй набросок плана, возникший уже после чтения повести, показывает, что намечалось окончание повести, аналогичное тому, которое предполагалось в первоначальном наброске плана: «Шулер имеет разум в пальцах. Банк. Скоропостижная». Следовательно, нет оснований считать, что в повести должны были появиться новые сюжетные мотивы. Основное ее содержание заключено в дошедшем до нас тексте. Что же касается финала, то, судя по обоим наброскам плана, повесть, по-видимому, должна была закончиться катастрофой — гибелью ее главного героя Лугина» [4].

Отношение к лермонтовской повести зависит от понимания функции фантастики в ней. Повесть начинается как «светская», ориентированная на пушкинский отрывок «Гости съезжались на дачу», и переходит затем в «ужасную историю». Элемент фантастического сначала как бы оттесняется, а затем пронизывает реальный план, становится господствующим.

Попытаемся осмыслить основной сюжетный мотив повести. Это, конечно, игра Лугина в штосс, его стремление во что бы то ни стало выиграть красавицу – фантастический идеал, поставленный на банк стариком-призраком.

Что же означает эта неистовая игра, которая должна была завершиться катастрофой? Чтобы не оставлять никаких сомнений у читателей (слушателей) Лермонтов рассказывает о незаконченной картине Лугина – эскизе женской головки: «...подобно молодым поэтам, вздыхающим по небывалой красавице, он старался осуществить на холсте свой идеал – женщину-ангела».

Эта «фантастическая любовь к воздушному идеалу» и запечатлена в игре Лугина со стариком-призраком.

Найдич справедливо разделяет автора и героя, считая, что «тема романтической мечты, в лермонтовском понимании, не имела ничего общего с идеей

самоубийственной погони за идеалом женщины-ангела, которая владеет Лугиным» [4].

Тема художника, охваченного мономанией, к которой Лермонтов обращается в «Штоссе», была излюбленной темой В.Ф. Одоевского. Он даже собирался выпустить сборник «Дом сумасшедших», включив в него ряд своих повестей о художниках-безумцах.

Подобно многим другим писателям-романтикам, Одоевский полагал, что в состоянии безумия человеку якобы открывается истина. Мысли о близости безумия и гениальности подробно развиваются им в «Русских ночах». Это убеждение опиралось на шеллингианскую эстетизацию безумия, который писал, что «люди, не носящие в себе никакого безумия, суть люди простого, непродуктивного ума». Уже первые исследователи «Штосса» отмечали то обстоятельство, что Лугин не похож на известный в романтической литературе тип художника, обуреваемого «священным безумием». Лермонтовская повесть безусловно содержит внутреннюю полемику с идейным содержанием и стилистической манерой фантастических повестей Одоевского. В «Штоссе» все более усугубляющееся болезненное состояние Лугина, который «три года лечился в Италии от ипохондрии», в центре внимания автора на всем протяжении повести. Но Лермонтов полемизируя с Одоевским, показывает, что болезнь Лугина ведет не к откровению, не к проникновению в тайны жизни, а к искаженному восприятию ее, к нарушению гармонии, к катастрофе.

Исследователь В.Э. Вацуро сосредотачивает внимание на мотиве портрета в «Штоссе»: «В описании этом мы узнаем популярнейший мотив “оживающего портрета”, хорошо знакомый русскому и западному романтизму, – от «Мельмота-Скитальца» до «Портрета» Гоголя. Все портреты такого рода имеют сверхъестественный признак, обеспечивающий оригиналу посмертное бытие: «жизнь» сосредоточивается чаще всего в глазах. …в «Штоссе» описание сокращено, но функция прояснена. Портрет изображает старика – хозяина дома, с призраком которого Лугин сядет играть в штосс.

Этот портрет в повести дублирован. Его набрасывает Лугин в первую ночь, когда остается один в нанятых комнатах. Он рисует, испытав перед этим род нервного пароксизма, и бессознательно воспроизводит портрет старика, висевший против него. “Сходство было разительное”. В этот момент слышится скрип двери, ведущей в пустую гостиную; дверь отворяется сама — и появляется старик». И далее: «…в “Штоссе” не фантазия оборачивается реальностью, а реальность, грубая, эмпирическая, чувственно ощутимая, скрывает в себе фантастику, и в этом мы видим основное литературное задание Лермонтова. Такое толкование поддерживается, между прочим, и сюжетным построением отрывка. Дело в том, что в нем оборвана одна очень важная сюжетная линия, которая показывает нам, что «Штосс» не мыслился исключительно как повесть о художнике. Она связана с мотивом портрета» [1].

Я.Э. Голосовкер считает, что «выигрыш воздушного банка стал целью жизни Лугина, и мы знаем, что по первоначальному замыслу Лермонтова Лугин выиграет: дочь шулера, воздушный идеал воплотится в живую девушку.

Конечно, читатель догадывается: эта мистическая игра в воплощение духовного идеала в живое существо – ответ на “Портрет” Гоголя. Но это одновременно и ответ Пушкину на “Пиковую даму”» [2].

«Отрывок» обрывается на слове: «Он решился». На что мог решиться Лугин? Месяц длится игра в штосе. Состояние Лугина проиграно. Приходится продавать вещи, чтобы поддерживать игру. «Невдалеке минута, когда ему нечего будет поставить на карту. Надо было на что-нибудь решиться. Он решился». На что? Я.Э. Голосовкер анализирует отрывок и приходит к выводу: «То, на что он решился, окажется, надо полагать, средством действительным: Лугин выиграет воздушный банк. В записи лермонтовского сюжета значится: “…старичок проиграл дочь, чтобы…”. Это “чтобы” смущает. Похоже, будто шулер сознательно проигрывает дочь, чтобы… очевидно, избежать разоблачения. Финал – выиграть ее, “свой абсолют”, и тут же умереть – это финал ранней драмы Лермонтова “Люди и страсти”».

Не заманчиво ли было для автора пойти по линии наибольшего сопротивления: Лугин выигрывает «воздушный банк», женщину-ангела, и она скоропостижно умирает, подарив Лугину поцелуй смерти. Это в духе поэта Лермонтова (Тамара и Демон). Но вынесет ли это уже потрясенное сознание Лугина: В его руках та, о которой он так долго тосковал, – и вдруг ее переход из ирреальной реальности бессмертного видения, ангела в реальную реальность умирающей женщины и именно в то мгновение, когда она говорит ему долгожданное слово «люблю». В его руках «потерянный рай», труп – и Лугин сходит с ума. Его участь – участь Германна. И как отвечает такой финал словам из записок поэта 1839 года о своей первой любви: “Это потерянный рай, который будет терзать меня до могилы”» [2].

Как видим, не так много исследователей обращалось к неоконченному отрывку Лермонтова, пытаясь понять финальную загадку писателя.

Очевидно, однако, что как бы ни решался вопрос о дальнейшем продолжении повести, в момент чтения она мыслилась как законченная, поскольку сама ее незаконченность оказывалась сознательным художественным приемом. И приём этот, обозначенный столетие спустя Бартом, как «смерть автора», стал новым в поэтике Лермонтова. Читателю предоставляется возможность стать автором произведения и самому интерпретировать финал повести. Как известно, дописывание произведения встречается крайне редко. А ведь попытки дописать произведение давно ушедшего автора, это своего рода – мост времени. Конец XIX – начало XX века привнесло в литературу такой прием, как стилизация, при которой, как писал М. Бахтин, появляются принципиально новые, далекие от реконструкции или реставрации, принципы заимствования, «присвоения», преобразования и коренной трансформации «чужого слова». Эти принципы возвращают слушателя к художественным артефактам далекого прошлого, образуя межтекстовые взаимодействия и устанавливая диалог «своего» и «чужого».

Впервые окончание «Штосса» М.Ю. Лермонтова – «Призраки» под авторством А.А. Соколова – было опубликовано в 1897 г. отдельной книжкой в московском издательстве И.Н. Кушнерева с заглавием «Фантастический рас-

сказ» и с подзаголовком: «Окончание повести М.Ю. Лермонтова, начинающейся словами: “У графини В… был музыкальный вечер” – и прерывающейся на словах: “Он решился”») под псевдонимом «Князь Индостанский». Произведение – пример русской мистической фантастики конца XIX века. Окончание лермонтовского шедевра принадлежит неизвестному автору Александру Александровичу Соколову, рукопись которого, датированная 1885 годом, была обнаружена в отделе рукописей Института русской литературы в Петербурге литературоведом Ириной Семибратовой.

Второй опыт продолжения повести принадлежит И.С. Лукашу[15], опубликовавшему его в газете «Возрождение» за 1932 г. Лаконичная «романтическая повесть» Лукаша одновременно анализирует лермонтовский сюжет и разрабатывает один из основных мотивов русского романтизма в целом – образ «падшей» и плененной Софии. Лукаш расправляется с дьявольщиной. Его старичок-картежник – отнюдь не мелкий бес или демон, а чарующая Габриель, наделенная именем архангела – не призрак, морок «князя Индостанского». Штосс у Лукаша – воплощение тенет, тварной косности самой материи; фигура Габриель – олицетворение традиционной для русского романтизма «падшей Софии». Ее освобождение из плена становится делом жизни Лугина; путь к нему, по Лукашу, лежит через религиозное прозрение.

Литература

1. Вацуро В.Э. Последняя повесть Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. – С. 223–252.
2. Голосовкер Я.Э. Секрет Автора. «Штосс» М.Ю. Лермонтова // Логика мифа. Избранное. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2010. – 499 с.
3. Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 4-х т. М.; Л., 1947, т. 4. С. 468–470.
4. Найдич Э.Э. Еще раз о «Штоссе» // Лермонтовский сборник. – Л.: Наука, 1985. – С. 194–212.
5. Слащев Е.Е. О поздней прозе Лермонтова // Славянский сборник. I. Фрунзе, 1958. С. 133–141 (Учен. зап. Кирг. гос. ун-та. Филол. фак., вып. 5).
6. Нейман Б.В. Фантастическая повесть Лермонтова // Научн. докл. высш. шк. филол. науки, 1967, № 2, С. 14–24.
7. Mersereau J. Lermontov's «Shtoss»: Hoax or a Literary Credo? // Slavic Review, 1962, vol. 21, N 2, June, p. 280–295.

---

[15] Иван Созонтович Лукаш (1892–1940) – прозаик, поэт, драматург, критик, художник-иллюстратор. Родился в семье отставного ефрейтора Финляндского полка, участника русско-турецкой войны, работавшего швейцаром в петербургской Академии художеств. Окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета. Дебютировал как поэт-эгофутурист (сб. Цветы ядовитые, 1910). В период Гражданской войны воевал в Добровольческой армии, печатался в газ. Юг России, Голос Таврии. В эмиграции с 1920 г., жил в Турции, Болгарии, Чехии, с 1922 г. в Берлине. В конце 1925 г. переехал в Ригу и до весны 1927 г. был соредактором газеты Слово; в том же году перебрался в Париж, где стал сотрудником газ. Возрождение. Широко публиковался в эмигрантской периодике, выпустил ряд сборников рассказов и очерков, несколько исторических романов.

Поэтическое приложение

Сергей Кондратьев (Струнино)

Виноградный Путь...

От редактора-составителя. Общеизвестно, насколько заметное место в мировой поэзии занимает тема, которая привлекла автора предлагаемой ниже развёрнутой подборки (достаточто вспомнить чрезвычайно представительное направление под названием *хамрийят* в классической фарсиязычной литературе). Будучи прежде всего видным учёным, доктором исторических наук, он предпринял уникальное поэтико-историческое исследование данной темы – уникальное как по творческому подходу, так и по масштабности охвата материала.

«Вино действительно является настолько серьёзной, подлинно космической проблемой, что наше время, в ряду других эпох, тоже не смогло обойти её вниманием, пытаясь по-своему решить её. ...Задолго до того, как вино стало проблемой для инстанций, управляющих жизнью общества, оно было богом.
...И в вине оцепеневший от изумления человек этого первобытного мира, казалось, тоже встречался с некой извечной силой»

Хосе Ортега-и-Гассет

«В хорошем вине всегда видна душа терруара и душа винодела»

Джакомо Такис

«Вино – это вселенная, через которую
можно посмотреть на весь мир вокруг»

Евгения Константинова

«Увлечённость вином открывает перед любителями
огромный пласт знаний...»

Александр Балабин

«В бутылке вина больше философии, чем во всех книгах»

Луи Пастер

«Мы пришли слишком поздно для Богов,
но слишком рано – для Бытия.

Поэзия Бытия лишь только началась, и это – Человек»

Мартин Хайдеггер

«Череда преображений составляет суть развития.
...Быть ли отражением материи или Божественной жизни?
Стать ли... “человеком в футляре”, или
волной восторга, летящей по Вселенной?»

Вячеслав Медушевский

«Загадка живого вещества остаётся...
Попытаемся коснуться истины с помощью поэтической аллегории»

Александр Потапенко

* * *

Омар Хайям

«Кому судьба даёт вино познанья
пить,
Тот, кроме Истины, обязан всё
забыть»

Омар Хайям /
Пер. с фарси Игоря Голубева

«Вселенных много – не пересчитать!..»

Кого тогда на Тризну Жизни звать?..
Ведь у Творца забот – без нас хватает!

«Не уставайте чаши наполнять!»

* * *

Лев Голицын

«Чтобы получать хорошее вино... нужно уметь
делать вино, нужны подвалы, нужен правильный уход,
а главное, нужно создавать людей.
Сколько будет стоить человек, столько будет стоить
и вино»

Лев Голицын

«Берите лучшее, что есть у заграницы,
но не раболепствуйте»

Он же

Что он сказал бы не тогда – сейчас! –
о Жизни, Рынке, Личности, Вине?..

«Темна вода во облацех...
В экстаз – он точно б не пришёл...»

Да, были мы «на дне»,
сейчас – Прорыва дует свежий ветер,
и винодел смог, наконец, вздохнуть, –
но как же всё тревожно на планете!..

«Господь и Марс – укажут верный путь!..»
Таких, как он, – всегда нам не хватает,
в любой эпохе, при любых вождях...
Свобода есть – Движуха покидает,
но Призрак Смуты – снова в дураках...

А, впрочем, всё у нас идёт, как было:
сквозь снег и вьюги – в Старый Новый Свет...
Ведь главное – чтоб Память не забыла
о тех, кто заложил в нас Дух Побед...

* * *

Александр Потапенко

«Виноград – уникальное растение.
...Он пробуждает не только ум и сердце, но даже историю.
Он – синоним жизни! Её цель и путь...
Кто понимает виноград – понимает всё»

Александр Потапенко

Почуять в капле – и Родник Вселенной,
и Микромира трепетнейший зов...
Но «социум» – увы, взыскует Плоти бренной,
а не вершины Духа... .

Отчий Кров, –
меж тем, всё время нам напоминает
Предназначенье...
Но забыли мы!..
А, значит, – шлёт Природа наказанье...

И снова – в Путь! Через чертоги Тьмы...

Как донести до «масс» его наказы?!..
Как повиниться – за душевный хлад?..

«Технократизм ваш – Духа метастазы,
Природа – всё ещё, забытый клад...
В нём – и земля, как реквием, бунтует,
и колос ораторию поёт...
Лоза же – то ликует, то тоскует:
ведь сердце – снова
Возрожденья ждёт...»

* * *

Павел Голодрига

«Чем больше изучаешь виноградную лозу,
тем больше поражаешься её неумолимой тяге к жизни.
...Увы, всё преходяще...»

Юрий Сидоренко

«Теперь его по имени окликнуть
сумеют только ветер да прибой»

София де Мелло Брейнер Андресен /
Пер. с португ. Ольги Чугай

Кто спасёт теперь уж ВСЮ ПЛАНЕТУ,
а не только крымскую лозу?..

«Было вместе с вами Чудо Света...
Сами же сгубили... И слезу –
нет, не пустит, потерявши совесть,
тот, кого в Форосе он просил...»

Для России – это всё не новость:
самым лучшим – выбиться из сил,
самым честным – жертвой стать обмана,
дальновидным – вызвать гнев властей...
Вряд ли заживут так быстро раны
«генофонда»...

Сказочных кистей
виноградных – тоже стало меньше:
их судьба – людской, увы, под стать...

«Не закрыть Зияющие Бреши...»

Остаётся – камни собирать
для постройки будущего Храма
евразийской жертвенной судьбы...

Новый путь. Надежды. Счастье. Драмы.

«Всё, с чем вечно были мы “на ты”...»

* * *

Джузеппе Квинтарелли

«Мой секрет? Я не гоняюсь за модой,
я придерживаюсь правил. Да, нужно совершенствоваться,
но не отходя от традиций»

Джузеппе Квинтарелли

«Где родился, – там и пригодился»?..
Но его **вселенское** вино –
и в Венеции, и в Питере, и в Ницце
дело славное вершит своё:
пробуждает сникнувшие души,
дарит утешенье и покой...
Говорит: «Лишь Голос Мира слушай...
В нём – и ропот крови молодой,
и Любви пронзительная нота,
и причастье к Тайнам Бытия...»

Память о земном – как Высь! – полёте –
будет петь, покуда есть лоза,
матушка-земля, вода и ветер;
руки вечных ратников труда...
«Поколенью NEXT – на белом свете
вряд ли всё увидеть... Вот – беда!..»

«Что бог даст, – конечно, то и будет!» –
Мастер неустанно повторял.

«Знай: спасенье от лукавства будней –
Зов Традиции...
Великий наш хорал...»

* * *

Эмиль Пейно

«Вкус – показатель интеллекта.
Каждый пьёт то вино, которое он заслуживает»
Эмиль Пейно

Его учеником – был сам великий Такис,
Наставником – Природа-Естество,
что, как и прежде (но не самовластно),
творит Стихии дивной колдовство.
Кому под силу **так же** распознать
и вкус вина **спустя лет двадцать** (Боже!..),
и тренд всей отрасли?!..

«Кому Природа-мать
шепнула свою тайну, – осторожен:
он, чувствуя призвание и долг,
и личную ответственность, и верность,
Служенье Духа – воплотит в Любовь,
ну, а её – укроет ваша нежность...»

* * *

Оз Кларк

«Он – не прагматик, право, а романтик!..»

Вначале – как обычно, самолёт...
«Пейзаж – вот ключик!.. Терруар представьте, –
и мысль сама
отправится в Полёт...»

Его советам мы – всегда внимаем.
Но как же часто, погрузившись в Мир
Волшебных Грёз, – невольно упускаем
то Главное, что понял мэтр-кумир!..

«Всё то, что в Лабиринтах Подсознанья
ведёт свою лукавую игру...»

Каков же вывод?

«Винные Исканья –

тому по силам, кто влюблён в Мечту...»

Что ж, лик Баланса, Тела и Танинов –
на час-другой, конечно, подождёт.
Ему на смену заступает Лира,
а с ней – Кураж!

«Поэзия, – вперёд!..»

* * *

Анджело Гайя

«В наших руках богатейшее наследие.
Может быть, итальянцы не очень последовательны,
излишне импульсивны, но у них есть креативность и фантазия.
Иногда – сверх меры»

Анджело Гайя

Внезапно встретить не лицо, а Лик...

Услышать не слова, а Шёпот Ветра...

«Быть может, в этом – тоже Пра-язык,
и неббиоло – ключ к нему заветный?!..»

Надежды тают, – но ещё зовут,
то мучая, то ластясь, то тревожа...

«Любимый барбареско – твой Приют...
Бароло – Тайна...»

Нас избави, Боже,
от вездесущих «рыночных» утех!
Верни Традиций изначальных силу!..

«“Вся жизнь – лишь Поиск...” – вот девиз для тех,
кто отвергает “глобализм” Мейнстрима...»

* * *

Юрий Сидоренко

«Нам нужны сорта, которые накормят Россию
быстро и эффективно. И эти сорта уже есть.
Время фильтрует всё!

И в наших возможностях работать в ногу с ним»
Юрий Сидоренко

«Вообще виноград напоминает россиян, для которых
чем больше трудностей, тем они становятся
более сильными... и противостоят любым невзгодам»
Юрий Чугуев

В любимцах у него – «Феномен» («Августин»)...
Так, может стоит лучше присмотреться
к «характеру» того, кто, словно в сказке джин,
так повлиял на душу, ум и сердце?..

Неприхотливость.
«В средней полосе – да и не только: видно, всей державы! –
ценнейшее ведь качество?..» .

«ЛЮДЕЙ Евразии, – суровой, достославной...»

Устойчивость к морозам.
Страсть к теплу.
Стабильность плодовитости.

«Отлично!» .

Отзывчивость к «подкормке» – и к Добру!..

«Всё то, к чему стремится даже Личность...»

Плюс стойкость; гармоничный, щедрый вкус,
несущий Солнце, Негу, бодрость Духа...

«Давать аналоги, – конечно, не берусь,
(натянутость их явно режет ухо),
но повод к размышленьям – тоже есть:
Природы мир – наш общий прародитель...

«У каждого – свой личный Долг и Крест,
Наставник славный, – Памяти хранитель...»

«Стоический масштаб труда
Подвижника – ваш шанс поверить,
что в наши дни, – как и всегда! –

Путь Вдохновенья – крепость Веры...

А светский, иль духовный “терруар” –
в любом из них огонь Любви таится...
Его принёс когда-то сам Икар,
и с той поры – в лозе
вам **Тайна** снится...»

* * *

Инга Голокоз

«Я твёрдо усвоила – надо отдавать рождению вина
не только силу, надо любить нашу сухую, каменистую, крымскую землю»

Инга Голокоз

«Люди должны вино слушать, понимать, чувствовать...
Рождая это чудо, я всегда пела и давала всем новорождённым свои имена: “Дух земли”, “Гимн Аю-Дага”, “Дар Геры”, “Поцелуй солнца”, “Осень женщины”...»

Она же

«Кто научился властвовать собой, –
тот всё преодолеет... Дух – первичен!..
Знай: глина – мягкость, известняк – огонь,
от кремнезёма – нежность...»

Был привычен
ей Мир Стихий – священный и живой...

«Сияющий огнём Его Завета...»

«Творить Любовь –
вот главный твой настрой!..»

Кто слышит голос – Крыма, волн, рассвета;
кто верен долгу, родине, семье;
своей работе, тяжелейшим будням, –
тот присягнул не Мифу, не Борьбе –
Душе, что человеку неподсудна...

Мускат великий... Нераскрытых тайн
её янтарно-трепетный подарок...

О, Память Сердца, вновь перелистай
страницы жизни, встреч, трудов, загадок!..

«Будь вечно юным, – словно кипарис!..
Как он, – неси Добро, Опору, Тайну...
Согнули, – не сдавайся и держись!..»

Нам – Чести Долга нужно петь осанну...

«Вино – сплетенье неба и земли...
Его рожденье – счастье, боль, надежда...»

Зов Аю-Дага – свет её Зари –
всё так же свят и дорог нам, как прежде:
ведь в нём – и Очищения глоток,
и Родины заветные истоки...

Где Красный Камень тот?!.. Усвоим ли урок?..

«На всё – свои
и выдержка, и сроки...»

* * *

Павел Швец

«Чтобы сделать классное вино,
ты должен сам посадить виноградник,
сам его вырастить, сам винифицировать,
сам разлить по бутылкам,
и тогда в нём есть жизнь, есть искра Божья»
Павел Швец («Коммерсантъ», 19.10.2020)

Как волнует Мечта, воплощённая смело!..

Как, однако, тревожит: «Столь редко, – увы...»

Климат – наш Ахиллес, но не в этом всё дело:
«человеческий фактор» – вот штурман Судьбы!..

Воля. Сила. Энергия. Жёсткая хватка.
Вера в Путь. Шлейф Удачи. Опора семьи.
Труд подвижника. Море...

Осталась загадка:

почему же так часто
дни теряем свои?!..

Достояние с нами, – но его мы не видим,
повторяя ошибки, отвергнув Дары.
Прав был, видимо, Пушкин (в судьбе – как Овидий?..):
мало струй динамизма в славянской крови...

Но вино Севастополя – щедрое чудо –
разгоняет минорную эту волну,
ободряя: «Что б ни было, – с вами повсюду
Бог, Россия, семья!
Ну, а я – помогу...»

* * *

Александр Сикорский

«Чем больше погружаешься в вино, тем больше понимаешь,
насколько виноделие отличается от любого другого занятия.
И насколько велико здесь разнообразие вкусов»

Александр Сикорский

«Вокруг цепи правил всегда должна виться серебряная нить фантазии»

Роберт Шуман

Глубина Многогранности.
«Свет...»
Шлейф Изыска.
«Дух!..»

Практичность.
Гармонии мудрый прищур...

«Как же великолепно, когда славный рислинг –
отражается в личности!..»

«Как терренкур?..»

Вдохновенье-кураж...
«Неизменная нота
в той Симфонии Сердца, что душу хранит...»

Тишина.

Зов Природы.
Мысль...
Радость Полёта...

«Благодарность Земле, –
обаянье-магнит...»

* * *

Константин Дзитоев

Слышу голос «Амфоры» любимый:
Ркацители Квеври нам поёт
«Песню Ликованья» херувимов...
Далеко им до мирских тревог!..

Ну, а мы веселью – не потехе! –
уделяя лишний час всего,
вдруг почуем в дивной песне – эхо
Жизни Рая, канувшей давно...

В аромате – свежесть-вожделенье
яблочного сладкого греха;
цитруса-кислинки упоенье;
спелой груши шлейф, – едва-едва...

Сопричастность первобытной неге –
всё сильнее будоражит кровь!

Браво, Мастер!

«В суматошном беге
клонов-дней
Земля, Вино, Любовь –
видно, всё же, чудом сохранили
Изначальный Трепет Бытия...»

Ну, а мы их сущность – подзабыли...
«Там Отчизна... Мама... Ты – да я...»

* * *

Марина Бюрнье

«В России можно делать отличное, лучшее в мире вино.
Да, не хватает знаний, опыта, но это всё наживное...

А вот землю такую нигде больше не найдёшь»
Марина Бюрнье

«Люблю» – вот главное: и в деле, и в судьбе!

«Почти “по Фрейду”?..»

Нет, по Жизни вечной:
кто верен Памяти, Отечеству, себе
(призванью сердца), –
в буднях быстротечных
найдёт и смысл, и счастье, и покой,
и Творчество – как высшую награду...
Вот очевидность Истины простой, –
но к ней прийти **самим**, однако, надо...

А древняя кубанская земля –
всегда одарит Любящего щедро,
какие не настали б времена...

«Что ж, в этом – утешение, наверно,
для каждого, захлопнувшего дверь
Традиции, – но ищущего Света...

Услышь не крик Успеха (знак Потерь) –
Зов Автохтонов!..»

«Вечного Рассвета...»

* * *

Олег Репин

«Главная задача винодела не испортить то,
что подарила природа
и раскрыть потенциал винограда»
Олег Репин

«Визитная карточка» – солнечный Рислинг!
И свежесть-кислотность, и Крыма привет!
Душа Абрикоса – и Персика брызги!
Алькадара осень. Горчинка. «Букет»...

О, шлейф бархатистости Пино нуара!
О, мой фаворит, – Каберне Совиньон!..

Лукавство танинов, – Закатов-Пожаров...
Релакс разнотравья, – Киммерии стон...

Кто сердце привнёс в виноградные гроздья, –
уже побывал в благодатном Раю?!..
«Спасенья – не рано вам ждать и не поздно,
оно – там, где душу
вложил ты свою...»

* * *

Евгения Константинова

«Вино – это всегда отражение земли, местности, истории,
но это ещё и такая призма, через которую
можно посмотреть на каждый социокультурный аспект региона.
Это очень важная составляющая часть культурного фонда Крыма
и даже больше – всего юга России»

Евгения Константинова

«WINEPARK – это одна из самых красивых виноделен мира»

Томас Долл

«Вино – есть Метафора Жизни...»

А в ней – и любимый наш Крым!

Ни терпкая страсть санджовезе,
ни сиры волнующий дым,
ни пряный изыск неббиоло,
ни глеры стремительный вальс –
не выстоят в памяти долгой:
ей, всё же, милей – во сто раз! –
кокура судакского прелесть,
портвейн «Севастополь», друзья...

Умчавшейся Юности нежность?..
Империи слава-гроза?..
Заветная генная память?..

Кто знает... Истории путь –
извилист... Но Крым ведь представить
немыслимо – в этом вся суть! –
без доблестной воинской славы,
без Моря, без Грёз, без Вина...

«В нём – память великой державы,
а, значит, – Россия сама...»

Так «Винного Парка» площадка –
сближает сердца!

«В наши дни
Культура Вина – и загадка,
и трепетной Мысли огни,
и Клио волнующий голос,
и Вкуса восторг-гедонизм...»

Команде – трудиться на совесть!

«В Традиции – Вечная Жизнь...»

* * *

Альберто Антонини

«Я не приношу “свой стиль” в хозяйство.
Я приношу свой опыт, свои знания, выкладываю это на стол
и делюсь ими с местными виноделами и виноградарями...»

Альберто Антонини

«Время возвращения к Корням...»

«Да, он прав: оно **уже настало**!
Хватит ждать Эдем и звать: “Сезам!..”»
Проводить жизнь в грёзах – не пристало...
Вспомните Традиций плоть и кровь!..»

«Вместе с ними – Веру...» – Выси шёпот...

Родина. Семья. Вино. Любовь.
Гений Места. Душ воскресших ропот...

Корни для него – Тосканы взгляд...
Зов холмов.
Сакральный плен Брунелло...

А для нас?
Ушедший в Рай солдат.
Поле русское.

Свет Веры.
Долг и Дело.
Общая Отечества судьба –
и Единство нашего народа...

«Значит, – Крыма славная лоза,
Гнев-Донбасс...
А, главное, – Свобода...»

Друг Традиции, энолог-консультант –
верен Зову: «Будущее – С НАМИ!..»

«Лишь бы ты, знаток иль дилетант,
Мир воспринимал – **Его** глазами...»

* * *

Владимир Фадеев

«Наши знаменитые “визитные карточки” –
действительно уникальные вина. Они относятся к категории вин, где присутствует почти вся таблица Менделеева, которую лоза из почвы передаёт ягоде...»

Владимир Фадеев

Близость моря, – но суровый климат...
Редкие дожди, ветра и тяжесть почв...
«Даже ро́сы – редкость...». Допустимо
здесь создать шедевр?!..

Сомненья – прочь!
«Винограду старому – полив,
молодой – пусть сам всю воду ищет:
это лишь на пользу...». Лейтмотив?

Вовсе нет, но часто жест наш – лишний:

«Уваженье к матушке-земле
как к Первооснове Мирозданья –
вот залог успехов в том труде,
что велик Упорством Созиданья...»

* * *

Юрий Малик

«На Дону виноград выращивают уже 6-7 тысяч лет.
И сорта наши автохтонные, они ни на кого не похожи...
Арпачин – уникальный терруар. ...Но беда в том,
что наш народ не любит своё. Трудно оно пробивается»

Юрий Малик

Вина – часто рой ассоциаций,
что теснятся, будоража кровь...
Здесь – олень серебряный... Акаций
и каштанов гаснущая новь...

А ещё – Высоцкого протяжный,
хрипловатый властный баритон!

«Утолить огонь духовной жажды –
Тьме безбожной возвести заслон!..»

«Пухляковский»... И «Цимлянский чёрный»!..
«Сибирьковый»... Мощный «Красностоп»...
Автохтонов звук! Родной, задорный!

«В нём – побег от всех земных забот,
многоцветье вкусов-ароматов
и донских степей ковыльный рай...»

Прав Оз Кларк: подобных результатов –
не достичь Мейнстриму, так и знай!

* * *

Евгения Романова

«...где слетает из чаши напиться
тишина – голубица»

Наталья Астафьева

Тихий трепет Служенья – средь «классики» будней...

Обращенье к Истории. Творчества сень...

Меотида и Скифия: синтез Природы –

и кентавров-страстей...
В нём – Стихий светотень...

«Вдохновенье сердец – и в само́м человеке,
и в культуре, и в шелесте старой лозы...
Даже – в ритмах Труда!
Даже – в нынешнем веке!
Ведь “Per aspera” – вечно...
Вино – это ты...»

* * *

Елена Вальх

«Я была заворожена близостью виноделия к природе»
Елена Вальх

«Немцы – это строгость, а итальянцы – романтика!»
Она же

«Доломитовых Альп амальгама-величье...
Родниковая Свежесть, что всюду царит...

«Пино Гриджо – король здесь...»

А Рислинг?

«Лишь рыцарь, –
приносящий бесстрашие воин Эль Сид...»

Как занять у Природы и силу, и трепет?..
Как достойно ответить на вызов Судьбы?..

«Горы – в сущности, Зов...»

А Вина щедрый лепет?

«Отголосок Эдема:
и Сад пел, и ты...»

* * *

Влада Лесниченко

«Вино – это часть большого культурного пласта.
Когда его пьёшь, для тебя открывается

многообразие мира и его истории»
Влада Лесниченко

Таинственная роскошь Sassicaia –
и строгий, как дух бриза, Шардоне...

Шлейф «терруарности» Пино Нуара –
и ей так полюбившийся Гаме...

А автохтоны? И Риболла Джалла,
и Красностоп, – по-прежнему живой!..

«Для сердца, что Иного возжелало, –
не сыщешь лучше выбора, чем мой...»

Как чудно! дивно! столь многообразно!
нам дарит радость Терра, в свой черёд...

«Что ж, Счастье Приобщенья – лучший праздник
душе, воспрявшей
от Его щедрот...»

* * *

Гертруда Кузнецова

«Медленно умирает тот, кто не путешествует, кто не читает, кто не слышит музыки. Кто не может найти гармонию в себе»
Пабло Неруда

«...вино – продукт социализирующий,
то есть, помогающий преодолеть одиночество
в наше разрозненное время»
Игорь Сердюк

Здесь ключевое слово – это «Радость»:
чрез приобщенье к Таинству Вина –
к себе! к земле! к другим!..

«Таинственная сладость
Истории – кувшин,
где Боги – Времена...»

Заветный, полный счастья, древний квеври...
В него заглянешь, – вспыхнет Райский Сад,

чей Аромат и Вкус – напомнят непременно
о кладезе Даров, про Путь...
Но не в Асгард, –
к смирению сердец, а там – к Его престолу.
Вино – для сильных! – азимут в глуши...

«ПИТЬНАШЕ – винный тур
Гертруды Кузнецовой –
de facto, Путешествие Души...»

* * *

«Тело – не простая механика из каких-то
клеток и атомов, а живой лик души»
Алексей Лосев

«Уж если судьбой было предначертано нам явиться
в этот мир, то надо постараться жить по-крупному,
во всяком случае честно...»
Василий Лановой

«Спящих ангелов легко разбудить»
Морис Метерлинк

Живая Виноградная Лоза,
творящая Историю – живую!..

И трепет чувств, и огоньки-слова –
таков итог...

Вновь Жизни «Аллилуйю»
поют и Тело наше, и Душа,
вплетая голоса в Венок Вселенной...

Так величаво-просто... не спеша...
подкралась Вечность.
«В Капле Влаги бренной...»

Но чье-то сердце – распорол свинец
вот в эту же заветную минуту!..

Чем оправдать нам Выбор, жизнь, Конец?!..
Любовью?
Жертвенностью?
Верой-парашютом?!..

«Вопрос – важнее, чем любой ответ...» –
издалека вдруг Голос донесётся,
и животворно-милосердный Свет –
танинным Сопричастьем обернётся...

* * *

Франц Ксавье Пихлер

«Я создал идеальное вино и назвал его
Unendlich – “Бесконечное”. Когда я смогу его превзойти,
я назову новое вино Unglaublich, – “Невероятное”.
А вину, которому удастся превзойти и его,
я дам имя Unsterbich, – “Бессмертное”»

Франц Ксавье Пихлер

Гадамер полагал, что миссия Искусства –
преобразить Смысл в Твердь:
иначе ускользнёт,
растёкшись в Бытии, как в недрах сна-Прокруста...
Кто знает наперёд, – откуда он придёт?..

«Глубинный смысл Вина – в ростке Лозы таится,
там – корни Бытия и ангельских Высот...»

В сверкании струи – Прощенье серебрится...
Не только за грехи, – за Мысли дерзкий взлёт:
«Бессмертье воплощать сам человек не властен,
Смиренье – главный дар и в “цифровой” ваш век...

Поёт Вино о радости и счастье?..

Прими сей дар, но не стремись в Побег:
вам не уйти от Жизни многотрудной,
от Чаши испытаний, от Креста...»

Вот так: от Пихлера – к столь вечной и столь юной
Кантате Виноградного Ростка...

* * *

Карло Чиньоцци

«Я, аккордеон, виноград – из этого должно было
что-то получиться. Однажды я нашёл это прекрасное место –

и моя мечта осуществилась»

Карло Чиньоцци

«Il Paradiso di Frassina».
Зов санджовезе... Сердца стук...
«Волшебной Флейты» озаренье:
«Брунелло – щедрый, мудрый Звук!..»

Прошли года. И Бах, и Моцарт –
уже не гости трав и вин,
и не владыки: лишь питомцы
Того, чьё имя мы храним...

Но он был первым, кто поведал
о том, что Классика – милей
не только человеку – следу
богини Флоры, пенью фей...

Чарует Моцарт – и в Тоскане,
и на просторах всей Земли!..

О, Память Сердца! Вечно – с нами
и с теми, кто уже вдали...

* * *

Сальвадор Дали

«Каждое великое произведение искусства имеет два лица:
одно к своему времени, и одно к будущему, к вечности»

Даниэль Баренбойм

«Кто знает, как пробовать вино,
никогда больше не пьёт вино,
а вместо этого вкушает секреты»

Сальвадор Дали

«Так думать, чувствовать и жить – великий грех...»

Но как же он – и свеж, и ярк, и сладок!
И снова Праздник Золотых Утех –
ассоциаций, ребусов, загадок...

Castillo Perelada. Замок – Грёз?..
Традиции монахов-кармелитов!

«Как странно: гениальнейший психоз –
затмил Сакральность!..»

Да, века – забыты...

«Определённость – главный личный враг...»

Но разве кава – не сама конкретность?..

Так и уходит Дерзость, – Эго стяг...

«Причём, не в Вечность, – просто в Неизбежность...»

Разгадывай загадки, наш «мейнстрим»!
Ведь это то, к чему он так стремился.

Но шёпот Тайн – иное: взгляд Руин...
Традиций, – значит, Ликов...

«**Вина – лица!**..

Земные – в этом тоже скрытый смысл:
Путь Виноградный – долг Благодаренья...

Ведь тем, в ком бродит эгоизма спесь, –
не уловить Причастья-Вдохновенья...»

* * *

Мигель Торрес

«Главное ведь что? Чтобы все жили мирно друг рядом с другом
и пили вино! Причём пили в моменты радости»

Мигель Торрес

«Виноделие – это страсть и эмоции.
Вино несёт позитивный заряд, потому что, касаясь наших чувств,
даёт нам возможность получить чуть больше удовольствия»

Он же

«Искать надо не радости,
а того, что содействует спасению души»

Архимандрит Иоанн (Крестьянкин)

«Где радость, там и жизнь», – подметил Лев Толстой.

Банальность? Может быть,
но, как сказал Бердяев
(«квасной» патриотизм, – на это не сердись!),
культ творческой игры – отнюдь не наша данность:
мы не умеем радоваться так,
как, например, испанцы: страстно! пылко!
Евразии суровость?.. Клио знак?..

Конечно, нет: присуща ВСЕМ Улыбка,
а Радость Сопричастья – В КАЖДЫЙ дом
несёт лучи Добра и Милосердья!

«Но, всё же, призадумайтесь о том,
что “Там” – культ Эго (значит, Наслажденья),
а “Здесь” – ИНАЯ, слава Богу, жизнь,
где, как всегда, патернализм – Опора...»

«Уйдут Невзгоды, – “Радость, появись!..” –
вновь прозвенит над пламенем Раздора
за ОБЩИМ, МИРНЫМ, ДРУЖЕСКИМ столом,
где рядом – каталонец и испанец,
украинец и русский...
Вот – наш дом!..»

«Пока молчит делец-американец...»

* * *

Штеффен Кристманн

«Безумная простота работы –
вот то, что делает Твой почерк недоступной тайнописью
для всех, кому привычней сложная изощрённость»

Михаил Калинин

«Религиозная музыка требует рейнвейна или юрансонского вина.
Как в основе всех глубоких мыслей,
в них есть опьяняющая горечь...»

Эрнст Теодор Амадей Гофман

«У русских страсть ко всему лучшему,
а мы делаем лучшие рислинги»

Штеффен Кристманн

«Сила – в правде» – посыл хорошо нам известен,

ну, а что – в Глубине
элегантнейших вин?..

В этой Заводи Снов, словно в Вагнера вести,
– отголоски язычества, скорбных руин,
схваток рыцарей, драм, элегичных пейзажей,
меланхолии звёзд – и богатства земли...

Уникальность и щедрость всего ассамбляжа –
и в тевтонскую душу навечно легли,
и в славянскую нашу, представьте, ментальность:
«дым Отечества» – ОБЩИЙ Европы пра-дом!..
(Извините покорно за эту банальность,
но в глобальнейших битвах – забыли о нём...)

Штеффен Кристманн для нас – это Рейна величье,
виноградных полей «утешительный приз»...

Ну, а нам в евразийском лихом Пограньчьи
– не искать «Азиопу», –
узреть Парадиз...

* * *

Важа Давитадзе

«С нами постоянно все воевали. Если бы не было вина,
мы бы вообще исчезли»
Важа Давитадзе

«Когда я наливаю Саперави,
я включаю Бетховена.
Это помогает почувствовать все его ароматы»
Он же

Всё важно в этом мире: и очаг,
и зов земли, и вера, и надежда,
и таинство любви, и долга чёткий шаг,
и красота труда, и мудрость...
«Всё, как прежде!..»

Но главный клад – конечно, Человек:
в нём оживают Души Мирозданья!
Был прав поэт: у нас «железный век» –
увы, всегда...

Но вечно Созиданье, –
как вечны милосердие Творца,
рука Добра и ласка материнства...

«О, сацнахели, твой восторг Вина –
триумф Аджарии, её гостеприимства!»

А воплотит восторг – Хозяин-винодел:
ведь Гость – от Бога, он начнёт – с бокала...

«Оставь заботы!..» – голос Квеври пел,
а странница-душа – ему внимала...

* * *

Евгений Евтушенко

«В понимании мира “Чхавери”
потайные откроет вам двери.

...В “Цинандали” горчинка
хрустальна,
как слезы человеческой тайна.

...А свои размышленья про “чачу”
я уж лучше куда-нибудь спрячу»

Евгений Евтушенко

Всего одно стихотворенье «в тему», –
но как воспета Красота Грузинских Вин!

Лишь несогласен я с вердиктом ркацители,
чей аромат и вкус – о, Квеври, сын Руин! –
не «бурдюком» милы, и не костром пастушьим, –
хрустальной чистотой звенящего ручья!..

«Поэзия – в “глобальный” мир бездушный
несёт Гармонии
заветные слова...»

Что ж, в этом её сходство, безусловно,
с великой тайной, – миссией Вина...
И Сакартвело взгляд – как мудрость крови:
«Где вечный пир, – там вечная беда...
Вино – для старших, а вода – для младших...»

Ушёл поэт. «“Чхавери” – пропуск в Рай?..»

«Кто прославлял Огонь Души бесстрашно, –
иной Стихии предан, так и знай...»

* * *

Заза Кбилашвили

«Квеври имеет огромное символическое значение.
...Вино сливается с землёй, здесь происходит
повторное рождение вина – так же, как и множества божеств,
начиная с Диониса»

Пьер Мишель Капул

«В основе – Интуиция всегда...»

Да нет, – «всего лишь» Замысел Господний!..

Всё изначально просто: Мать-Земля,
Вино и руки Мастера...

«Сегодня» – конечно, как и «Завтра», и «Вчера»! –
внезапно скрылось в мареве столетий...

А квеври – ждать... Пройдут, как миг, года
(а может, даже сны-тысячелетья!) –
и многоцветье терпких винных грёз
симфонией Гармонии прольётся!..

Спасибо, Мастер!

«Без Янтарных Слёз –
и в Будущем
Душа не обойдётся...»

* * *

Гурам Султанишвили

«За что мы пьём грузинское вино?
За то, что многими утрачено давно...»

Борис Баршах

«Мы познаём человека не по тому, что он знает,

а по тому, чему он радуется»

Анри Бергсон

«А здесь поют, всегда поют –
И крылья у меня растут»

Ирина Санадзе

Земной поклон Вам, батоно Гурам, –
за радость «Твиши», «Хванчкары», Кавказа!

...Любимец дам (скажу шутя: «Сезам»)
давно уж скрылся в недрах парафраза, –
той памяти, что Счастье грёз хранит
в заветных снах – о Том, Что Отпылало...

«О, ропот сердца, вечный наш магнит!
Выходит, – помнишь,
как душа летала?!..»

«Конечно, помню...»

Принесёт с собой
напиток Ваш улыбку-утешенье,
далекой Рачи сладостный покой...

«И то, что ищешь, – Умиротворенье...»

* * *

Dora Saperavi Qvevri

«...Она искрилась, пенилась,
звучала,
И жизнь, казалось,
началась сначала...

Звени же, музыка! И
наполняй сердца
До донышка, до края, до
конца!
Под лёгкими перстами
оживай,
Чтоб на земле на миг
увидеть рай!»

Нина Никулина

Кому, как не ему, дано в себя вобрать
весь «Терруар»: и щедрость Солнца-Юга,
и нежность трав, и дивный аромат?..
Но, главное, – спасенье от недуга,
по капле выпивающего Жизнь:
от той хандры, что в нас сидит, зараза!

Завет Творца: «Что б ни было, – держись!..»
И в этом – тоже мудрость лоз Кавказа...

* * *

«Севастополь 1994» Inkerman

«А, вроде, было и неплохо
Портвейн плескался по
стаканам
Какая, всё-таки, эпоха
Ушла от нас! И как же
рано...»

Евгений Геннадьевич Леонов

«Для того, чтобы жить Прошлым, его надо ИМЕТЬ»

Карен Шахназаров

В нём многое ищут – и часто находят:
ушедшую Юность, роскошнейший Вкус,
привет Урожая...

«Весь спектр аналогий,
включая – о, Боже! – Советский Союз!..»

«Медовость» гречихи... «Молочность» ириски...
«Баланс»... Послевкусие... Бурный восторг!..

Попробовал.
Да... Берег дальний – столь близкий!..
«Опять парадокс?»
Нет, – Отчизны урок...

* * *

Nivarius Tempranillo Blanco

«Сложность есть понятие человеческое, для Бога же
мир прост. Простота является как следствие

неожиданного озарения, откровения, наития, внезапного
проникновения в истину. Но никто теперь не хочет
быть простым, боясь прослыть “примитивным”»

Георгий Свиридов

Кто воспоёт всю Простоту Вина –
библейскую, манящую, живую?!..
Порой нам ближе – именно она...
Риохе славной – песню «Аллилуйю»!

В ней Леонарда Коэна печаль –
и молодости нашей утешенье,
ну, а ещё – Небес резной хрусталь
(напоминанье о Предназначеньи?..),
изысканный, но строгий аромат;
чуть терпкий вкус Оставленного Лета...

Вернётся ли оно? Уйдёт в Закат?..

«Вино – твоею Памятью согрето...»

* * *

Yeraz Zorah

Армения! Прекраснейший мой сон...
Ты – воплощенье Духа и Традиций!
Пусть Глобализм берёт нас всех в полон,
и Воплощенью не дано уж сбыться, –
всегда есть шанс сбежать из Пустоты;
из гнета Цифры, глянца, конформизма...

«Надежды – словно ангелы Земли,
глядящие с печальной укоризной...»

Под стать им – и армянское вино:
в нём драматизм и края, и народа...

«Когда же, наконец, придёт оно, –
Спокойствие?!
Ведь в нём –
сама Свобода...»

* * *

Dona Bernarda (Luis Felipe Edwards)

«Терпение, что в вас неугасимо, –
Блистательного Счастия оплот...»
Урок Неруды...

«Истина – хранима
лишь там, где вечно
Красота живёт...»

Но отчего же силуэт летящий
далёких Анд, их первозданный лик
не в Слове явлен, – в том ручье звенящем,
что в Край Морозов исподволь проник?..

От древних инков – Трепетанье Выси.
От Арагона – твёрдость, долг и честь.
От Эдвардсов – стабильность...

«Мудрость Жизни!..»

В лозе Кольчагуа – всё это точно есть...

* * *

Henschke «Giles» Lenswood Pinot Noir

«Мы – не люди, порой переживающие духовный опыт,
а духовные существа, переживающие опыт
человеческого бытия»

Пьер Тейяр де Шарден

Озаренье – редко посещает:
не придёт, коль «в гости» позовут...
Исключенья – часто обещанья,
игры Матрицы, лукавый блеск минут...

Но порой Катарсис Зазеркалья
(винный критик, – уж прости меня!) –
означает Благо Состраданья...

«Сопереживание Вина?!..»

Вовсе нет! Те души, что устали
мыкаться в безмолвии Пути,
будут рады: не напрасно ждали...
Всем Участье надобно найти...

Столь далёкий, но отнюдь не чуждый;
трепетный как шёлк пино нуар –
о Служеньи шепчет, не о службе...

«И о тех, кто позабыл мой Дар:
Милосердье, вечный Мир Наитий, –
то богатство, что Любовь хранит...»

Вновь Фазыла Сая пальцы-нити
будут птицу-душу теребить,
светлою бетховеновской болью
говоря: «Коль Человек, – страдай...
Отчий зов и таинства Природы
благодарным сердцем принимай...»

* * *

Querciabella Chianti Classico

«Но как, скажи, нам
научиться
на перекрёстке двух дорог
так полюбить цветок и
птицу,
как человека любит Бог?»

Светлана Кекова

«Без впечатлений, восторгов, вдохновения,
без жизненного опыта – нет творчества»

Дмитрий Шостакович

Двадцать первый век – вразгон несётся!
О Культуре – стали забывать...

«В прошлое столетие оконце, –
или новых Фобий-монстров рать?..»

Как же возродить тот Сад Надежды,
что взращён давным-давно до нас?!..

«Знайте: не вернётся Мир Безбрежный,
радующий душу, слух и глаз...»

Для «мейнстрима» – вряд ли Санджовезе
в этой схватке воль, умов, держав
что-то значит... В жуткой антитезе
Противостоянья – не до прав
«винтиков» и пасынков Природы:
«правят бал» Желанья, Цифра, Власть...

«Кьянти для тебя – Заря Свободы?..»

«Зов Его... Заря – в Ночи зажглась...»

* * *

Ropiteau Pommard

«Самый короткий путь к душе человека лежит через его чувства»
Юрий Темирканов

«Не упоминая ни о чём, –
всё сказать!»
Ведь это – о Вине!..
Эренбург подставил вновь плечо –
мудрым Словом, что всегда в цене...

«Интонаций суть – всех слов важней!»
Трепетный цветаевский завет...
Приложим он здесь?

На склоне дней –
хочется сказать: «И «Да!», – и «Нет!»...»

Лишь об этом – про Исход земной –
шепчет нам всегда Пино Нуар.

«Откровенье Истины святой?»
Вовсе нет: Вина Прощальный Дар...

* * *

Calvados Boulard VSOP Bourbon Cask Finish.
Запоздавшая ремарка...

«...самое сомнительное и спорное в словесной передаче –

это мир ребёнка, мир пьяного и мир фальшивого или бездарного...
На эти вещи у нас будет всегда свой взгляд, потому что детьми
мы себя не помним, пьяными – не запоминаем,
а фальшивыми и бездарными – не узнаём»

Андрей Битов. Из книги «Пушкинский дом»

Мир Ребёнка:
Свет Добра струится...
Рядом – любящий/любимый взгляд...
«Счастье – это дом, где вечно снится
Милосердья дивный снегопад...»

Мир бездарности:
«Да кто они такие?!..
Эпигоны, снобы, болтуны...
Нынче неизвестно моё имя, –
завтра на устах у пол-страны!..»

Мир Пьянчуги:
Буйство Свето-Тени!
Мрак – и позади, и впереди...
Но сегодня, здесь – Забвенье Лени!
«Всё пройдёт, всему свой срок! Лети!..»

«Ну, и?!..» – как всегда язвит Валерий
(тот, кто любит спорт, – меня поймёт)...

«Свысока судить – едва ли верно:
Память – это Миг-Круговорот...»

* * *

«В духовном измерении человек властен над своим прошлым.
...Физическое вещество прошлого неизменно, но переосмысление
прожитого, самопознание, озарение, раскаяние, вдохновение –
...наполняют прошлое новым излучением, новой энергетикой»

Яков Губанов

«Каждый день нам не хватает воли к глубинному,
тихому и целостному»

Григорий Померанц

«Вино – Пересечение Времён!..»

Коль повезёт, – таинственно-игриво

вновь пропоёт нам Осень вальс-бостон,
и Юность встретит бодро-шаловливо;
полынный дух красавицы Степи –

напомнит НАС САМИХ (кем были прежде...),
ещё не зная: суждено пройти
от Вечных Снов – сквозь Миф – к Весне Надежды...

Таинственный, волнующий мотив...
Услышь его! В нём – жар Воспоминанья,
ветра Любви, Разлуки рецидив,
рулада Счастья, терпкость Узнаванья...
А с ними – «откровенье» (Боже мой!):
«Ничто не вечно в Жизни и Вселенной...»

Вино, ты только в это не позволь
поверить окончательно: ведь Телу –
Смиренье чуждо! Так уж повелось...

Не слышит риторических воззваний...
Но лучше, всё же, Реализм-мороз,
чем ряска Грез, – лукавых возлияний.
И дар бесценный трепетной лозы
к делам-словам – пожалуй, непричастен.
Мир только предлагает: «Жизнь – иль Сны...
А дальше – всё
в твоей и Божьей власти...»

* * *

Pierre Gaillard Condrieu

«Контакт между человеком и растением возможен.
Может быть, мы не нашли ещё пути
ко всем остальным сущностям»

Альфред Шнитке

«...возможная перспектива развития “технотронной эры“... –
растворение в космической материи...
С точки зрения человека и человеческого –
это явный исход в ничто»

Александр Демченко

«Символическое колесо прогресса
катится по земле, подминая под себя живую природу...»

Он же

«Как найти нам нынче Первозданность,
но отнюдь не страстного Греха, –
Чистоту как Света Лучезарность?!»

«**Вионье Гайяра** – вот она...»

Пробудятся от зимы растенья...
Запоёт доверчиво лоза...
Испарятся страхи и сомненья.
Подойдёт Раскаянье-слеза...

О, тимьян, ромашка и лаванда!
Вам – по праву! – слава Вионье...
Нам же – Упоение-отрада:
«Автохтон – как самоцвет в Вине...»

* * *

Красностоп золотовский Винодельня Ведерниковъ

«То, что в природе кажется простым, часто оказывается вообще недоступным человеческому пониманию»
Георгий Свиридов

«Здесь, где стоишь,
и пытайся зажечь свет
сокровенной небесной жизни»
Мартин Бубер

«КАК донести до вас
всю нашу боль и веру?!

Всю Радугу Степей?..
Всю Тишину Лесов?..»

Уже не первый год
я слышу Их...

Химеры?

А вдруг, и впрямь окольно
(он таков!)
всё пробивается –

сквозь тропки Подсознанья! –
утерянный! – Стихий Природы зов?!..

Тогда Вино – о, Дионис! – дерзанье
нас, всё же, пробудить...

«И вырвать из оков
слепой и безрассудно-жалкой веры
в “наместников Богов“ на крошечной Земле...
Не Разума, но Душ! – сон Матрицы-химеры...
Тройное же “дабл ю“ – Код тризны...»

«...?!...»

«...по себе...»

* * *

Нико Пиросмани

Барашек кроткий. И пасхальный стол.
И ангелы, спешащие... Не к нам ли?..
Какую Истину он в Бренности нашёл?!

«Быть может, – ту, что вы так долго ждали...»

Вино – Любви заветное руно?

«Твой, Сакартвело, голос сокровенный...»

Ушёл ВОТ ТАК – виновно не вино,
а наше БЕЗРАЗЛИЧЬЕ: к судьбам бренным,
к Традиции...

«А, значит, – к Красоте:
Природы, Человека... Мирозданья!..»

Его клеёнка черная – К ТЕБЕ
призыв (по Фрейду!) – как напоминанье
про изначальный Хаос Бытия,
про Вечные Искания – во мраке...

Вновь щедрый нрав грузинского вина –
подсказывает телу метки-знаки:
«Вот Ркацители – значит, Боль уйдёт!..

Вот Саперави: Божья Радость – с нами!
Вот чача – нашей Дружбы приворот!..»

«Всё воплотил он – Ангельскими Снами...»

* * *

Алексей Саврасов

«Лови всегда весну, не просыпай солнечных восходов,
раннего утра. Природа никогда не бывает более разнообразной
и богатой. Пиши её так, чтобы жаворонков не видно было
на картине, а пение жаворонков было слышно»

Алексей Саврасов

«Душевный человек течёт, переливается в других людей, в вещи,
в природу. ...Его душе не сидится на месте, она бродит вокруг да около»

Михаил Эпштейн

Любовь... Умиленье Отчизной...

Вопросы:
как может Луч Света –
САМ – шествовать в Тьму?!..
Кто вёл его к Бездне, – к Старухе Курносой?
Страданья? Утраты?..

«Известно – Ему...»

А нам лишь – скорбеть, да угадывать Знаки,
в житейский канон торопясь уложить
те Светочи Духа, что будят во мраке,
«Грачами» его – воплотив архетип...

Давно уж забыты страстей возлиянья, –
та дань, что ему принести довелось...
Но чувства – бессмертны: Весны ожиданье,
прощание Ветра...
Россия. Христос...

* * *

Олег Даль

«Желание – половина жизни, безразличие – половина смерти»

Джебран Халиль Джебран

«Я люблю этот спуск Творца
В растворившиеся сердца...»
Зинаида Миркина

«Его сгубило не Вино – Эпоха...»

Какой Кураж был сброшен в бездну Тьмы!
Нам далеко – Движеньем! Взглядом! Вздохом! –
до первозданной «далевской» Весны,
до «далевской» загадочной Улыбки...

«А с ними – и до Духа... До Него...»

Осталась Память... Фильмы... Фотоснимки...

«Коньяк его любимый, – не вино:
Безвременье, сковавшее Артиста, –
бессильно перед Заревом Огней,
в трепещущем нектаре-разговоре
несущим Свет над маревом Теней...»

Куда ушёл он? Может, в ту Одессу,
где нет нацистов, Страха и Беды,
где бодрый звук Троллейбуса-Прогресса –
ещё далёк
от смутных снов Судьбы?..

«На тяжесть риторических Вопросов –
всегда простой и явственный Ответ:
всё, что успеем, – Жизни в дар приносим,
а прочее – в тот край, где Смерти нет...»

* * *

«До двадцати весёлых лет – не пей вина совсем!
Себя избавишь (может быть) от множества проблем.

От двадцати до тридцати – не бойся: Юность вам
дана лишь раз, всего лишь раз...
Открой Эдем, «Сезам»!..

От тридцати до сорока – сухое пей вино:
в нём свет Добра, Здоровья клад и Бодрости руно!

От сорока и до пол-ста – употребляй коньяк:
познаешь чуда аромат и вкус лукавых благ...

Ну, а потом (коль повезёт) – на херес перейдёшь:
Гармонию и сладость Грёз, быть может, в нём найдёшь...

Когда ясней конец Пути вдруг осознаешь ты,
– отринь всё лишнее,
терпи
и Господа моли...

Услышь и Тишину Небес, и Голос Бытия.
И, коль душою ты воскрес, –
вновь обретёшь себя...»

Куда-то этот шёпот звал!..

Но мальчик крепко спал...
Проснувшись рано поутру,
лишь Суете внимал...

* * *

Олег Дрыгин

«Когда-то здесь монахи виноград выращивали, так почему бы нам их примеру не последовать?! Как виноградарь и винодел считаю, что лучше Саратовской области территории просто нет»

Олег Дрыгин

Нашим фермерам доблестным выпал
Крестный Путь: сквозь «инстанций» оскал,
рёв Стихий и безденежья хрипы...
Что ж в Итоге?..

«**Найдёт – кто искал**...»

«Правый волжский наш склон – уникален!
Чернозёмы, опока и мел... Кто освоит?!..»

«Сердца – подустали...»

«Значит, ждёт впереди Кладезь Дел...»

* * *

Отец Фаддей (Пестов)

«Возделывание винограда открывает двери
к науке о возделывании души»
Отец Фаддей

«Где Вечный Поиск, – Вечная Надежда...»

Труд-Послушанье. Северной лозы
упорный рост...

«Так было ведь и прежде:
сиянье Севера – взгляд в поисках Звезды,
которая всегда стремится к Свету,
как и лозы трепещущая плоть...»

Смиренномудрие, – мы вопрошаем, – где ты?!..

«Чрез кротость и молитву – Дух придёт...»

Песчаные и глинистые почвы.
Обилие сортов. Церковное вино.

«С надеждой Веры – Будущее прочно:
в Истоке – Корни...
Севера руно...»

* * *

«Осознанно высекать основные тоны жизни... –
историческая задача, которая... стоит перед человечеством»
Герман Кейзерлинг

«У нас две жизни: вторая начинается,
когда вы понимаете, что у вас есть только одна»
Мариу де Андраде

Он настигает всех и каждого...
Он вездесущ, но не всесилен:
страх, что уйдёшь, а что-то важное –
так и оставишь...

Как забыли

мы про лозу, про тайну-иволгу,
про мох живой в бору заброшенном...
О, Эльдорадо, Троя, Сибола!
О, Шамбала, Асгард и прочие...

Нам Аркаим – родней и трепетней:
в нём евразийское послание.

«Расшифровать его Дух Времени –
возможно, ваше есть призвание...»

Вину – хранить всю мудрость Опыта.
Империям – народы сплачивать.
Волкам в овечьих шкурах – хлопоты:
Восток в West-West переиначивать...

* * *

Расул Гамзатов

«Вино – как горный мчащийся поток:
не милосерден он – и не жесток...
Кто с уваженьем, с кротостью, с любовью
напомнит Влаге про её Исток –
родной ручей, да про очаг горящий,
про память предков, Родину и мать, –
Преображенье Духа Плотью спящей
его найдёт...

Вино – О ТОМ, КАК ЗВАТЬ...
Как звать **Его**:
с надеждой,
страстно,
нежно,
с раскаяньем,
с катарсисом Любви...

«Лишь Отчий Зов – твой компас в Путь безбрежный.
Вино же
всуе –
лучше не зови...»

* * *

«Те, кто созерцает красоту земли,
находят в себе запасы сил, которые будут держаться

до тех пор, пока длится жизнь»

Рэйчел Луиза Карсон

Кто ещё способен Благодать
уловить – в Воде, в Ветрах, в Вине,
в чутком даре ближним помогать,
(да и дальним: все равны в беде!);
кто от Цифры – как чумы – далёк
(хоть таких – уже наперечёт...);
кто стремится вольный зов дорог
воплотить в тропинку или в слог, –
не «уйдёт» в смартфон или айфон
(как – увы! – всё чаще видим мы)...

«Жизнь – любая! – не Забвенье-сон...»

«А Вино?..»

«Ваш “атрибут” Судьбы:
каждый в нём находит,
что искал.
Лишь Смиренье – всё же, далеко...»

Кто от Жизни бренной убежал?!

«Не с Алисой – с Ним
душе легко...»

* * *

«Радуйся, живоносная отрасле винограда Христова
Почаевскую Лавру прозябением своим облагоухавшая»

«Преподобный Амфилохий Почаевский» (http://akafist.narod.ru)

«Свободен путь и в Рай, и в Ад!» –
так Пришвин говорил.
Но скучно нам... Эдемский сад –
увы! – не столь уж мил...
И многим – свойственно скользить
по тропочке Греха,
нередко зелье с бесом пить,
взирая свысока
на Испытаний череду,
на таинство Даров...

«Не обмануть свою судьбу...»

К пещере, где Иов
Почаевский служенье нёс, –
людских надежд поток!..
Средь лжи, насилия, угроз –
Добра живой исток!

Острожской Библии завет.
Святых мощей тепло...
Фаворский Несказанный Свет...

«Пред ним – отступит Зло...»

И Амфилохия наказ:
о Стойкости Души!

«Трудитесь, братья!»
Помним вас, – кто Жизнь за нас сложил...

* * *

«Почему не задаём вопроса:
в чьём Вине – вдруг узнаёшь СЕБЯ?..»

Но открыть сие – отнюдь не просто:
как узреть в Синице – Журавля?
как за кочкой – разглядеть Вершину
средь болотных сумрачных теней?..

А, быть может, распознать Руину
(блеф Успеха) в блеске тех Огней,
что чаруют нас в «Великом Гэтсби»?..

Вот уж день – морознейший! – потух...

«Так всегда в России: Радость Жизни –
иль Утраты тень... Одно из двух!..»

Этот Рок ментальности и быта –
победить возможно лишь ему:
чуду, в коем Свет и Тени слиты, –
древнему, но юному Вину!

В нём – завет и мудрость поколений,

сладость «Я» – и терпкость вечных «Нас»;
череда надежд, судеб, прозрений...

«Взлёт Души – и Недреманный Спас:
главное – огонь Преображенья!
В нём – всегда Добро и Свет Творца...
Так зажгись!..»

О, тайна постиженья
Мига, Бытия, Его лица...
«А Вино?..»

«Лишь Атрибут Спасенья...
Проводник, но в Бездну или в Рай –
ЛИШЬ ТЕБЕ решать в той светотени...
Побыстрее Выбор совершай!..»

Нам поможет Память Автохтонов –
даль степей и крымская волна;
«Эхо Круга», трепетные склоны,
Пфальца бодрый дух...
«“Завет” Вина...»

* * *

«Человек передаёт вину самое лучшее, что у него есть:
отвагу, радость, веру, упорство, любовь, оптимизм.
Природа передаёт вину всё самое лучшее, что у неё есть:
тепло, свет, силу, цвет, тайну»

Луи Оризе

Виноградный Путь – маршрут тропинок:
сквозь густую чащу Каберне,
юную опушку Альбариньо,
с бодрым хмелем – бризом Шардоне...
И, конечно, с песней автохтонов:
с Красностопом, что берёт вас в плен;
с бархатистым таинством Кокура;
с Сибирьковым: Степь – дух Перемен!..
Здесь же, рядом – мой любимый Рислинг!
Заводь Снов: царит Пино-нуар!
Семильона солнечные брызги...
Ркацители бесподобный шарм...
Ликованье-Взлёт Цоликоури!
Санджовезе мощь и глубина...

Утончённость Усахелаури.
Неббиоло страстная волна...

«За бортом» короткого экспромта –
россыпь грёз! Ей равных – в Мире нет!
«Вам – сберечь Сады для Горизонта:
Виноградный Путь – есть Божий след...»

* * *

Подвижники Виноградного Пути

«Так и душа моя идёт путём
зерна:
Сойдя во мрак, умрёт – и оживёт
она»

Владислав Ходасевич

Кантата Виноградного Ростка.
Божественное Чудо Возрожденья.
Подвижники Лозы.

Пройдут – как миг! – века,
но в памяти бездонной поколений
останется их вдохновенный труд,
его плоды: Вино – есть символ Жизни...

Преображенье суетных минут
в Блаженство Вечности
– и есть тот долг Отчизне,
который мы приносим в меру сил...
ОНИ – давно уж это осознали...

«Кто Свет Души – Природе посвятил,
тому Забвенья мрак грозит едва ли...»

* * *

«...пряная полигармония Равеля.
...терпкие политональные краски Мийо.
...Сенсорные зоны сознания взаимодействуют, сливаются,
естественно перетекают друг в друга и отливаются
в твёрдую вербальную форму»

Яков Губанов

«...наши слуховые, зрительные, вкусовые,
обонятельные ощущения суть части...

одного великого, протяжённого многообразия»
Велимир Хлебников

«Человек живёт не реальностью, а образами,
сохранёнными в памяти»
Игорь Стравинский

«Закрой глаза»: зов Флориана Кристла...
«Как “Libertango”... К Сердцу Наших Дней...»

Посланье Звука?..
Может, – Чувства выстрел?..
«Помедленней!..» – молил Поэт коней...

Но всё – предрешено.
Увы, бесповоротно...
И в наших силах – только уловить
тот отзвук или отблеск приворотный,
что вновь напомнит:
«Не казаться, – БЫТЬ!..»

И лишь об этом – да, всегда об этом! –
и Дух Вина, и твой Сенсорный Вскрик...
Остаться – Боже правый! – Человеком, –
иль в Мир Теней скользнуть...

Бах: «“SDG”... “Жизнь – миг...”»

«SDG» – «Soli Deo Gloria» – «Единому Богу слава» (пер. с лат.)

* * *

Елене Германовне Русановой...

«Я пью вино родного слова,
Но им же трезвенность бужу.
Существования земного
В нём смысл и прелесть
нахожу»
Елена Русанова

«Ещё нам отступить не поздно,
И всё же верится не зря,

Что время радостно и грозно
Изменит облик бытия...»
Иеромонах Симон (Бескровный)

Первозданность Слова и Природы –
не сравнить ни с «глобализмом» Дней
(диктатурой Потребленья-прорвы,
что «мейнстриму» масс – увы, милей...),
ни с Успехом: призрачно-обманчив
лейтмотив сей... Суета сует...

Но любой – и «лузер»-неудачник,
(чей исчезнет в поколенье след),
и делец, и сноб, и созидатель,
и монах, и воин, и студент,
и, конечно, «серый» обыватель
(тот, кто окружает в бездне лет),
– пусть на миг, но, всё ж, ПРЕОБРАЗИТСЯ,
лицезрея Божью Красоту
неба, луга, бабочки и птицы...
«И Лозы: в ней – славьте Доброту
материнской ласки и участья
той земли, откуда весь ваш род...
Что ещё вам надобно для счастья?!..»

Вновь масштабный воинский поход:
Евразийство – против Атлантизма!
Две судьбы...

«И мира – тоже два: Красностоп – Весна, Победа Жизни,
Виски – Хлад Забвенья, Хаос, Тьма...»

* * *

«Моя жизнь ни позади
ни впереди
ни сейчас
Она внутри»
Жак Превер

«В том, что выныривает из
глуби, есть свежая,
отдохнувшая сила...»
Райнер Мария Рильке

«Разве можно думать про Вино
в миг, когда Войной – грохочет Ад?!
Эту тему вспомним мы потом,
а сейчас – не до твоих рулад...»

Мы всегда пред Родиной в долгу:
перед тем, что было, – и что есть...
Как отдать нам Хаосу-врагу
Память Предков, долг, страну и честь?

Но ведь то, в чём упрекаешь ты,
Совесть ясноглазая моя,
вплетено навечно в лик Судьбы
лучезарной сути Бытия:
да, Вино – не наш ментальный код,
но в «культурной памяти» Степей,
в Красностопе и Кокуре – взлёт
Русских Нот... Как в крике журавлей...

А веселье к нам – ещё придёт:
после Скорби-тризны, в свой черёд...
Главное – всем верить в наш народ:
в этом евразийской мощи Дзот!

И живучесть хрупкая лозы,
и её бессмертная краса –
как напоминанье:
«Миг Слезы –
только старт
Тропинки в Небеса...»

* * *

Жажда Любви

«Предназначение человека – создать внутри себя то “информационное поле”, ту систему смыслов, в которой продолжится его жизнь после смерти тела. Поэтому так важно создавать в себе внутреннего человека, который сможет пережить свою смерть»

Михаил Эпштейн

«Нам всё даётся по мере нашей жажды...
И если мы хотим жить вечно, значит, этой жажде
тоже что-то соответствует..., есть источник её утоления»

Он же

«Прорастает, как лоза,
Наше прошлое в грядущем.
Но раскаянья слеза
Не видна во след идущим»

Виктор Кирюшин

«Тонкая нить бытия... влечёт к уходу в себя...,
к потаённой жизни духа»

Александр Демченко

Сквозь узость и упрямство Эгоизма
сквозь доброту и красоту Земли
сквозь задушевность Матери-Отчизны
сквозь Память, что предать мы не могли

Сквозь лживые чертоги Потребленья
сквозь Мифа роковые тупики
сквозь марево болотное Сомненья
сквозь бесов Вожделения круги

– На ту тропинку, что в душе таится
К Раскаянью, что, всё ещё, зовёт
«К той Истине, что вечно к вам струится
Рекой Добра... Лишь Вера – твой оплот...»

И Жажда – обретает очертанья
стремления к Свободе и Любви!..
«А, значит, – к Рубежам Богопознанья,
чуть приоткрывшим таинства свои...»

Лариса Гусарова (Саратов)

Выдающемуся певцу

Эрик Салимович Курмангалиев – выдающийся оперный артист СССР, Казахстана, России. Лауреат Международного конкурса вокалистов, народный артист Республики Казахстан, обладатель единственного голоса в мире - мужского альта, исполнявший арии для контральто и меццо-сопрано, танцор, драматический актер. В 1980-е годы закончил подготовительное отделение Алма-

Атинской консерватории, блестяще освоив за один год обучения программу 4-х курсов музыкального училища. Служил в армии, закончил Московский институт имени Гнесиных и аспирантуру Московской консерватории у профессора Н.Л. Дорлиак. На втором курсе института началось его триумфальное шествие по всему СССР с сольными концертами. Работал в Московской филармонии, выступал на главных сценах страны с известными дирижерами и оркестрами. Приглашался на «Декабрьские вечера» Святослава Рихтера, пользовался большим успехом. Его репертуар был огромен: от произведений эпохи Барокко (Перселл, Бах, Гендель) до русских композиторов (Глинка, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов, Шнитке). Выступал за рубежом, но предложения остаться там и работать отвергал.

В 1990-е годы многие артисты были не востребованны, это коснулось и Эрика, но в 1991 году он согласился сыграть роль женщины в спектакле «М. Баттерфляй» в театре Р. Виктюка, получил огромную популярность как исполнитель арий из оперы Пуччини, а как певец, танцор и драматический актер был занесен в книгу Гиннеса. По окончанию контракта простился с театром. Пробовался на роли меццо-сопрано в Большой театр, но не был принят так как существовало мнение, что его голос является распространением политики буржуазной морали в искусстве, что было неприемлемо, хотя ролей для Эрика было предостаточно. Зависть, отверженность, безденежье, непризнание, привело к тяжелой болезни и ранней смерти выдающегося певца в 2007 году в возрасте 47 лет. Перед смертью принял христианство, похоронен через полгода в могиле солистки большого театра И. Нечаевой, в которой было еще четыре захоронения на Ваганьковском кладбище.

Эрик Курмангалиев жил в музыке, в музыке и растворился навсегда. Это был очень добрый, порядочный, эрудированный человек-праздник, его называли «казахским Маугли», «казахским Фаринелли», хотя своим эпатажным поведением ему приходилось постоянно скрывать свою обиду и боль за непризнание страны, которую он так любил.

Мною издан сборник стихов посвященных памяти певца «Ты музыку великую обнял», отдельные из которых приводятся ниже. И остаётся только сожалеть, что звукозаписей его неповторимого голоса осталось так мало.

ДВОРЦЫ

Ты каждый звук, целуя, пропеваешь,
И он живёт, обласканный тобой,
На сцене жизнь чужую проживаешь
И входишь в роль, как оперный герой.

Твоё дыхание живёт в роскошных нотах,
И в памяти, и в клипах, и в сердцах,
А в фильмах, в интервью ты весь в заботах
О тех шедеврах, что звучат в твоих мечтах.

Огромный труд ты совершил, стремился
Поднять глубинной музыки дворцы,
Репертуар твой возрожденьем обновился,
Которым пользуются новые певцы.

Ушёл ты рано, наш певец
любимый,
Известен, уважаем, знаменит,
Твой альт пока никем незаменимый,
Он служит Богу, для него теперь
звучит.

ГОЛОС И ОКЕАН

О, если б слышал океан
Твой голос бесподобный,
Он мощь свою бы потерял
И в негу впал надолго.

Пусть рифмы ладить не хотят,
Как волны меж собою,
Твой голос слышат и молчат,
Не подчинясь прибою.

Волненье, штиля тихий всплеск
Любовью б наполнялись,
Огонь и океана блеск
В глазах твоих встречались.

И океан звал голос твой
И к небу поднимался
Своей девятою волной,
И голос твой дождался!

СЕКРЕТ

Спустился ты с небес в волшебной лодке,
А голоса секрет не разгадал никто,
Завидовали танца мастерству, походке,
Дивились и антре, и шуткам шапито.

Магнитной бурей голос твой промчался,
Божественным сияньем осветил,
Потряс людей и в никуда умчался,
А слух навеки красотою поразил.

С тех пор ты не "казахский Маугли",
а гений,
Курмангалиев в музыку, как в храм любви вошёл,
Услышит кто его, готов встать на колени
Пред голосом, взошедшим на престол!

МАГИЯ ЗВУКА

Красавец ты наш незабвенный
И лёгкий, изящный, как лань,
Дарил голос свой несравненный,
Стирая природную грань.

Хотел кто, тот тенор твой слышал,
А кто Баттерфляй полюбил,
Никто не поднялся ведь выше
Регистра, что слух восхитил.

Нежданно вдруг – чудо контральто,
Сюрпризом звучал он грудным,
Ручьями струилось бельканто
Роскошным потоком златым.

И губы так нежно умели
В семью звуки вместе собрать,
Как будто бы ангелы пели,
Кто слушал, не мог и дышать.

Ловили звук каждый чудесный
Твоей необъятной души,
Ты пел, херувим наш прелестный,
Молитвы даруя в тиши.

ПАМЯТИ АРАКСИИ ДАВТЯН
И ЭРИКА КУРМАНГАЛИЕВА

РАЙСКИЕ ПТИЦЫ

Два ангела поют неповторимо,
Две птицы райские за голосом летят,
Который дарят высоте небес незримой,
Но не вернутся никогда назад.

Как много восхищенья в их дуэтах,
Здесь на земле, что в памяти, в сердцах,
О! Сколько классики шедевров ими спето,
Но многие остались лишь в мечтах.

Да! Не судьба, ушли в иной мир рано
Божественные неба голоса:
Блестящее АРАКСИИ сопрано
И ЭРИКА контральто чудеса!

ГЕНИЮ ВОКАЛА
ЭРИКУ САЛИМ-МЕРУЭРТ

Оплакиваю часто я тебя,
Как близкого родного человека,
Неповторимый голос твой любя,
Спустившийся из Божьего ковчега.

Века ты прошлые с любовью обнимал,
Что часто корифеям не под силу,
И арий сложности забытых воскрешал,
И пел неподражаемо Далилу.

И Гендель твой любимый, Глюк и Бах
Так современно бережно звучали,
Тебя боготворила Нина Дорлиак,
С ней встречи твою душу согревали.

Но неожиданно остался ты один,
Ушло тепло, с тобою только память,
Да несколько слезинок в виде льдин,
Их не смогла твоя душа оттаять.

А голос продолжал немыслимо блистать
И покорять всё новые высоты,
Но одиночество не в силах подавлять
Трагические скорбные частоты.

Да! Нет тебя, трудна была дорога,
Но голос твой божественно звучал,
Жаль записей его осталось так немного,
Творец ведь голос твой единственным создал!!!

ОРЛАН

Все думали, что в бездну ты упал,
А ты орланом ввысь взлетел стремительно и гордо,
Да! На земле немало ты страдал,
Хотя на ней стоял, как истинный мужчина, твёрдо.

И голос твой в цвет белый облачён,
Как символ чистоты твоей души и тела,
Господь нередко слышал твой протяжный стон,
Когда душа твоя молитвы небу пела.

Но этот стон не слышала Земля,
Она как будто слух свой потеряла,
Не защищали ангелы тебя,
Хотя в твоей судьбе дней счастья было мало.

Пленял твой взгляд таких лучистых глаз
И отношенье к музыке серьёзной,
Великих композиторов показ
И исполнение шедевров виртуозных.

А голос с лёгкостью и нежностью
летел ,
Как будто каждый звук в любви рождался,
Ты так легко великолепно пел,
С небес тобой сам Гендель восхищался!

Тебя никто не в силах перепеть,
Единственный контральт неповторимый,
Дай Бог душе твоей свободной быть и петь,
И в небесах, как на Земле, не быть гонимым!

«АБСОЛЮТНО СОВЕРШЕННО»
ЭРИК

Какие тайны ты унёс с собою, Эрик!
Какие демоны в твоей душе бродили,
Поиздевавшись, жизнь твою сгубили,
Покинув т'отчас твой разбитый берег.

Был ангел рядом, душу защищая,
Он тщетно умалял твои мученья
И направлял небесное свеченье,
Чтоб тьма совсем тебя не поглощала.

Ты много пел, и голос твой поднялся
Над гобеленом звёздного шатра,
И в космос от земли со скоростью помчался,
Оставив след блестящий серебра.

В костёлах и церквях дарил его ты щедро

И заставлял сердца людские трепетать,
И воздавал молитвы милосердно,
Чтоб музыки шедевры воскресать.

Печальный взгляд твой миру недоступен,
Хотя старались так его понять,
И от беды, от боли не минутной
Тебя хотелось спрятать и обнять.

Как мальчик мог, так остро ощущая,
Великой музыки страдания постичь
И жизнь свою до капли посвятить
Искусству, голос без остатка отдавая.

Неповторимый! Жить он будет вечно,
Теперь тебе молитвы воздают,
И как бы не было пространство бесконечно,
Господь создал душе достойнейший приют!

ВО МГЛЕ
Так много в голосе тоски,
С небес спадающей вуалью,
Покрытой музыкальной шалью
Молитв, что Господу близки.

Ты в них опять, как на земле,
Душа твоя поёт и плачет
И боль свою в молитве прячет,
А голос мечется во мгле.

Кто видел слёз твоих следы!
Они в душе не высыхали ,
На сердце дьяволы кричали,
Предвестники потерь, беды.

Ты всё прошёл и всё стерпел,
Мечта о счастье согревала
И сил для жизни придавала,
Ты небесам об этом пел.

Но слышат ангелы твой крик,
Теперь в нём вечность поселилась
И как бы в ней тоска не билась,
Знай! Ты и голос твой, велик!

СЧАСТЬЕ
Ты жизнь мою нежданно изменил,
Хотя душа твоя и под крылами Бога,
Твой голос столько счастья подарил,
Прислав привет мне из небесного чертога.

Вновь возродилась память о тебе,
И голос слушают, тебя кто знал и знает,
Был эпатажным чудом на земле,
Казахский Маугли, твой голос потрясает!

Как и талант, таится во дворцах
Шедевров Генделя, Россини,Листа, Баха,
Во многих и костёлах, и церквах,
Живут молитвы гения-казаха!

Международный Центр комплексных художественных исследований

Форум XIII (декабрь 2022 года, том 46–56)

Мы живем, под собою не чуя страны…
(О. Мандельштам)

30 декабря 2022 года. Именно в этот день, день создания Советского Союза, Международный Центр комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова провёл **X Международный научный форум «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART IX»).** Тематика форума и его масштабы поражают: «Грандиозный эксперимент XX века: *pro et contra* (К 100-летию образования СССР и 30-летию его распада)». На первый взгляд, кажется, что невозможно объять необъятное. Но для руководителя, организатора и основателя форума – действительного члена (академика) Российской и Европейской академий естествознания, действительного члена (академика) Академии общественных и фундаментальных наук имени М.В. Ломоносова (председателя отделения «История и теория искусств»), заслуженного деятеля искусств России, заслуженного деятеля науки и образования, главного научного сотрудника Международного Центра комплексных художественных исследований, доктора искусствоведения, профессора **Александра Ивановича Демченко** решение

подобных задач – дело чести. Более того, выход альманаха приурочен и к другому знаменательному событию: 80-летию его автора.

Многотомное издание, в которые вошли статьи российских и зарубежных участников форума – *гигантская фреска*, которая обладает эффектом, близким монументальной живописи, когда издалека видится целое, но при приближении различимыми становятся детали. А.И. Демченко удаётся невероятное: объединение глубоких по содержанию, но различных по тематике работ, единой идеей, идеально найденной формой, сопоставимой с ***романом-эпопеей***. Большое количество действующих лиц, изображение людских судеб в связи с важнейшими историческими событиями, охват достаточно большого временно́го промежутка и создание широкой панорамы жизни общества – отличительные черты жанра. Близость известным романам «Война и мир» Л.Н. Толстого и «Тихий Дон» М.А. Шолохова в главном принципе подхода к идее повествования: единство масштаба, в изображении разных персонажей. Приёмы, которыми пользуется Александр Иванович Демченко, объединяя в единое целое (11 томов) статьи, первостепенные и дополняющие, органично вытекают из его основной темы, продиктованы смыслом изображаемого, и служат уяснению генеральной мысли и содержания. В этом «романе-эпопее» нет искусственного, придуманного заранее, авторы вступают в диалог и органично вписывают свои мысли в единое произведение о рождении, жизни и падении государства, имя которому – Союз Советских Социалистических республик.

Хронология повествования охватывает широкий временной промежуток от предыстории Октябрьской революции (том 46), через послеоктябрьское пятнадцатилетие (том 47) и период 1930–1940-х годов XX века (тома 48, 49) и до периода 1960–1980-х XX века (тома 50 и 51) и постсоветского времени рубежа XXI века, начиная с 1990-х годов (тома 52 и 53). Итогом эпопеи (54 и 55 тома) становятся статьи, формирующие смысловое пространство, посвящённое изучению художественной культуры во всех её ипостасях. Целостная художественная картина мира образуется благодаря выстроенной парадигме взглядов авторов на литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, кино, фольклор. Органично в тематический контур форума вписывается последний, 56 том, посвящённый жизненной судьбе юбиляра – Александра Ивановича Демченко. Судьба человека неотделима от судьбы Родины. А.И. Демченко в этой связи смело можно назвать хранителем культурного наследия Страны Советов и России нового времени. Творческий облик Александра Ивановича раскрывается через портретные зарисовки, интервью разных лет, рецензии на его книги и публикации, а также на материалы созданного им Международного Центра комплексных художественных исследований, объединяющего российских и зарубежных учёных. Многостороннее пространство научных исканий участников X Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART IX»), которое реализовано в многотомный творческий проект, дополнено сводом краеведческих заметок «Саратовский меридиан». Временну́ю арку, связанную с историей России, образуют завершающие материалы 54 тома, обозначенные

как ***«Эпоха Петра Великого»*** и посвященные отмечавшемуся в 2022 году 350-летию со дня рождения выдающегося государственного деятеля, который начал коренное реформирование всех сторон жизни России, включая её художественную культуру ***[ТОМ 54, с. 302]***[16]**.**

Лики Отечества, этапы развёртывания отечественной культуры XX века представляются организаторам форума последованием ***трёх больших периодов*** в проекциях художественно-исторического процесса. Первым является начало века, которое связано с распадом Российской империи. Истоки нового устройства мира (1890–1920-е годы), альтернативы коммунистической идее, философия искусства, его направления, борьба художественно-эстетических тенденций в предсоветские времена и послеоктябрьское пятнадцатилетие находятся в фокусе внимания исследователей. Второй период – «середина века: эволюционная триада “сталинской эпохи”(1930–1950-е годы)» [***ТОМ 46, с. 3***]. Это и эпопея закрепощения, соцреализм и формирование тоталитаризма (1930-е годы), годы Второй мировой войны и «холодная война», наконец, эпопея раскрепощения, с постепенным нарастанием оппозиционных настроений в годы «оттепели». Третий этап (вторая половина XX века: 1960–1980-е годы) включил в себя «радикальное обновление художественно-эстетической платформы» **[*ТОМ 46, с. 4*]** 1960-х и первой половины 1970-х годов, а затем период 1970-х годов и 1980-е годы, характеризующиеся разуверенностью в предыдущих идеалах и некоей стагнацией. И, наконец, постсоветские времена, в повествование о которых вошли и «ностальгические мотивы» **[*ТОМ 46, с. 4].***

Преамбулами к каждому из периодов стали статьи А.И. Демченко, в которых дан краткий обзор (на материале музыкального искусства) развёртывания историко-революционной тематики, поскольку именно она, по мнению автора, всегда находилась на переднем крае «идеологически выстроенной художественной культуры советского времени» ***[ТОМ 46, с. 4].***

Введение к изданию рассматривает общие вопросы, связанные с развитием именно музыкального искусства, которое с точки зрения контекстов, подтекстов является универсальным языком.

Внутренней сутью отечественного музыкального искусства стали, по мнению А.И. Демченко, иллюзии («надежды и чаяния»), которые связывались в сознании большей части общества с надеждами на установление коммунистического миропорядка [***ТОМ 46, с.5***], и аллюзии – разнообразные формы включения историко-революционных тем, сюжетов в музыке послеоктябрьско-

---

[16] Это статья группы исследователей – доктора исторических наук, профессора *С.В. Перевезенцева,* кандидата политических наук *О.Е. Пучниной*, аспиранта *А.Б. Страхова,* студентки *А.А. Шакировой* об эволюции традиционных духовно-политических ценностей российской цивилизации; очерки «Петра творенье» А. Демченко об архитектуре, живописи Петербурга (***[ТОМ 54, с. 336]***, примечательно, что автор отмечает не только красоту города, но изучает и антитезу прекрасному в Петербурге ***[ТОМ 54, с. 362]***). О Петропавловской крепости ведет рассказ *С.В. Мозгот* ***[ТОМ 54, с. 369]***, о петербургском композиторе Андрее Петрове и его творческом взгляде на город – *А.И. Демченко* ***[ТОМ 54, с. 374].***

го периода, позволяющие отображать происходящие в обществе процессы, воплощать идеи гуманизма, свободолюбия, а также критиковать государственный режим. В данном ракурсе автор употребляет само слово «Революция» с прописной буквы, подчёркивая не только принадлежность описываемых событий к истории родного государства, но и степень их важности.

Базовой лексемой, обозначающей формирование грандиозного мифа XX века, и, в то же время, включающей музыкальные произведения, которые обладают несомненными художественными достоинствами и не связаны с госзаказом или иными коньюктурными факторами, становится «мифопоэтика». Количество сочинений, которые связаны с историко-революционной темой (тем, что отображает историю революционного движения), начиная от «разбойных» песен и песен вольницы и заканчивая опусами 1980-х годов в профессиональной музыке, поражает. Помимо сочинений «проходящих», в этом потоке обнаруживается подлинно вдохновенные произведения, рождённые, благодаря определённым социальным импульсам, которые побуждали композиторов обращаться к сюжетам прошедшего времени, позволяя провести параллели со временем настоящим, осмысливаемым и художественно претворённым посредством «всевозможных аллюзий» ***[ТОМ 46, с. 6]***

А.И. Демченко отмечает, что основу историко-революционной музыки составили сочинения, отразившие историю освободительного движения, где наиболее яркими стали Первая русская, Февральская, Октябрьская революции и Гражданская война. Верхней границей изучаемого материала становится завершение перехода к социализму и революционным преобразованиям в СССР. Автор рассматривает целый ряд явлений, которые предшествовали становлению советской историко-революционной музыки: народные песни, связанные с повстанческим движением эпохи крестьянских войн XVII–XVIII веков; революционный фольклор и профессиональное искусство второй половины XIX столетия; песни пролетарской борьбы рубежа XX века, отразившие героический подъём народных масс. Итогом эволюции освободительной тематики А.И. Демченко называет наиболее яркие сочинения первой половины 1910-х годов: «Латышский реквием» Э. Мелнгайлиса и симфония-кантата «Кавказ» С. Людкевича. Расцветом историко-революционной музыки можно считать послеоктябрьский период, который отличает многообразие жанровых разновидностей, типов композиций, трактовок. Важнейшей историко-революционная тема стала для Д. Шостаковича, В. Белого, Д. Васильева-Буглая, В. Губаренко, А. Давиденко, И. Дзержинского, А. Кастальского, Б. Кравченко, Ю. Мейтуса, А. Флярковского, А. Холминова, Б. Шехтера и других. Одними из вершин для творчества композиторов можно назвать Четвёртую симфонию Л. Книппера, оперу «Конец кровавого водораздела» В. Мухатова, Пятую и Шестую симфонии Н. Мясковского, ораторию «Двенадцать» В. Салманова, «Поэму памяти Сергея Есенина» и «Патетическую ораторию» Г. Свиридова, вокально-симфонический цикл «Песни вольницы» и оперу «Виринея» С. Слонимского», оперу «В бурю» Т. Хренникова и другие. А.И. Демченко представляет и музыковедческую литературу, связанную с изучением произведений, созданных в

данный период. Это многотомные издания, монографии, публикации с разбором отдельных сочинений (от критики до научно-проблемных исследований), жанров, многоракурсные исследования, посвящённые отдельным проблемам того или иного музыкального опуса, статьи о творчестве композиторов и научно-популярные очерки.

Организатор форума ставит перед собой важную цель: реконструкция панорамы советской историко-революционной музыки с попутным осмыслением двух основополагающих проблем. Первая выявляет тот факт, что в трактовке темы происходили изменения, вызванные движением общехудожественного контекста и эволюцией окружающей действительности. Вторая определяет, что историко-революционная тематика обладает своими особенностями, поскольку проходит через призму опыта революционной эпохи, привлекая внимание к социальной, героической, конфликтно-драматической стороне воплощаемых событий и характеров, выдвигая на первый план народно-массовое начало, привнося особый исторический колорит.

Задачами, объединяющими в 11 томов различные виды работ, становятся следующие: 1) создание целостной панорамы развития данного тематического русла с 1917 года до 1980-х годов с присоединением к нему предыстории (освободительная тематика в искусстве дооктябрьского периода); 2) изучение эволюции трактовки историко-революционной темы с непрерывными изменениями, которые происходили в её художественной интерпретации; 3) выяснение закономерности, которая обнаруживается в трактовках темы. Анализ литературы позволяет автору сделать предположение, что развитие музыки протекало в неразрывном взаимодействии не только с общехудожественными процессами, но и с процессами общественно-историческими.

А.И. Демченко отмечает, что основным методом исследования становится исторический, предполагающий разделение художественного процесса на отдельные этапы, отличные по тем или иным параметрам, определение ведущих тенденций и связанных с ними идейно-стилевых направлений, течений. При более близком рассмотрении внимание концентрируется на свойствах, признаках объявленных тенденций, а «через динамику взаимодействия и смены основных тенденций прослеживается общая эволюция рассматриваемой сферы творчества в её сопоставлении с развитием музыкально-художественного и общеисторического контекста» ***[ТОМ 46,с.14].***

Особый интерес представляют в связи с вышесказанным вводные разделы томов альманаха, посвящённые обзору эволюции советской историко-революционной музыки, принадлежность к которой определяется словесным текстом, сюжетом, программой или посвящением.

Так, статьи 46 тома альманаха предваряет очерк А.И. Демченко, посвящённые становлению означенной тематики в предшествующие столетия. Это темы социального протеста в песенном фольклоре Киевской Руси, искусство скоморохов XV–XVI столетий; повстанческие песни и песни вольницы XVII–XVIII веков; гражданская лирика, которая выросла на почве городского романса и революционные песни XIX века; произведения рубежа XX столетия с их

критически-обличительными (романсы, песни, хоры, вокальные сценки, частушки, сатирические оперы) и героическими мотивами (симфонические поэмы, оркестровые фантазии, оркестрово-хоровые обработки народных песен, аранжировки революционного фольклора, баллады, хоровые и инструментальные поэмы, революционные гимны). Основные элементы семантической характерности историко-революционной музыки были заложены в песнях пролетарской борьбы, где отразилось мироощущение человека будущей «страны Советов». Обличение существующего миропорядка в искусстве соотносилось с уходящим веком, дух обновления был обращён к будущему. А.И. Демченко рассматривает проблему взаимодействия старого и нового в музыкальном искусстве рубежа столетий и переломные 1910-е годы, когда всё большее значение приобретает профессиональное творчество (авторские сочинения на революционную тематику, аранжировки пролетарского фольклора), меняется стилистика, композиторское письмо, которое отличается подчёркнутой свободой, раскованностью, утверждением героико-оптимистического начала, которым лишь изредка противостоят пессимистические настроения. Как правило, сумрачные интонации сменяются образами активной борьбы и утверждением позитивного начала. Данный период назван автором истоком того расцвета музыки о Революции, который начался после событий Октября 1917 года.

Преамбула II (том 47) посвящена послеоктябрьскому пятнадцатилетию и активному развёртыванию историко-революционной тематики, как генеральной для этого периода времени. Это песни Гражданской войны и молодёжные песни 1920-х; массовые музыкальные жанры, которые были представлены в творчестве композиторов группы Проколл (Производственный коллектив студентов–композиторов Московской консерватории); симфонии Н. Мясковского (Пятая и Шестая), В. Щербачёва (Вторая), Д. Шостаковича (Вторая и Третья), «Ленин» В. Шебалина; историко-революционные балеты «Красный мак» Р. Глиэра и «Стальной скок» С. Прокофьева. Общими чертами музыки данного периода можно считать интерес к мотивам жизненных исканий, к стихийным сторонам современной действительности, остроту контрастных сопоставлений, а порой и антитез, романтическую окрашенность и тяготению к гиперболизации явлений.

А.И. Демченко отмечает тенденции музыкально-художественного потока: последний всплеск народного творчества, цитирование революционного фольклора в авторских сочинениях и его обработка, размах массового хорового революционного искусства, разработка освободительных мотивов (как традиционная, так и новаторская), концепционное осмысление исторических процессов. Отмечено, что заметное место в тематике занимает академизм (А. Глазунов, С. Ляпунов, С. Василенко, А. Гедике, М. Ипполитов-Иванов) и классическая традиция народно-жанрового симфонизма (композиторы Украины, Белоруссии, Прибалтики, Закавказья) в одновременном развитии музыки «невиданных мятежей» (А. Блок) с «широким включением фантастически-изобразительного ряда, с форсированными звучностями больших оркестрово-

хоровых масс, с жёстко-экспансивной интонационной атмосферой» ***[ТОМ 47, с. 12].***

Во второй половине 1920-х в сфере академической музыки на первый план выходит стремление к современнечеству (термин А.И. Демченко), и высвобождение массовых жанров из-под ортодоксальных установок прежних лет (оставаясь в рамках народного музыкального языка, композиторы внедряли декламационность, призывно-публицистические обороты, динамизировали ритмику). Заметны встречные процессы: сближение академических форм с массовыми жанрами и обратный процесс (например, в хоровой миниатюре, ораториях). Отличительной чертой массовых жанров 1920-х годов становится их героическая направленность (жанровой основой зачастую становится марш, интонационной базой – фанфарно-кличевые обороты). Новаторскими тенденциями можно считать, по мнению автора Преамбулы, неоклассическую (балеты «Пламя Парижа Б. Асафьева и «Карманьола» В. Фемелиди), эксперименты театра (оперы «Лёд и сталь» В. Дешевова, «Северный ветер» Л. Книппера), конструктивно-урбанистическую (Вторая симфония, Четвёртый и Пятый концерты С. Прокофьева, некоторые сочинения Д. Шостаковича, «Рельсы» В. Дешевова, «Завод» А. Мосолова и другие). Отличительной чертой многих опусов стала множественная разноликость образов, ярко характеризующая общие стихийные состояния характерные для эпохи.

О неоклассицизме, как одном из творческих направлений И.Стравинского, рассуждает *А.В. Цыганова* на примере Итальянской сюиты № 2 для скрипки и фортепиано, созданной в 1925 году, на основе музыки балета «Пульчинелла» ***[ТОМ 47, с. 124].*** Кандидат искусствоведения, доцент *Н.В. Девуцкая* анализирует написанный в том же году Первый скрипичный концерт Николая Рославца, как пример практического применения авторской доктрины, провозглашающей новую методологию сочинения, которая питалась авангардно-нигилистическими настроениями, что позволило коренным образом реорганизовать творческий процесс **[ТОМ 47, с. 133].**

Рубеж 1930-х годов XX столетия стал промежуточным, для которого, как пишет А.И. Демченко, свойственна объективизация и оптимизация стиля. Это дальнейшее сближение массовых и академических жанров, преодоление плакатной прямолинейности, конструктивной усложнённости, приближение к сбалансированности музыкально-выразительных средств: «к ристаллическая ясность идейно-образного строя, чёткость и отточенность интонационного рельефа, выверенность и соразмерность архитектоники» ***[ТОМ 47, с. 26].*** Автор форума отмечает, что характерной тенденцией в развитии музыкального искусства является гармония внутреннего ритма, когда более активные, героические или трагедийные истолкования историко-революционной темы сменяются статическими, уравновешенными в эмоциональном плане.

«Взаимоотношениям отечественной культуры с утонченным модерном внутри самой себя, в контексте национального опыта» посвящена статья доктора философских наук, профессора, научного руководителя Российского института истории искусств *А.Л. Казина*. Видный учёный развивает тезис о том, что

«Россия не отвергла модерн <…> – она его *осваивала и преодолевала* в творческом усилии. У каждого крупного художника это давало уникальный результат – его персональный эстетический мир, его личную и вместе с тем общезначимую парадигму. С очевидностью это произошло именно в литературе и кино» ***[ТОМ 48, с. 35].*** Материалом исследования становятся фильм А. Довженко «Земля» (1930) и фильмы А. Тарковского, картина Г. Панфилова «Прошу слова»; шедевры русской литературы советского периода: казацкая эпопея «Тихий Дон» М.А. Шолохова, поэма А.Т. Твардовского «Василий Теркин», романы М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита», «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака и «Пирамида» Л.М. Леонова. Творчество А.Н. Холминова на примере оперы «Оптимистическая трагедия»(1932) рассматривает *Е.А. Козовчинская* ***[ТОМ 50, с. 198]***. Кантатно-ораториальный жанр в советской музыке 1930-1950-х годов как отражение идеолого-мифологической парадигмы сталинского времени исследуется доктором искусствоведения, профессором *И.С. Воробьёвым* на примере творчества А. Хачатуряна и А. Арутюняна ***[ТОМ 49, с. 144].***

Преамбула III (Том 48) предваряет цикл статей о середине XX века, который был отмечен Постановлением ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно - художественных организаций» (1932). Форсирование темпов индустриализации и коллективизации, болезненный процесс ликвидации кулачества, трудности в перестройке сознания, прежде всего крестьянского, не могли не отразиться в искусстве. В общехудожественной ситуации отмечается борьба творческих тенденций, в образно-смысловой сфере – интенсивная драматизация. А.И. Демченко раскрывает суть антагонизма в отношении к фольклору (консервативный этнографизм – инициативное освоение) и классическому наследию (традиции сохранения против активного развития), к практической разработке реалистических принципов и к проблемам демократизма. Ощутимой оказалась интенсивная драматизация образного строя. В первой половине 1930-х появляются многочисленные поистине трагедийные сочинения, среди которых реквиемы памяти В.И. Ленина (К. Голубев, О. Егиазарян, Д. Кабалевский, Л. Ходжа-Эйнатов) и С.М. Кирова (М. Юдин); симфония Ю. Шапорина и Четвёртая симфония Л. Книппера. Показательны Двенадцатая симфония Н. Мясковского и Первая Д. Кабалевского. Отмечается и характерный для 1930-х годов образ всеобщего похода (симфоническая сюита А. Штогаренко и финал Симфонии Ю. Шапорина), ритмоинтонации песни-марша можно обнаружить в симфониях А. Гладковского, Л. Книппера В. Шебалина. Мотивы жизненных исканий находит преломление в опере «Катерина Измайлова» и Четвёртой симфонии Д. Шостаковича, в Первой симфонии и Фортепианном концерте А. Хачатуряна, в Тринадцатой симфонии Н. Мясковского, Второй Б. Лятошинского.

Утверждение реализма, народности, оптимизма, классичности – черты историко-революционной музыки второй половины 1930-х годов. Тенденцией времени стало появление песен-воспоминаний о Гражданской войне. В академическом искусстве 1930-х годов большую роль играет опера («В пущах Полесья» А. Богатырёва, «Кёр-оглы» У. Гаджибекова, «Тихий Дон» И. Дзержинско-

го, «Щорс» Б. Лятошинского, «Михась Подгорный» Е. Тикоцкого, «Семён Котко» С. Прокофьева, «В бурю» Т. Хренникова, «Броненосец Потёмкин» О. Чишко) и балет («Сердце гор» А. Баланчивадзе, «Лауренсия» А. Крейна), что дополняли оперетта «Свадьба в Малиновке» Б. Александрова, оратория М. Коваля «Емельян Пугачёв», музыка Д. Шостаковича к фильмам. Окончательно сформированы принципы социалистического реализма, что с точки зрения революционного просвещения освещает в творчестве советских композиторов 30-40-х годов XX века *Ю.А. Коломойцев* ***[ТОМ 48, с. 148].***

Первая половина 1940-х годов выдвигает на первый план военную проблематику (кантата Н. Мясковского «Киров с нами», Пятая симфония М. Штейнберга, песни-гимны). Революционное прошлое становится образцом самоотверженного служения делу, героизма, мужества и стойкости, убеждённости в победном исходе борьбы (опера «Война и мир» и Пятая симфония С. Прокофьева, оратория «Сказание о битве за Русскую землю» Ю. Шапорина).

О советской культуре послевоенного времени пишут ***[ТОМ 49, с. 60]*** кандидат искусствоведения, заслуженный художник РФ *П.П. Козорезенко* и доктор искусствоведения, член Российской Академии художеств *И.И. Орлов***.**

Трудности восстановительного периода, проявления культа личности, временное господство в искусстве консервативно-догматических установок, административной опеки сказались на композиторском творчестве во второй половине 1940-х годов. А.И. Демченко отмечает ощутимое снижение художественного уровня опусов этих лет. По контрасту с этим в 1950-е историко-революционная музыка развивается настолько бурно, что «происходящее в её сфере начинает многое определять в проблематике и стиле музыкального искусства в целом» ***[ТОМ 48, с. 3].*** Среди ярких сочинений данного периода – Десять хоровых поэм, кантата «Над Родиной нашей солнце сияет», Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии Д. Шостаковича; «Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория», «Пять хоров на слова русских поэтов» и кантата «Песня о Ленине» Г. Свиридова; балеты «Спартак» А. Хачатуряна и «Тропою грома» К. Караева; опера «Декабристы» Ю. Шапорина; оратория «Двенадцать» В. Салманова и Четвёртая симфония Д.Гаджиева, опера «Три толстяка» и оратория «Сны Революции» В. Рубина, оперы «Севиль» Ф. Амирова и «Орлиная крепость» С.Бабаева, песни-гимны В. Мурадели, С. Туликова, А. Холминова.

С конца 40-х годов XX века развивается и детская тематика, которая от героико-драматических настроений совершила поворот к отображению светлых состояний путем поиска максимальной простоты и ясности музыкально-выразительных средств. Автор Преамбулы представляет и отдельный пласт сочинений повествовательно-эпического плана, который получил распространение во второй половине 50-х годов XX века (оратория-былина Н. Крюкова «Земля Сибирская», вокально-симфоническая «Былина про Ленина» Г. Попова, симфоническая былина Г. Уствольской «Сон Степана Разина», Двадцать шестая симфония Н. Мясковского, Первая симфония В. Салманова, «Эпическая поэма» Г. Галынина и другие). Отдельная линия связана с песнями-гимнами.

Драматические трактовки историко-революционной темы (констатация кризиса и предчувствие необходимых перемен) отмечены в оратории А. Флярковского «Колодники», симфонической поэме Б. Шехтера «Узница», сюите из музыки к кинофильму «Тарас Шевченко» Б. Лятошинского. Отмечается и большое количество произведений, созданных в эти годы для хора *a cappella* (циклы, оратории).

В параллель этому анализ позднего цикла И. Стравинского «Четыре песни для голоса, флейты, арфы и гитары» представлен в очерке *А. Еремчук* ***[ТОМ 46, с. 171]***, а библейская символика в кантатах И. Стравинского на примере кантаты «Вавилон» рассматривается в статье *И.А. Нестеровой* ***[ТОМ 49, с. 126].***

Оздоровление общественной атмосферы во второй половине 1950-х годов отразилось и на развитии музыкального искусства (том 49). А.И. Демченко отмечает, что «на передний план выдвигается разработка образно-стилевого комплекса, лучшее обозначение которому – *героический эпос»* ***[ТОМ 49, с.3]*** (Вторая симфония Ю.Александрова, опера Г. Эрнесакса «Огневое крещение», «Ленинцы» Д. Кабалевского, «Ленин жив» Б.Тищенко, оратории Г. Свиридова «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория», «Двенадцать» В. Салманова). Россия в музыкально-художественных концепциях этого периода представлена в мощной энергии социального переустройства. Мужественность тона, патетическая нота, строгое, подчас графическое звуковедение, суровый колорит даже в празднично окрашенных образах характеризуют музыкальный язык опусов времени. Резко возрос интерес к литературному наследию последних предоктябрьских и первых послеоктябрьских лет, прежде всего к поэзии А. Блока, С. Есенина, В. Маяковского. Оптимистическая направленность является яркой характеристикой творчества второй половины 1950-х годов, которая порой окрашена в романтические тона. Напротив, на рубеже 1960-х происходит, по мысли А.И. Демченко, поворот к трагедийным трактовкам историко-революционной темы с более лирическим её воплощением («Героическая поэма» В. Юровского, «Песня о Ленине» Г. Свиридова, вокальная поэма О.Тактакишвили «Город выл, словно зверь разъярённый», кантата А. Шнитке «Песни войны и мира», Восьмой квартет Д. Шостаковича, Первая симфония Р. Щедрина и многие другие сочинения). При всей интенсивности, процесс слияния героики и лирики проходил без утраты эпической основы, потому господствует лироэпическая образность. Композиторы, особенно в песенных жанрах, органично совмещали теплоту и трепетность, тонкость в выражении чувств отдельного человека со значительностью всеобщего настроения подъёма, эпического духа свободы и веры в светлое будущее.

Преамбула V, открывающая 50 том альманаха, посвящена второй половине XX века. Как отмечает автор, «активный поиск оригинальных решений обусловил впечатляющую многоплановость художественного процесса» ***[ТОМ 50, с. 3].*** Среди опусов этого времени А.И. Демченко отмечает следующие: «Казнь Степана Разина» и «Верность» Д. Шостаковича, «Песни вольницы» и «Виринея» С. Слонимского, «Ленин в сердце народном» и «Казнь Пугачёва»

Р. Щедрина, «Три новеллы» и «Похищение луны» О. Тактакишвили, «Патетическая поэма» и «Маяковский начинается» А. Петрова, Вторая симфония и «Степан Разин» Н. Сидельникова, «Миг истории» К. Хачатуряна, «Двенадцать» Б. Тищенко и многие другие. Среди общих тенденций автор статьи выделяет формирование новой эстетико-стилевой системы, для которой характерно переосмысление представлений о фольклорном и публицистическом начале и активизация урбанистических тенденций. Новые композиторские школы, национальные школы заявляли о себе именно в опоре на фольклорную самобытность (жанрово-интонационные системы, образные сферы, ладовые системы, включение внемузыкальных средств выразительности, ритмоинтонационная шкала, тембровая палитра).

Автор Преамбулы описывает возникшее в эти годы течение «новая фольклорная волна», представленное такими опусами, как «Русская тетрадь» В. Гаврилина, «Курские песни» и «Маленький триптих» Г. Свиридова, Фортепианная соната и «Пять русских песен» С. Слонимского, «Суздаль» и «Палех» Б. Тищенко, «Семь лакских песен» Ш. Чалаева, «Скоморохи» Ю. Фалика, «Озорные частушки» Р. Щедрина. Отмечено и переосмысление публицистического начала, которое выразилось в усилении гражданского пафоса, в обострени конфликтности сюжетов и образов. Вновь на первый план выдвигаются крупные жанры: опера, оратория (оперы «Десять дней, которые потрясли мир» М. Карминского и «Жестокость» Б. Кравченко, кантата О. Галахова «Двадцать шесть», оратория К. Хачатуряна «Миг истории» и другие). Фанфарность, усиление роли ударных инструментов, включение чтецов, прямые обращения к зрителю явились отражением публицистичности. Импульсивность интонационного строя, ритмическая экспрессия, включение современных звуковых ощущений характеризуют тенденцию к урбанизации (симфония «Жиге́р» Г. Жубановой, «Время, вперёд!» Г. Свиридова, Вторая соната и «Simfonia robusta» Б. Тищенко, «Basso ostinato» и Вторая соната Р. Щедрина, Вторая симфония, Второй фортепианный концерт А. Эшпая и другие).

Вторая половина 1960-х и первая половина 1970-х годов охарактеризованы А.И. Демченко как время, когда в творчестве выдвигается нравственно-психологическая проблематика, которая раскрывается через объективные повествования и мотивы активного утверждения жизни. Композиторов привлекает эмоциональная реакция лирического героя на событие, а не само действие («Монологи о Ленине» А. Богатырёва, «Три монолога о Ленине» Р. Габичвадзе, цикл «Верность» Д. Шостаковича, ряд хоровых сочинений Г.Свиридова, Вторая симфония, Скрипичный и Фортепианный концерты Б. Чайковского, балет «Анна Каренина» и Третий концерт Р. Щедрина, «Записки сумасшедшего» и «Белые ночи» Ю. Буцко, «Мастер и Маргарита» С. Слонимского и другие). «Две черты отличали сферу осмыслений рубежа 1970-х годов – психологизм и возвышенность» ***[ТОМ 51, с. 4].*** В повествованиях объективного плана важную роль играл конфликт, заострённые ситуации и активные бунтарские настроения. Возникает и образец драмы нового типа, которая тяготеет к объективности, а важнейшим способом утверждения служит народное начало. Глубокое

постижение фольклора позволило композиторам в обрисовке быта, характеров опираться на народно-песенное начало, многообразие жанров, исторических истоков.

К середине 1970-х годов появляются сочинения, отображающие поступательный ритм общенародной жизни. Широкое распространение получает и детская музыка, связанная с обозначенной тематикой. А.И. Демченко напоминает произведения по сказке А.Гайдара «Мальчиш-Кибальчиш»: фортепианный цикл И. Шамо, кантата С. Бажова, симфоническая поэма Л. Вайнштейна, балет Н. Сильванского, опера-балет К. Кацман, опера-оратория Л. Пригожина. Отмечено и появляющееся обострение психологизма, конфликтного начала к концу 70-х годов XX века. Базовой идеей сочинений становится воспевание силы человеческого духа, который, пройдя испытания, мужает: симфонии Б. Арапова (Четвёртая), М. Алексеева (Четвёртая), А. Штогаренко (Шестая), вокально-симфонический цикл Ю. Зарицкого «Владимир Маяковский». Развивается героико-патриотическая оперетта, появляются детские мюзиклы.

Повествования объективного плана, которые носят более уравновешенный и оптимистический характер создаются и в начале 1980-х годов («Перезвоны» В.Гаврилина, «Пушкинский венок» и «Отчалившая Русь» Г. Свиридова, Симфоническая поэма «Подросток» и Третья симфония Б. Чайковского, Вторая и Третья симфонии А. Шнитке и т.д. Создаются сочинения, основанные на свободном претворении фольклорного материала (оратория В. Калистратова «Стенька Разин», балет Н. Сидельникова «Степан Разин», хоровой концерт С. Слонимского «Тихий Дон», кантата Р. Щедрина «Казнь Пугачёва»). О симфонии «Хроника блокады» Б.И. Тищенко (1984) – ученика Д. Шостаковича пишет кандидат искусствоведения, доцент *Е.Ю. Матвеева* ***[ТОМ 51, с. 133].***

За внешним благополучием, как отмечает А.И. Демченко, зачастую скрывались дефицит крупных творческих идей, интертность мысли, склонность к традиционным решениям. Заметно возросли настроения неопределённости, что коснулось образной сферы, связанной с тем, что называлось позднее стагнацией или застоем. Однако композиторы всегда искали выход из кризисной ситуации. Автор отмечает особенности оперного творчества, которое превалирует в обозначенный временной промежуток. Это поиск неординарных решений в воплощении темы Родины, поиск новых сюжетов, тяготение к оригинальности жанровых решений, обновление принципов драматургии, свобода композиторского мышления, утверждение новой оперной эстетики.

Конец 80-х годов XX столетия отмечен резкими переменами всего уклада жизни страны. В сущности, они прервали дальнейшее развитие историко-революционной музыки в том её виде, который был характерен для предыдущих десятилетий. А.И. Демченко отмечает, что в его личном архиве хранится более шести тысяч авторских сочинений, более тысячи образцов народно-песенного творчества, связанных с историей страны. С некоторой долей сожаления отмечает автор форума невозможность раскрыть столь масштабную тему. Но важнейшими выводами становятся следующие: 1) в трактовке историко-революционной темы происходили непрерывные изменения; 2) наряду с произ-

ведениями, в которых историческое содержание воплощено довольно ясно и конкретно, создан большой пласт произведений, в которых «историко-революционный контекст» присутствует опосредованно (в тексте, программном заголовке); 3) для любого из этапов характерной чертой является актуализация историко-революционного материала, которая состоит в том, что прошлое рассматривается через призму того исторического этапа, когда создаётся художественное произведение; 4) различия в трактовках исторического события определяются не только авторской индивидуальностью, но и задачами, которые ставили перед собой композиторы, природой художественного процесса, актуальным состоянием окружающей действительности.

А.И. Демченко делает вывод о том, что историко-революционная тематика обладала и собственными стилевыми средствами, которые позволили убедительно раскрывать события и образы воссоздаваемой эпохи. Автор отмечает, что на современном этапе освещённая тема часто рассматривается с некоторым негативным оттенком, что напоминает высказывание «Иван, родства не помнящий». В негласном запрете на всё советское теряется внимание к шедеврам искусства. Риторический вопрос возникает сам собой: «если семь с лишним десятилетий отечественной истории XX века считать сплошным недоразумением, значит, нужно вычеркнуть из неё и жизнь нескольких поколений, а с ней и огромные усилия целой плеяды мастеров художественного творчества. Не “большевизм” ли это новейшего образца и не пора судить о нашем наследии по мере его эвристической ценности?» ***[ТОМ 52, с.19].*** Ответом на поставленный вопрос становятся труды учёных, искусствоведов, философов, бережно собранные Александром Ивановичем Демченко в глобальном научно-публицистическом труде по итогам форума.

Так, беседа с доктором философских наук, профессором *Н.А. Хреновым* членом Союза кинематографистов России, членом Союза театральных деятелей России о смыслах и назначении культуры в меняющемся мире представлена в статье «Культура в эпоху социальной турбулентности» ***[ТОМ 53, с. 30]***. Истории российской авиации начала XX века и проблеме восприятия аэронавтики посвящена статья доктора исторических наук, профессора *С.Б. Ульяновой* ***[ТОМ 46, с. 73].***

Письма и диалоги *А.И. Демченко* с писателем, музыкантом, педагогом *Иоанном Богомилом* затрагивают тему современного состояния мира: это «агония дракона», по мнению доктора богословия из Испании. Эмоционально окрашена его речь: «Поймите, Россия — архетип. Архетип – живая гора! На её вершине – великий зиккурат, город благодати. Туда уходят души добрых людей и добрых правителей. Однажды он заговорит. Гора архетипа проснётся и будет хороводить. За Россией стоит великий архетип под названием “Свет с востока”» ***[ТОМ 53, с. 86].*** И.Богомил пишет о музыке, как об одном из самых достоверных способов беседы с Богом ***[ТОМ 53, с. 149].*** В таком случае композитор становится пророком ***[ТОМ 53, с. 89].*** Как бы вторя ему, *Н.В. Королевская* пишет о соотношении музыкального и понятийного мышления в творческом процессе композитора ***[ТОМ 54, с.108].***

«Самосознание современной культуры с неизбежностью приходит к пониманию значения связи «язык-культура», которая позволяет определить ценностное направление развития культуры. Проблеме антиномичности, которая составляет содержательную характеристику культуры, посвящена статья *М.В. Логиновой* ***[ТОМ 54, с.46].***

Своеобразным приношением мастерам музыкального искусства становится раздел «***Из анналов историко-революционой музыки***», в котором собраны аналитические статьи А.И. Демченко, посвящённые конкретным музыкальным сочинениям.

Это, впервые разработанная в отечественном музыкальном искусстве начала XX века, концепция революционного прорыва к свободе, отражённая в «Латышском реквиеме» Э. Мелнгайлиса (1906–1911); духовное раскрепощение отдельного человека и народа в целом, в симфонии-кантате С. Людкевича «Кавказ» (1905–1913) ***[ТОМ 46, с. 212- 228].*** Значительным итоговым обобщением разноречивой действительности, характерной для середины 1910-х годов стала Пятая симфония Н. Мясковского ***[ТОМ 47, с. 247 – 254].*** Драматическое, даже трагическое восприятие импульсов, исходящих извне, и обжигающая патетика, экспрессионистский накал страстей обнаруживает А.И. Демченко в Шестой симфонии композитора ***[ТОМ 47, с. 255 – 262].*** Грандиозный обряд неистового ниспровержения, дух всеобщего разлома отмечен в кантате С. Прокофьева «Семеро их» (1917–1918) ***[ТОМ 47, с. 263 – 266].*** Монументальное полотно, в котором можно было бы воссоздать целостную панораму развития революционного движения, задумано С. Прокофьевым позднее – облик коллективного героя в «Кантате к XX-летию Октября» создаётся фресковой манерой письма, широким использованием плакатных приёмов ***[ТОМ 48, с. 254 – 261].*** Богатая галерея образов, раскрытая объёмно, с тонким психологизмом, в сложном и противоречивом взаимодействии возникает в опере С. Прокофьева «Семён Котко» (1939) ***[ТОМ 48, с. 262 – 264].*** Историко-революционную эпопею Д. Шостаковича открыли «Десять хоровых поэм» (1951, полное название – «Десять поэм для хора *a cappella* на слова русских революционных поэтов ») ***[ТОМ 48, с. 265 – 275].*** Эпико-драматическое начало, характерное для музыкального искусства первой половины 1950-х годов в творчестве Д. Шостаковича обозначено в музыке к кинокартине «Незабываемый 1919» (1951) и в кантате «Над Родиной нашей солнце сияет» (1952). В полной мере отмеченная тенденция, по мнению А.И. Демченко, раскрылась в дилогии историко-революционных симфоний Шостаковича: Одиннадцатая (1957) и Двенадцатая (1961) ***[ТОМ 48, с. 276 – 284].*** И, наконец, автор форума анализирует самый грандиозный художественный памятник «сталинской эпохе»: балет А. Хачатуряна «Спартак» (1954) ***[ТОМ 48, с. 285 – 292].*** Всколыхнувшийся в 1950-е годы интерес композиторов к историко-революционной теме заметен в грандиозных вокально-симфонических монументах Г. Свиридова: «Поэме памяти Сергея Есенина» (1956) ***[ТОМ 49, с. 241 – 256]*** и «Патетической оратории» (1959) ***[ТОМ 49, с. 257 – 271].*** Вскоре после завершения «Патетической оратории» композитор пишет кантату «Песня о Ленине» (1960), где предвещается круше-

ние того державного монолита, о котором только что говорилось ***[ТОМ 49, с. 272 – 278].***

Направление, известное как «новая фольклорная волна» представлено именем С. Слонимского и его сочинением «Песни вольницы» (1959, оркестровая редакция 1961) ***[ТОМ 50, с. 276 – 282].*** Обилие художественных открытий по самым различным направлениям отечественного музыкального искусства представлено в его кантате «Голос из хора» (1964) ***[ТОМ 50, с. 283 – 294].*** И завершает триаду аналитических статей, посвящённых творчеству С. Слонимского анализ оперы «Виринея» (1967), которая адресует слушателя к революционным событиям начала XX века, в призме которых композитор воспроизводит суть национальной натуры, какой она представлялась ему в 1960-е годы ***[ТОМ 50, с. 295 – 309].*** Оратория Р. Щедрина «Ленин в сердце народном» создавалась накануне годовщины образования СССР (1969). В ней отражено прошлое отечественной истории. Оратория стала в музыкальном искусстве самым масштабным претворением того мотива, который зафиксирован в названии ***[ТОМ 51, с. 267 – 272].*** Противостояние взглядов на устройство государства, первородная стихия, которую сопровождает шум крушения старого мира, воссозданы в ораториипоэме «Двенадцать» (1957) В. Салманова ***[ТОМ 51, с. 273 – 281].*** Примером кардинального обновления всех сторон композиторского мышления в 60-е годы XX века становится кантата О. Галахова «Двадцать шесть» (1968) ***[ТОМ 51, с. 282 – 285].*** Максимальная концентрация конфликтно-драматического напряжения в отечественной музыке, по мнению организатора форума, достигается в опере М. Карминского «Десять дней, которые потрясли мир» (1970). Текст оперы основан на фрагментах из книги Д. Рида, манифестов, листовок, телеграмм 1917 года, речей и писем В.И. Ленина, эпитафий Марсова поля ***[ТОМ 52, с. 285 – 304].*** Среди масштабных партитур К. Хачатуряна выделяется оратория «Миг истории» (1973), которую относят к числу самых значительных и новаторских сочинений ***[ТОМ 52, с. 305 – 309].*** В 1975 году написано первое выдающееся сочинение саратовским композитором Е. Гохман: «Испанские мадригалы», которое своим гражданским пафосом было нацелено против насилия над человеком, против неправедной власти. Инакомыслие композитор выразила и в вокально-симфонической фреске «Баррикады» (1977) ***[ТОМ 53, с. 303 – 316].*** Отзвуком «Баррикад» стала баллада «Гренада» для хора, струнных и ударных (1981) ***[ТОМ 53, с. 317 – 318].***

В серии вступительных очерков к ***54*** и ***55*** томам, автором представлен большой обзор, посвящённый ***художественной картине мира XX века***, который выполнен на материале отечественного музыкального искусства.

Проанализировать в целом объективные и субъективные причины распада, а также последствия разрушения СССР удаётся доктору исторических наук, профессору *В.Ю. Захарову* в соавторстве с кандидатом исторических наук, доцентом *А.Н. Ивановой* ***[ТОМ 51, с. 31].***Обращаясь к культурному наследию XX столетия, мы можем наблюдать поток переплетающихся коридоров «следования потока сознания творящей личности» ***[ТОМ 46, с. 82].*** Классификация стилевых течений искусства XX века представляет собой трудную задачу.

Об идейных предпосылках формирования тенденции экспрессионизма в эволюции искусства XX века пишет *Ю.В. Шатских* ***[ТОМ 46, с. 82].*** Некоторые из появившихся в XX веке направлений и школ западной психологии в аспекте взаимовлияния их идей и развития искусства того времени рассматриваются в статье *Д.Р. Барчо* ***[ТОМ 46, с. 206].***

Роль социокультурного понятия «лёгкость бытия» в динамике отечественной истории и культуры XIX – начала XXI веков рассмотрена в статье доктора исторических наук, ведущего научного сотрудника Института российской истории Российской академии наук, поэт (литературный псевдоним – *Сергей Кондратьев*) *С.А. Козлова* ***[ТОМ 46, с. 38].*** Это позволяет лучше понять некоторые важные особенности, касающиеся не только национальной ментальности и советского мировоззрения, но и устойчивых стереотипов их восприятия. Автор поэтически раскрывает и не менее актуальную тему Гражданской войны в контексте пассионарно-актуального взаимодействия Поэзии, Прозы, Музыки, Живописи и Скульптуры ***[ТОМ 47, с. 192].***

О богатстве и полноте обзора музыкальных произведений, в вышедших томах альманаха можно судить по широте охвата жанров, стилей, которые дополняют замысел автора и талантливо осуществляют и достигают его.

«Искусство становится своеобразной формой философствования, когда его образы наполнены идейным содержанием, концептуальны и обретают символическое значение», – пишет доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор *И.В. Кондаков* ***[ТОМ 51, с. 56].*** Статьи учёного, вошедшие в альманах, посвящены философии музыки XX века. Автор отмечает, что в «парадигматике художественной культуры постепенно утвердился новый фактор – *политика»* ***[ТОМ 51, с. 68].*** В фокусе исследовательского внимания оказывается симфоническое творчество Д. Шостаковича ***[ТОМ 51, с. 74-88],*** мировоззренческие концепты наследия С.С. Прокофьева и его философские взгляды, которые отразились на творческом почерке ***[ТОМ 47, с. 118*** *и* ***ТОМ 49, с. 90].*** И.В. Кондаков отмечает, что оба гения в большей степени подспудно противостояли культурной политике Советского государства, нежели были ей подчинены. «Соответственно менялась и философия музыки, к которой были, по-своему, склонны и тот, и другой. Отныне философия музыки держалась на интертекстуальности и интермедиальности, а также лежащей в их основе свободной ассоциативности» ***[ТОМ 51, с. 73].***

Константные образы музыки конца XX века (70-е годы XX века – 10-е годы XXI столетия), обусловленные событиями, которые наполняют её эстетическую и бытийную сущность рассматриваются в статье доктора искусствоведения, профессора кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, члена Союза композиторов РФ, главного редактора журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal» *В.О. Петрова* ***[ТОМ 49, с. 79].*** Кроме того, учёный отмечает, что особое место в содержательном тезаурусе, например, инструментального театра, который так мощно представлен в музыкальном творчестве второй половины XX столетия, принадлежит религиозной тематике. Однако, как отмечает автор статьи, «его специфика, кон-

солидирующая серьезное с развлекательным, внутреннюю музыкальную драматургию с внешнейсобытийностью, вносит свои коррективы в трактовку религиозных образов, сюжетов, идей и текстов» ***[ТОМ 51, с.114].*** Владислав Олегович также пишет о Д. Шостаковиче. По его мнению, это композитор «своего времени, выразивший звуками музыки всю проблематичность эпохи, композитор-историк, произведения которого остросоциальны и отражают всю утопичность того строя, в которое он жил и творил» ***[ТОМ 52, с. 58].***

Анализ и моделирование культурного канона советской эпохи в области академической музыки на примере знаменитой серии «Жизнь замечательных людей», представлены в статье кандидата искусствоведения, доцента *Л.А. Купец***.** Основными источниками стали биографий отечественных музыкантов, изданные с 1934 по 2019 годы ***[ТОМ 49, с. 27].***

Собственную типологию такого понятия, как музыкальное пространство, систематизацию различных, во многом экспериментальных явлений в музыке XX века предлагает кандидат искусствоведения, профессор *О.А. Астахова* ***[ТОМ 51, с. 116].*** О траектории творческой судьбы Р. Щедрина рассуждает *А.И. Демченко* ***[ТОМ 52, с. 86].*** Одним из значительных произведений Р. Щедрина за последнее десятилетие является опера «Левша» (2013) о музыкальной публицистике, посвященной этой опере, пишет музыковед *М.П. Зачиняева* ***[ТОМ 52, с. 111].*** Киномузыку А. Шнитке рассматривает кандидат искусствоведения, доцент *А.Ф. Мирошкина* ***[ТОМ 51, с. 164].*** Принципы драматургии и композиции итогового сочинения Н. Сидельникова – цикла «Лабиринты» (роман-симфония для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов о Тесее в пяти фресках), представляющего собой сложнейшую этико-философскую концепцию, рассмотрены в статье доктора искусствоведения, профессора *О.В. Комарницкой* в соавторстве с *Миньжэ Янг* ***[ТОМ 53, с. 109].*** Композиторам–шестидесятникам Н. Каретникову, В. Овчинникову, композиторам «Московской тройки» (Э. Денисову, С. Губайдулиной, А. Шнитке), а также Э. Артемьеву, А. Петрову, М. Таривердиеву, А. Пярту) и их работам в жанре музыки к кинофильмам посвящена статья доктора искусствоведения *Т.К. Егоровой* ***[ТОМ 51, с. 140].*** Постмодерн русской рок-музыки находится в фокусе внимания доктора искусствоведения, профессора, члена Совета Союза композиторов России, заслуженного деятеля искусств России *А.М. Цукера* ***[ТОМ 51, с. 185].***

Можно отметить, исходя из сказанного выше, насколько важна в культуре роль личности, которая созидает и преображает. В том случае, если эта личность неординарна, талантлива, она становится самостоятельной силой притяжения, которая объединяет людей, генерирует идеи, вдохновляет на творческие поиски, раздвигая границы возможного, созидая, давая возможность понять и преодолеть вызовы времени.

Так, диалоги о ***философии музыки***, откровения мыслителя XX века, философа, литературоведа, культуролога и искусствоведа М.М. Бахтина и пианистки, мыслителя в музыке М.В. Юдиной запечатлены в философских этюдах доктора философских наук, кандидата искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля науки Российской Федерации *Н.И. Ворониной* **[ТОМ 48,**

с. 174]. О традиции ***смыслового анализа музыки*** и его сути в российском музыковедении пишет доктор искусствоведения, профессор, лауреат премии Правительства РФ *В.Н. Холопова* **[ТОМ 48, с. 198].** Учёный отмечает, что «в конце XX – первых десятилетиях XXI веков на новой ступени научного развития были построены теоретические учения о музыкальной семантике и музыкальном содержании в трех городах России: Людмилой Шаймухаметовой (Уфа), Людмилой Казанцевой (Астрахань) и автором данного материала Валентиной Холоповой (Москва)». Целью статьи доктора искусствоведения, профессора *В.И. Ниловой* является актуализация работ В.Д. Конен 1960-х годов, посвящённых истории музыки **[ТОМ 48, с. 215].**

Проводя параллели с романом-эпопеей Л.Н. Толстого, вспомним, что существует легенда, что писатель якобы использовал в названии слово «міръ», значение которого «Вселенная. Общество». Аналогично разным слоям общества, представленным в романе, в Альманахе А.И. Демченко представлены самые ***различные виды искусства***. Д.И. Писарев писал о романе Л.Н. Толстого: «именно оттого, что автор потратил много времени, труда и любви на изучение и изображение эпохи и ее представителей, именно поэтому созданные им образы живут своею собственною жизнью, независимою от намерения автора<…>. Эта правда, бьющая ключом из самих фактов, особенно драгоценна по своей неотразимой убедительности»[17].

Музыкальное искусство, кроме статей, напрямую связанных с историко-революционной тематикой представлено различными жанрами. Так, *Л.А. Назаренко* исследует формулы большого распева, как базис построения мелизматической древнерусской певческой культуры ***[ТОМ 55, с. 46].*** Цель статьи кандидата искусствоведения, профессора *Н.К. Самойловой* – «не исторически-архивное изучение камерно-инструментальной музыки с участием фортепиано (от сонаты до квинтета), а желание автора проследить процессы, имеющие место в саморазвитии жанра» ***[ТОМ 54, с. 195].*** *Р.Л. Донина, Л.А. Стецкая* предлагают методические рекомендации к изучению и исполнительской интерпретации фортепианных произведений старинных мастеров ***[ТОМ 55, с. 101].***

В музыкальной жизни общества XIX века, по мнению *Н.Н. Сычевой*, выдвигается на первый план новая художественная личность – «композитор-пианист». О представителях нового «культурного феномена» пишет автор статьи ***[ТОМ 54, с. 232].*** Кандидат искусствоведения *П.В. Рокицкая* пишет о сочинениях для фортепиано, написанных только для одной руки ***[ТОМ 54, с. 240].*** Статья доктора искусствоведения, профессора *О.В. Комарницкой* и аспиранта *Миньжэ Янг* посвящена позднему фортепианному произведению композитора Н.Н. Сидельникова – циклу этюдов «Америка – любовь моя» ***[ТОМ 55, с. 55].*** Функции авторских ремарок в инструментальной музыке изучает доктор искусствоведения, профессор *В.О. Петров* ***[ТОМ 54, с. 247].***

---

[17] Д. И. Писарев, статья «Старое барство»: («Война и мир». Сочинение графа Л. Н. Толстого. Томы I, II и III. Москва, 1868 г.). Режим доступа: https://www.literaturus.ru/2018/01/kritika-vojna-i-mir-tolstoj-otzyvy-sovremennikov.html?ysclid=ljk30yjrw8589091292.

Картину дополняют этюды о зарубежных композиторах, позволяющие представить целостное художественное пространство в его многоликости. Так, кандидат искусствоведения, доцент *С.В. Тарасов* изучает творческое наследие Й. Гайдна ***[ТОМ 55, с. 166].*** Кандидат искусствоведения *Г.И. Ганзбург* исследует песенный театр Роберта Шумана ***[ТОМ 55, с. 215].*** Кандидат искусствоведения *Т.Б. Резницкая* пишет о художественных ресурсах в песнях Х.Вольфа ***[ТОМ 55, с. 329].*** *Н.Г. Стейт* отмечает эволюционное формирование семантики трансцендентного этюда «Метель» Ф.Листа в процессе трёх редакций этюда № 12 (*b-moll*) ***[ТОМ 54, с. 206].***

Доктор искусствоведения, профессор *Т.А. Зайцева* пишет о произведениях Г. Берлиоза в библиотеке М.А. Балакирева ***[ТОМ 55, с. 112].*** Сон «как младший брат неизбежной разлуки» и его музыкально-терапевтическая трактовка на основе экзистенциального анализа Виктора Франкла и некоторых других мыслителей – тема статьи Ганса-Гельмута Декер-Фойгта ***[ТОМ 55, с. 13].***

О тенденциях к театрализации в музыкальном искусстве и таком феномене, как хоровой театр, рассуждает кандидат искусствоведения, доцент *Н.Ю. Киреева* ***[ТОМ 54, с. 137].*** Доктор искусствоведения, доцент *В.Н. Алесенкова* пишет о некоторых категориях теории ***театра***, отвечая на вопрос об осуществлении процесса зрительского восприятия символа невербальными средствами театра ***[ТОМ 54, с. 74].***Об актуализации драматургии советского прошлого (1950-1970-х годов) на сцене театра пишет кандидат искусствоведения, профессор *А.И. Зыков* ***[ТОМ 52, с. 138].***

Теоретическое осмысление закономерностей отечественной ***оперы*** как синтетического жанра с учётом симбиоза сюжетно-фабульных и непосредственно музыкальных свойств, осмысление жанровой стороны сочинения становится предметом исследования *Д.А. Пшехачева* ***[ТОМ 52, с. 152].*** О становлении детского музыкального театра – интересной страницы в развитии отечественного оперного искусства в России пишет доцент, кандидат искусствоведения *Е.А. Сорокина* ***[ТОМ 46, с. 188].***

О цитатах классической музыки в качестве музыкального компонента фильма рассуждает *Д.А. Александрова* ***[ТОМ 53, с. 242].*** О диалоге искусств в кино как синтезе различных искусств (притча, драма, оперная фреска) на примере последней картины (советского художественного исторического фильма-биографии) С.М.Эйзенштейна «Иван Грозный» пишет кандидат искусствоведения *С.П. Шлыкова* ***[ТОМ 48, с. 96].*** Российские параллели в кинематографе Венгрии 1950-х годов обнаруживает доктор философии, доцент *А. Гочал* ***[ТОМ 49, с. 206].*** Глубокую аналитическую статью о советском кинематографе на исходе советской эпохе представляет доктор философских наук, профессор *Н.А. Хренов* ***[ТОМ 50, с. 27].*** Драматургические функции музыки в целостной структуре ***кинопроизведения***, общие законы формообразования в литературном, музыкальном и медийном видах текста рассмотрены в статье доктора искусствоведения *Т.Ф. Шак* ***[ТОМ 51, с. 172].*** Общие принципы формообразования, определяемые монтажным ритмом, по мнению автора статьи, создают единую синтетическую форму. Процесс рассмотрен на примере двух экранизаций

произведений А. Пушкина. Это трехсерийный фильм «Маленькие трагедии» (СССР, Мосфильм, 1979) и анимационно-игровой фильм «Маленькие трагедии» (Ленфильм, 2010).

1960-е годы для советского ***балетного театра*** – эпоха новаторских преобразований и свершений, о которых идёт речь в статье кандидата искусствоведения **А**.*Е. Меловатской* ***[ТОМ 50, с. 239].*** Исторический путь советского балета для детей описан в статье кандидата искусствоведения *М.Ю. Гендовой* ***[ТОМ 52, с. 159].***

М.И. Титова пишет о разуверенности и стагнации в советской ***архитектуре*** второй половины 1970–1980-х **[*ТОМ 51, с. 38].*** Архитектура советского конструктивизма стала темой статьи кандидата педагогических наук, доцента *В.А. Ищенко* ***[ТОМ 47, с. 84].*** Статья кандидата искусствоведения, старшего научного сотрудника Государственной Третьяковской галереи *Н.А. Калугиной* ***[ТОМ 50, с.177]*** посвящена советскому ***монументальному искусству на примере*** старого фонтана Приморского парка Алушты.

Заметки о русском ***пейзаже*** второй половины XIX – начала XX века написаны доктором искусствоведения, заслуженным деятелем искусств РФ *Н.А. Ярославцевой* ***[ТОМ 54, с. 91].*** Проекты суперматизма на примере работ Э. Лисицкого, К. Малевича, И. Чашника анализируются в статье доктора искусствоведения, профессора *Т.В. Котович* ***[ТОМ 47, с.99].*** Черты модерна в ***русской книжной графике*** начала XX века на примере работ Леона Бакста в журнале «Мир искусства» рассматриваются в статье *А.С. Ковальчук* ***[ТОМ 46, с. 165].*** Научный сотрудник Российского института истории искусств *Е.В. Жданова* и художник-график, архитектор-реставратор *Ф.В.Жданов* изучают иконографию образа великого князя Александра Невского в советской книжной графике ***[ТОМ 48, с. 141].*** Проблему отражения специфики творчества Р. Роллана в развитии художественного языка Е.А. Кибрика изучают доктор искусствоведения, профессор *Е.А. Скоробогачёва* и аспирантка *О.Г. Чичварина* ***[ТОМ 48, с.124].***

Поэтико-философское размышление по материалам персональной выставки «Алексей Бегак. Большое увеличение» предлагает доктор исторических наук *С.А. Козлов* **[ТОМ 51, с. 226]** Еще один уникальный творческий проект, в котором представлено «summary» рукописи из 88 стихотворений автора, отразившие его впечатления и размышления от выставки всемирно известного китайского художника Цуй Жучжо. ***[ТОМ 53, с. 258].*** В **54 томе** представлены философско-поэтические мысли С. Кондратьева о дорогих для сердца автора именах, среди которых А. Пушкин, Ф. Тютчев, Авдотья Глинка, А. Дементьев, Р. Казакова, М. Кристалинская, М. Цветаева и многие другие ***[ТОМ 54, с. 257].***

Лингвостилистические особенности языка советского прошлого рассмотрены в статье кандидата филологических наук, доцента *О.Л. Петровой* ***[ТОМ 49, с. 187].*** О писательнице С. Свириденко (1882 — не ранее 1928) как выдающейся переводчице вокальных текстов пишет кандидат искусствоведения *Г.И. Ганзбург* ***[ТОМ 46, с. 101].*** Завод и фабрика как символы угнетения трудящихся в русской литературе конца XIX – начала XX веков рассмотрены в рабо-

те *И.Е. Зиминой* ***[ТОМ 46, с. 90].*** *М.В. Годорожа* пишет о становлении библиотеки иностранной литературы в Москве, связанном с именем М.И. Рудомино ***[ТОМ 47, с. 53].*** Музыка в документальной прозе Трумена Капоте становится объектом исследования в статье кандидата искусствоведения, доцента *Н.Б. Красиковой* ***[ТОМ 49, с. 194].*** О специфике конфликта ***в литературе*** рубежа тысячелетий рассуждает кандидат филологических наук, профессор *Л.В. Черниенко*, отмечая, что уже в последние годы прошлого столетия конфликты обрели трагическую окрашенность (сокрытую от читателя или явную) ***[ТОМ 52, с. 132].*** Композиционно-стилистические особенности рассказа «Приезжий» В.М. Шукшина, а также существенные метаморфозы в магистральном типе героя Шукшина («чудик») служат интересным материалом для реконструкции не только поэтической, но и философско-этической позиции позднего Шукшина в работе кандидата филологических наук, доцента *Е.А. Московкиной* ***[ТОМ 50, с. 161].*** Концепция личности и формы её художественного воплощения в прозе В. Токаревой рассматриваются *Н.Н. Тертычной* ***[ТОМ 50, с. 172].***

Смещая фокус внимания на детали, вспомним, что главным героем романа-эпопеи Л.Н. Толстого стал народ. В аспекте рассматриваемого многотомного издания логично к такой группе образов отнести ту ***многонациональную среду***, в которой формировалось, жило и развивалось искусство XX столетия.

Так, об истории музыкальной культуры и образования Карелии (1918–1922) пишет кандидат искусствоведения, профессор *В.С. Портной* ***[ТОМ 47, с. 151].*** Становление музыкального театра Татарстана изучают кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств России и Республики Татарстан *М.П. Файзулаева* и доцент *Э.Ш. Галиуллина* ***[ТОМ 47, с. 171].*** О башкирском балете пишет кандидат искусствоведения, доцент, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан *О.Г. Вильданова* ***[ТОМ 49, с. 168].*** Становление оперного искусства Беларуси описано в статье кандидата искусствоведения, доцента *Т.В. Серновой* ***[ТОМ 48, с. 224].*** Исследование доктора искусствоведения *И.Ф. Двужильной* представляет материал первой главы монографии. В статье прослеживается становление художественно-культурологического феномена «тема Холокоста в академической музыке Беларуси, Украины, России» в культуре и музыкальном искусстве СССР после его распада и возникновения трёх самостоятельных государств ***[ТОМ 52, с. 180].*** Очерк *Чжан Бовэй* посвящён жанровой палитре фортепианных миниатюр белорусских композиторов ***[ТОМ 53, с. 183].*** Памяти харьковской пианистки и певицы, народной артистки Украины, профессора Т.Б. Веркиной посвящена статья кандидата искусствоведения, директора Института музыкознания (Швейцария) *Г.И. Ганзбург* ***[ТОМ 52, с. 262].*** Исследование феномена «восточной композиторской школы» на примере постсоветского этапа в развитии таджикской музыки становится предметом статьи доктора искусствоведения, профессора *М.Н. Дрожжиной* ***[ТОМ 53, с. 188].*** Музыкальный авангард ***[ТОМ 53, с. 213]*** в статье доктора культурологии, доцента *Уметалиевой-Баялиевой Чынар Темиркул кызы* представлен именем Баласагына Мусаева и его сочинения Stellar для симфонического оркестра. Два очерка – о композиторах: выпускнице 1982 года Тбилисской кон-

серватории Н. Эмминиди и выпускнике петербургской композиторской школы А. Танонове, на взгляд музыковеда *Е.В. Копий* дают некоторое представление о нынешнем состоянии композиторского цеха ***[ТОМ 53, с. 175].*** Слово-посвящение профессорам, теоретикам Р.А. Атаяне, С.В. Коптеве и Р.О. Степаняне представлено доктором искусствоведения, профессором *К.А. Джагацпанян* ***[ТОМ 49, с. 161].*** Развитие вокального искусства в СССР и Китае в 60–70 годы XX века стало темой статьи Мэн Яоюй ***[ТОМ 50, с. 257].*** Об исторической роли советской музыкальной школы в развитии вокальной педагогики КНР ***[ТОМ 49, с. 218***] и традициях и новации в педагогике пишет аспирант Лэй Цянь ***[ТОМ 51, с. 212].*** Статьи магистра искусств, кандидата наук, доцента *М. Стреначиковой* посвящены творчеству словацкого композитора З. Микулаи и его произведениям для детей ***[ТОМ 48, с. 239***] и Т. Андрашовану – словацкому композитору, дирижёру, педагогу ***[ТОМ 49, с. 218].*** Опыт советско-кубинских культурных контактов рассмотрен в статье доктора искусствоведения, ведущего профессора, магистра академического танца Университета искусств Гаваны *Эрнесто Тригеро* ***[ТОМ 50, с. 263].***

Кандидат искусствоведения *В.Р. Ганеев* изучает региональный компонент и своеобразие русской гитарной школы ***[ТОМ 47, с. 327].*** О региональном штрихе при исполнительстве на народных музыкальных инструментах в Оренбургском крае пишет кандидат искусствоведения *С.В. Иванова* ***[ТОМ 46, с. 82].*** Статья о новом виде молодёжного творчества в СССР («Песни под гитару») основана на научных исследованиях Л.Л. Христиансена и написана кандидатом искусствоведения, профессором *И.Л. Егоровой [****ТОМ 50, с. 215].*** Творчество 1930–1950-х годов тамбовских композиторов-профессионалов и любителей, художников, репертуарной политике областного драматического театра представлено в статье кандидата искусствоведения, профессора *Е.О. Казьминой* ***[ТОМ 49, с. 131].*** О музыкальной семье Барковых, члены которой много сделали для развития музыкальной культуры Тульской области, пишет *И.П. Ступина* ***[ТОМ 50, с. 249].*** Анализирует дилогию «Звуки Акаши» члена Ростовской организации Союза композиторов России Г. Толстенко кандидат философских наук, доцент *Л.А. Воротынцева* ***[ТОМ 53, с. 141].*** Кандидат искусствоведения, профессор *Л.Л. Крупина* статью посвящает тематике смерти в Сонате для виолончели и фортепиано воронежского композитора М.А. Зайчикова ***[ТОМ 53, с. 153].***

Музейное просвещение на Урале стало темой статьи кандидата исторических наук, доцента *С.А. Заельской* ***[ТОМ 50, с. 192].*** Об одном из ярких представителей композиторов Урала – композиторе Е.Г. Гудкове речь идёт в статье кандидата искусствоведения, доцента *О.Н. Ромашковой* и кандидата искусствоведения *А.А. Ромашкова* ***[ТОМ 50, с. 207].*** Синтез музыки и *живописи* (на примере цикла портретов музыкантовалтайского художника П.Д. Джуры) рассматривает доктор искусствоведения, доцент *Н.А. Прядуха* ***[ТОМ 51, с. 44].*** Памяти учителя Н.В. Костиной – художника и педагога – посвящена работа кандидата искусствоведения, доцента *О.О. Алиевой* ***[ТОМ 50, с. 183].***

Подобное активное развитие искусства не только в республиках страны Советов, но и в мире, обусловлено многими факторами, и, прежде всего, духовным подъёмом, нравственной силой, воодушевлением, которые обнаруживаются в служении Родине.

Как не вспомнить слова героя романа – Андрея Болконского о том, что успех никогда не зависит ни от позиции, ни от вооружения, а лишь от того чувства, которое есть во мне, в каждом солдате. Героями раздела ***«Саратовский меридиан»*** стали выходцы из провинции простые люди, горячо любившие и прославившие родной край. Деятельность Саратовского писателя и журналиста, член Союза писателей и Союза журналистов России *В.И. Вардугина* посвящена изучению Саратовской области, и в альманахе собраны статьи, посвящённые выдающимся личностям, ставшим известными всей стране. Это скульптор А.Т. Матвеев ***[ТОМ 46, с. 283],*** архитектор П.Д. Барановский ***[ТОМ 49, с. 302]***, художник К.С. Петров-Водкин ***[ТОМ 47, с. 267]*** и художники 60-х годов XX века ***[ТОМ 51, с. 316]*** **.** Кроме того, его очерки посвящены писателю И.С. Шмелёву ***[ТОМ 48, с. 323]***, поэту Г. М. Колесникову ***[ТОМ 51, с. 286]***, поэту-сатириук О.Н. Молоткову ***[ТОМ 51, с. 300]*** и молодым поэтам 60-х ***[ТОМ 51, с. 308]***, журналисту и писателю И.А. Васильеву ***[ТОМ 51, с. 293].*** Среди других статей этого автор – посвящённые композитору и музыковеду В. В. Пасхалову ***[ТОМ 46, с. 318],*** певице О.В. Ковалёвой, которая раньше Н.Руслановой подняла народную песню на высоту сценического искусства ***[ТОМ 47, с. 304]***, народной артистке РСФСР Е.А. Сапоговой ***[ТОМ 51, с. 329],*** профессору А.С. Ярешко ***[ТОМ 53, с. 336].***

Материалы рубрики «Саратовский меридиан», написанные *А.И. Демченко* посвящены архитектуре Саратова начала XX века ***[ТОМ 46, с. 237]***; замечательным мастерам-живописцам В.Э. Борисову-Мусатову, П.В. Кузнецову и К.С. Петрову-Водкину ***[ТОМ 46, с. 289]***; писателям А.Н. Толстому ***[ТОМ 48, с. 293]***, К.А. Федину ***[ТОМ 47, с. 275]***, Л.А. Кассилю ***[ТОМ 47, с. 311]***, Ф.В. Гладкову ***[ТОМ 48, с. 319],*** А.А. Беку ***[ТОМ 49, с. 291]***. А.И. Демченко освещает творческий путь поэтов М.А. Кузьмина ***[ТОМ 46, с. 309],*** К.М. Симонова ***[ТОМ 49, с. 279],*** С.С. Наровчатова ***[ТОМ 49, с. 297].*** Героями очерков стали также композиторы А. Г. Шнитке ***[ТОМ 50, с. 310]*** и Е.В. Гохман ***[ТОМ 52, с. 310]***, народный артист СССР Л.А. Сметанников ***[ТОМ 50, с. 336],*** народная артистка РФ Л.А. Телиус ***[ТОМ 53, с. 345].*** Организатор форума пишет о пианистической школе Саратова ***[ТОМ 52, с. 359]*** и выдающихся дирижёрах хора Б. Г. Тевлине ***[ТОМ 50, с. 320]***, Л.А. Лицовой ***[ТОМ 52, с. 344],*** А.Г. Занорине и Архиерейском мужском хоре Саратовской митрополии ***[ТОМ 53, с. 354].***

В данный раздел вошли также статьи кандидата искусствоведения *А.Э. Рудяковой* о первом исполнителе партии Ленского в опере «Евгений Онегин» – М. Е.Медведеве ***[ТОМ 46, с. 322];*** члена Союза журналистов России *С.Н. Дементьевой о* Ю.П.Ошерове и его супруге Светлане Лаврентьевой ***[ТОМ 51, с. 322].*** Предметом очерка-воспоминания кандидата искусствоведения, профессора *Т.А. Свистуненко* стала жизнь и творческая деятельность поэта-фронтовика Ю.Г. Разумовского – двоюродного брата мамы автора ***[ТОМ 49,***

с. 37]. *Е. Мартынова* ***[ТОМ 53, с. 319]*** пишет о поэзии Натальи Медведевой, а музыковед и поэтесса *Л.А. Гусарова* представляет свои стихи ***[ТОМ 52, с. 384].***

Искусство – это синтезтрадиций, которые составляют базовую каноническую основу обучения, и инновационных нововведений, которые её рационально трансформируют. Роль педагога в подобном процессе сложно оценить. Целый ряд статей форума посвящён вопросу наставничества, ***традициям и инновациям в образовательном процессе***.

В сборник включена статья «Триада раздумий» доктора искусствоведения, профессора *В.В. Медушевского* ***[ТОМ 53, с. 65]***, где учёный рассуждает о призвании человека, проблеме выбора бытия – Фундаментальной педагогике человечества и категориях *вечность, любовь, красота*, вписанных в синергию времени. Анализ влияния искусства на духовное развитие личности изучает кандидат педагогических наук, доцент *Г.В. Горбулич***.** Особый интерес для исследователя представляют функциональные модели искусства Л.Н. Столовича и Ю.Б. Борева ***[ТОМ 51, с. 89].*** Об исторических инновациях в сфере отечественного народного образования (на примере рабочего факультета при МГУ 1919–1936 гг.) пишет доцент *А.А. Меньшикова* ***[ТОМ 47, с. 38].*** Исторический аспект приобщения к музейной культуре народных масс затронут в статье доктора искусствоведения *О.А. Туминской* ***[ТОМ 47, с. 59].*** Социально-психологические основы формирования советского человека, а вместе с тем и советского типа культуры рассматриваются на примере биографии заслуженной учительницы РСФСР О.С. Тышевской (1898–1987) в статье кандидата исторических наук, доцента *О.А. Смирновой* ***[ТОМ 47 с. 46].*** Статья *И.Е. Кулагиной* посвящена истории гимнастики как средства воспитания новых людей нового мира, гармонически развитых физически и духовно ***[ТОМ 47, с. 176].*** Русская литература о Великой Отечественной войне, как межпредметная модель внедрения концепции патриотического воспитания в творческом вузе, интересует кандидата филологических наук, доцента *Н.Б. Литвинову* и кандидата педагогических наук, доцента *О.Г. Лукьянченко* ***[ТОМ 53, с. 92].*** Доктор искусствоведения, профессор *С.В. Полозов* исследует информационную составляющую музыкальной памяти ***[ТОМ 54, с.129]***

Процесс становления хорового образования в советский период, формирование педагогических и методических основ хоровой практики на примере кафедры хорового дирижирования Московской консерватории становится предметом научного интереса кандидата искусствоведения, доцент *А.Г. Трухановой* ***[ТОМ 48, с. 154].*** Структурные особенности вокального мастерства обозначает *Лю Цзыхао* ***[ТОМ 55, с. 118]***

Деятельности музыкально-педагогических факультетов в начале 80-х годов XX века посвящена статья *Л.П. Лабинцевой* – кандидата педагогических наук, доцента ***[ТОМ 51, с. 203].***

Доктор искусствоведения, профессор *Л.А. Вишневская* пишет о традициях преподавания гармонии в Саратовской консерватории, отмечая её специфику. «Её суть заключается в том, что занятия по гармонии ведутся двумя разными педагогами: музыковедом (лекции) и композитором (индивидуальные занятия).

Подобная традиция была заложена музыковедом Е.Д. Ершовой <…>и композитором Е.В. Гохман» ***[ТОМ 50, с. 331].*** О преподавании полифонии как одного из самых значимых и востребованных предметов в учебном процессе рассуждает кандидат искусствоведения, профессор *Т. А. Свистуненко* ***[ТОМ 46, с. 332].*** Об истории отечественного музыкального образования ***[ТОМ 55, с. 80]*** и об актуальном состоянии и перспективах обновления российской музыкально-исполнительской школы пишет кандидат педагогических наук *Е.В. Мстиславская* ***[ТОМ 52, с. 242].*** О профессиональном образовании в новейшем социуме в ракурсе осмысления наследия СССР пишет *Е.Н. Новицкая* – кандидат педагогических наук, доцент ***[ТОМ 52, с. 227].*** Кандидат искусствоведения, доцент *Г.И. Грушко* отмечает, что с помощью эволюционно-синергетического подхода можно «осмыслить проблемы системы современного образования: в свете идей и методов синергетики моделировать образовательные процессы, проектировать содержание учебных дисциплин, разрабатывать учебные программы» ***[ТОМ 53, с. 103].*** Темой статьи доктора искусствоведения, профессора *Г.Н. Домбраускене* стало музыкальное образование в условиях технологической парадигмы XXI века. Автор рассуждает о «педагогическом дизайне» в подготовке музыканта ***[ТОМ 52, с. 236].*** В соавторстве с магистрантом *И.А. Бещетниковым* она рассматривает вопрос о роли продюсера в организации концертной жизни коллектива ***[ТОМ 52, с. 278].*** О судьбе лауреатов и дипломантов конкурса пианистов Поволжья имени Д.Б. Кабалевского пишет научное эссе заслуженный работник культуры России, профессор *А.П. Закопай* ***[ТОМ 50, с. 227].*** Психологическое благополучие как один из показателей ментального здоровья студентов творческих вузов рассматривает *Е.В. Степанова* ***[ТОМ 53, с. 253].*** Формирование профессиональной компетентности учащихся учреждений дополнительного образования исследует *А.Г. Калашников* ***[ТОМ 55, с. 128].*** Проблема стиля в исполнении сочинений И.С. Баха на гитаре рассмотрена в статье *Лю Чжэньвэй* ***[ТОМ 55, с. 123].*** Некоторые особенности обучения студентов игре на контрабасе на современном этапе в Китае освещает *Чжан Чэнхань* ***[ТОМ 53, с. 248].***Кандидат педагогических наук, доцент *Н.Г. Минасян* пишет о некоторых аспектах художественного восприятия старшеклассников ***[ТОМ 54, с. 53].*** *Лу Вэньчжу* исследует теоретико-философский аспект этнокультурного компонента современного музыкального образования ***[ТОМ 55, с. 98].***

Доктор философии, музыковед, психолог, музыкотерапевт *Т.Ш. Гершбейн* рассказывает о проекте «Бейт сефер менаген» («Школа, играющая на музыкальных инструментах»), который живёт и развивается после 1990-х годов в Израиле больше тридцати лет во многом благодаря музыкантам, приехавшим из СССР ***[ТОМ 52, с. 220].*** О центре искусства для одарённых детей Севера пишет кандидат искусствоведения, доцент заслуженный деятель культуры ХМАО-Югры, почётный работник среднего профессионального образования РФ *Л.М. Царегородцева* **[*ТОМ 52, с. 268].***Словацко-английский словарь для музыкантов, музыковедов, учителей музыки и студентов музыкального искусства освещает *К.В. Соловьева* ***[ТОМ 55, с. 134].***

Подводя итоги столь обширному труду, хочется отметить, что русская история – это история особой цивилизации Русского мира, создание которой стало ответом на многообразные исторические вызовы. «Любовь к своей земле, к своему Отечеству – также стала непреходящей ценностью, сформированной в русском сознании историей» ***[ТОМ 52, с. 41].*** Доктор исторических наук, профессор *С.В. Перевезенцев* видит выход в воспитании поколения, которое будет способно обеспечить формирование мировой цивилизации развития с позиции России; поколения, осознающего, что на его плечах лежит задача формирования нового миропорядка на основе постоянного наращивания своего духовно-нравственного и интеллектуального уровня, профессионализма, поиска нового понимания, нового знания и нового способа действия ***[ТОМ 52, с. 56].*** Разговор об образе будущего, по мнению учёного, это разговор об идеалах, ценностях, важнейшими из которых являются нравственная чистота, социальная справедливость («правда»), духовно-политическое единство народа.

X Международный научный форум «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART IX») стал подтверждением сказанному. Итоговый том, собравший в себя статьи об организаторе и вдохновителе форума А.И. Демченко, и предыдущие сборники в совокупности продемонстрировали главную мысль «романа-эпопеи». Несмотря на сложности процесса, неоднозначность оценок, полемичность мнений, становится очевидным тот факт, что ядром и центром культуры, мира, цивилизации является государство, которое объединяет как в себе, так и вокруг себя многие народы и государства, принадлежащие к различным религиям и культурам. Об этом свидетельствует история, труды русских и отечественных философов, учёных, деятелей культуры и искусства, педагогов.

«Российская идентичность будущего – это ключ к решению задачи по формированию нового миропорядка многополярного мира в результате творческого трудового подъема у себя дома при взаимодействии со всеми заинтересованными государствами планеты» ***[ТОМ 52, с. 56].***

Кандидат искусствоведения Оксана Барабаш (Саратов)

Форум XIV
(апрель 2023 года, тома 57–61)

Имена С.В. Рахманинова и Ф.И. Шаляпина, просиявшие над русской землёй на рубеже XIX и XX веков, в 2023 году выдвинулись на передовые рубежи российской культурной жизни в связи с большим юбилеем — 150-летием со дня рождения великих ровесников (С.В. Рахманинов родился 2 апреля, Ф.И. Шаляпин — 13 февраля 1873 года). И, как всегда, круглая дата, отмечающая продолжительность жизни «вечно живых» (Ю. Димитрин), стала поводом для того, чтобы вновь обратив на фигуры юбиляров пристальный взгляд, прой-

тись по тропинкам их земных путей, пересмотреть факты биографии, перелистать страницы творческого наследия, вглядеться в окружавший исторический контекст с позиции и новых парадигм, определяющих нашу жизнь, и диалога с прошлым, а также новой временнóй дистанции, всё дальше отодвигающей нас от реального времени жизни великих художников.

В Саратове масштабное обращение к творчеству Рахманинова и Шаляпина, объединившее российских и зарубежных исследователей, было инициировано Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, состоявшееся 2 апреля 2023 года, то есть в день рождения Рахманинова, в рамках XI форума этого Центра «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART XI») под названием «Великие ровесники и их время. К 150-летию со дня рождения С. Рахманинова и Ф. Шаляпина». Материалы форума вышли в пяти книгах (57—61 тома альманаха «Диалоги искусств и арт-парадигм», редактор-составитель — А.И. Демченко).

Историческая дистанция, отделяющая нас от времени жизни великих художников, — времени, ставшего уже «прошлым веком» (который ещё недавно был общим для нас), наложила отпечаток и на материалы форума. Возрастающая эпическая дистанция чувствовалась прежде всего в тенденции воссоздать целостные завершённые портреты великих артистов, изваять «памятник нерукотворный» каждому из них, не упустив ничего значимого, занимающего своё место в целостной структуре творческой биографии. Такой подход, способствующий округлённо-укрупнённому восприятию творческих фигур прошлого, в целом характерный для «круглых» дат (достаточно сравнить прижизненные оценки Ц.А. Кюи творчества Ф. Листа и его же большую мемориальную статью памяти великого венгерского композитора), особенно ярко проявился в суммарном представлении принадлежавших нескольким авторам материалов, создававшихся в разное время и вновь актуализированных в контексте большого юбилея.

В **«Посвящении Фёдору Шаляпину» (57 том)**, включающем 23 статьи, выделяются серии очерков А.И. Демченко (Саратов), Н.И. Кузнецова (Москва), В.И. Вардугина (Саратов) и И.Л. Егоровой (Саратов), обращённые к тем сторонам творчества великого артиста, из которых складывается целостность его творческой личности.

В трёх очерках А.И. Демченко под общим названием «Великий сын земли Русской» отразилось намерение автора сконцентрироваться на самой сути исполнительского искусства Ф. Шаляпина, удержать безвозвратно «уходящую натуру», от которой, как писал об уходящих исполнителях всё тот же Ц.А. Кюи, «остаётся только громкое имя и какое-то смутное понятие о его художественной личности, о его артистической характеристике»[18]. Основная интенция очерков А.И. Демченко как исследователя, начинавшего свои разработки вокально-театрального искусства Шаляпина тогда, когда живая память о великом

[18] Кюи Ц. А. Франц Лист. Критический этюд // Кюи Ц. А. Избранные статьи / Сост., автор вступительной статьи и примечаний И. Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1953. С. 345.

артисте ещё не изгладилась и записи голоса не были искажены «отцифровывающей» аппаратурой, определяется стремлением закрепить именно «понятие о художественной личности <…> артистической характеристике» (Ц. Кюи) в памяти современников и особенно будущих поколений, для которых подлинное представление о Шаляпине уже сегодня грозит быть вытесненным из памяти обытовляющими экранизациями или живыми симулякрами, незаслуженно присвоившими себе великое имя.

В очерках А.И. Демченко основное внимание сосредоточено на шаляпинском искусстве «пения-речи», «вокального перевоплощения», последовательное развёртывание которого привело автора к выстраиванию галереи воплощённых «Царь-басом» образов «державных властителей» (Кончак в опере А. Бородина «Князь Игорь», Иван Грозный в «Псковитянке» Н. Римского-Корсакова, Борис Годунов в одноимённой опере М. Мусоргского, Олоферн в опере А. Серова «Юдифь», Филипп II в «Дон Кар-лосе» Дж. Верди) и роковых «властителей душ» (Демон А. Рубинштейна, Мефистофель Ш. Гуно и А. Бойто) — на этой основе вырабатывались специфические шаляпинские приёмы художественной экспрессии, шлифовалась органика высказывания, отличавшаяся предельной искренностью и правдивостью, позволявшая «исключить почти неизбежный ”макияж” оперности и театральности»[19]. Все три очерка объединены задачей систематизации, обобщения знаний о творческом методе Шаляпина, приведения их к полноте, отвечающей художественному универсализму певца, совершившего «фундаментальные преобразования в вокальном исполнительстве», установившего «целый ряд традиций в интерпретации оперных образов», создавшего «принципиально новое направление в сценическом искусстве, которое в опоре на опыт Шаляпина позже было научно обосновано в “системе Станиславского”»[20].

В статьях крупнейшего российского специалиста в области «шаляпиноведения» Н.И. Кузнецова, воспитанника М.О. Кнебель (ученица М.А. Чехова и сотрудница К.С. Станиславского) и Б.А. Покровского (ГИТИС), автора докторской диссертации «Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И. Шаляпина» и специализированного учебника «Сценическое мастерство оперного актёра на основе учений Ф.И. Шаляпина и К.С. Станиславского. Двадцать шагов к оперному театру», развернулся контекст, связанный с обобщением теоретического и режиссёрского опыта Ф.И. Шаляпина, затрагивающий технологию создания оперно-сценического образа. В статьях «Апология Ф.И. Шаляпина», «Работать по-шаляпински!» и «Практические проблемы» получили раскрытие рабочие сценические термины «движение души», «тайная подкладка», «протокольная правда», которые Ф.И. Шаляпин использовал в качестве инструментов создания оперно-

[19] Демченко А. И. «Великий сын земли русской». Очерк третий // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 57. По материалам XI Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2023. С. 94.
[20] Там же. С. 97.

сценической роли. Ставшие основой «системы Станиславского», более ста лет находившиеся в полной безвестности, сегодня эти термины возвращены оперному театру.

Н.И. Кузнецов подчеркнул особую актуальность теоретического наследия Ф.И. Шаляпина для музыкально-театральной практики наших дней, противопоставив шаляпинскому, в буквальном смысле животворящему методу работы над музыкально-сценическим образом упрощённую технологию постановки оперных спектаклей, связанную с «натаскиванием на роль». Выступая с критикой подобной режиссёрской методики, Н.И. Кузнецов призывает вновь и вновь обратить внимание на режиссёрский метод Ф.И. Шаляпина, сконцентрированный в понятии «сочинение роли». Начинавшийся с «усилий чисто интеллектуального порядка», связанных с поиском ключа «к постижению характера изображаемого лица», этот метод неизбежно приводил певца к тщательному анализу музыкальной драматургии всей оперы, позволяя ощутить себя частью общего постановочного процесса. В соответствии с шаляпинским пониманием театра как коллективного, а не индивидуального творчества, автор переходит от теоретических обобщений к практическим рекомендациям: «…Нам, педагогам, следует научить студентов-вокалистов во время репетиционного процесса самостоятельно, но, естественно, под руководством режиссёра-постановщика и дирижёра, работать над оперной ролью и убедить их, что кроме исполнительской функции, в идеале они должны быть и соавторами будущего нового произведения искусства под называнием оперный спектакль»[21].

В статьях И.Л. Егоровой — специалиста в области народно-песенного искусства — крупным планом обозначилась проблема, связанная с обращением Ф.И. Шаляпина к народной песне (в репертуар певца входило 60 русских и 28 украинских народных песен). Больше всего именно живая связь с народно-песенной культурой делала Ф.И. Шаляпина «великим сыном земли Русской». В статье «Шаляпин и народная песня», написанной в соавторстве с М.В. Матвеевым, раскрывается бережное отношение великого певца к аутентичной природе звучания народной песни, включая стремление передать всю сложность образного мира народно-песенного творчества, поднять народные песенные жанры «из стихии народного исполнительства в академическую сферу»[22], что было отмечено появлением в творчестве певца нового жанра — художественной обработки народной песни для сольного исполнения, значительно обогатившей вокальное искусство.

В статье И.Л. Егоровой «“Вдоль по Питерской” в интерпретации Ф.И. Шаляпина: поиск фольклорных прототипов», посвящённой анализу шаля-

[21] Кузнецов Н. И. Работать по-шаляпински! // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 57. По материалам XI Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2023. С. 84.

[22] Егорова И. Л., Матвеев М. В. Шаляпин и народная песня // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 57. По материалам XI Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2023. С. 37.

пинской музыкально-поэтической версии одной из самых популярных русских народных песен, соединившей три разных фольклорных источника (ямщицкая «Вдоль по Питерской» и плясовые «Во пиру я была» и «Кумушка»), раскрыто искусство Ф.И. Шаляпина как создателя не просто нового синтетического варианта песни, отличающегося «цельностью композиции, подчиняющейся законам музыкальной драматургии, выраженной в интонационном, динамическом, агогическом и семантическом развёртывании мелодии в сочетании с поэтическими образами», но произведения, ставшего живым символом удалого русского характера.

Закономерным продолжением темы «Шаляпин и русская песня» у И.Л. Егоровой стало рассмотрение дальнейших путей созданного великим русским певцом жанра «художественной обработки народных песен для сольного исполнения» в творчестве Н.В. Плевицкой и Л.А. Руслановой («Ф.И. Шаляпин, Н.В. Плевицкая, Л.А. Русланова: параллели в судьбе и творчестве»). Говоря о сохранении или переосмыслении стилистики, об особенностях претворения средств интонационной и смысловой выразительности, манеры пения, претворении вокальной техники, свойственных народному песенному творчеству, И.Л. Егорова подчеркнула главное, что объединяет всех трёх певцов — «искреннюю, самозабвенную любовь к подлинно народной песне, которую они возвели в своём творчестве в степень высокого художественного совершенства»[23].

Выступление краеведа, журналиста и публициста В.И. Вардугина на страницах форума присоединило к теме взаимоотношений Ф.И. Шаляпина с народной песней имя «учителя», которому Шаляпин в одном из своих писем выразил признательность за науку «как надо петь русскую песню», — Д.А. Агренёва-Славянского. Интерпретация этого факта как открытия, ибо во всех шаляпинских анналах упоминается только один учитель, у которого Фёдор Иванович брал уроки вокала в Тифлисе в 1892–1893 годах — Д. А. Усатов — не может не вызывать вопросов. Правомерно ли на основании одной строки из письма делать столь далеко идущие выводы, не подкреплённые ни более развёрнутыми эпистолярными данными, ни биографическими фактами, которые бы свидетельствовали о преемственности или учительском влиянии в отношении двух певцов, о чём категорично заявляет название статьи: «Человек, научивший петь Шаляпина»? В каком году было написано это письмо, и какой контекст окружает само признание Шаляпина? Не было ли оно данью вежливости, обычным преувеличением по поводу какого-либо значительного события в артистической карьере Д.А. Агренёва или мотивировано желанием поддержать коллегу?

Приведённому в статье в поддержку Д.А. Агренёва отзыву композитора и музыкального критика И.П. Ларионова, искавшего ответ на вопрос «откуда же

[23] Егорова И. Л. Ф. И. Шаляпин, Н. В. Плевицкая, Л. А. Русланова: параллели в судьбе и творчестве // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 57. По материалам XI Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2023. С. 142.

происходит то обаяние, которое всюду производит его (Агренёва — Н.К.) пение»[24], можно противопоставить и мнение корреспондента газеты «Русские ведомости» П.И. Чайковского, задававшегося тем же вопросом об истоках успеха «г. Славянского», своего постоянного оппонента на ниве воспитания музыкально-художественного вкуса московских любителей музыки. То, что для И.П. Ларионова было показателем успеха — наполняемость зала (и в Покровской слободе[25], и в «в московском экзерцисгаузе, где, по словам газет, собиралось в два раза до 20000 слушателей?»[26]), П. Чайковский обличал как невежество публики, которой «голос московского музыкального мира» не уставал «разъяснять <…> неисчерпаемые богатства <…> скрытые в народной песне и бичевал тех, кто шарлатански искажал эти красоты»[27], а падкие «сограждане целым морем публики наводняли концерты именующего себя русским певцом г. Славянского»[28]. И может ли быть принято всерьёз высказывание В.И. Вардугина об отношении к русской песне «серьёзных» музыкантов, которые «к народному творчеству относились несерьёзно, а то и враждебно»[29]?

Так осмысление прошлого превращается в мифотворчество, когда увеличивается временна́я дистанция между сегодняшним и вчерашним днём, и отдельные исторические факты вольно или невольно подвергаются субъективной интерпретации. Особенно некритичной выглядит защита Д. Славянского И. Ларионовым от оценок, приближающихся к суждениям П. Чайковского. Поднимая тему обработки русской народной песни, И. Ларионов, которому В.И. Вардугин передаёт право закончить свою статью, противопоставляет два качества звучания народной песни — «благородного Славянского» и «какого-нибудь Карпа или Феодосия, от которых мы записали песню», с одной стороны — «вернейшее изображение идеи целого народа», «умение отыскать в этом пении (Карпа и Феодосия. — Н.К.) высоконравственную личность русского наро-

[24] Вардугин В. И. Человек, научивший петь Шаляпина // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 57. По материалам XI Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2023. С. 22.

[25] Вардугин В. И. Человек, научивший петь Шаляпина // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 57. По материалам XI Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2023. С. 21.

[26] Вардугин В. И. Человек, научивший петь Шаляпина // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 57. По материалам XI Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2023. С. 22.

[27] Чайковский П. И. Объяснение с читателем. — Русское музыкальное общество. — Итальянская опера // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М.: Музгиз, 1953. С. 158.

[28] Там же.

[29] Там же.

да и изобразить душу его во всей первобытной красоте её и силе», с другой — «подражание пению какого-нибудь горластого парня»[30].

«Горластым» Феодосию и Карпу в конце концов выносится строгий вердикт: «Иной реальности нам не надо, да и существовать она в мире искусства не должна»[31]. При этом хорошо известно, что в обращении Ф. Шаляпина к этой «реальности» великий русский певец как раз стремился усвоить истинно народные исполнительские приёмы, не только не «облагораживая» материал, но и не проводя разделительной черты между народной и индивидуальной манерой интонирования.

В основной подборке материалов о Ф.И. Шаляпине оказалась и статья А.Ю. Ряпосова (Петербург) «Ф. И. Шаляпин и В. Э. Мейерхольд в работе над спектаклем «Борис Годунов» (Мариинский театр, 1911)», в которой автор, обращаясь к постановке оперы М. П. Мусоргского В. Э. Мейерхольдом и анализу одной из знаковых оперных ролей Шаляпина, поднимает вопрос об органике совмещения певцом реалистической и масочной техник образотворчества, в равной мере доступных его актёрскому таланту, что отразилось на сложности внутренней структуры спектакля, признанного неудачей Мейерхольда. Однако участие Ф. Шаляпина, создавшего «маску Годунова», одновременно и устойчивую, и вариативную, обладающую «возможностью играть ракурсами», вариантная изменчивость которой «определялась в первую очередь речевой (певческой) манерой», служившей «главным средством для передачи череды душевных (психологических) состояний»[32], опровергает вынесенную оценку и позволяет расширить представление о театре В. Мейерхольда, испытавшем, подобно театру К. Станиславского, влияние гения Ф. Шаляпина.

«Шаляпинский» том выстраивается, наподобие композиционной организации картин И. Глазунова, как постепенное расширение именного контекста — окружение героя посвящения всё новыми лицами, вереница которых устремляется в глубину XX века. Рубрика «Последователи великого певца» объединила статьи, воссоздающие творческие портреты выдающихся наследников вокального искусства Ф.И. Шаляпина, — «Сергей Лемешев» и «Леонид Сметанников» А.И. Демченко, «Илларион Яушев» Н.И. Ворониной (Саранск). В рубрике «Шаляпин и Рахманинов» обозначилась тема взаимоотношений «великих ровесников», параллелизма их творческого становления, вдохновенной творческой дружбы, — тема, получившая отражение в статьях А.И. Демченко «1900-е годы», М. Титовой (Луганск) «Два титана русского музыкального ми-

---

[30] Вардугин В. И. Человек, научивший петь Шаляпина // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 57. По материалам XI Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2023. С. 25.

[31] Там же.

[32] Ряпосов А. Ю. Ф. И. Шаляпин и В. Э. Мейерхольд в работе над спектаклем «Борис Годунов» (Мариинский театр, 1911) // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 57. По материалам XI Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2023. С. 119.

ра» и С.Я. Вартанова (Саратов) «Рахманинов и Шаляпин: вокальная фразировка». Её своеобразно дополнила работа С.А. Козлова «Два очерка о земле», посвящённая судьбам людей, никак не связанных ни с С. Рахманиновым, ни с Ф. Шаляпиным — выдающегося лесовода дореволюционной России П.И. Левицкого (1842–1920) и помещика-рационализатора А.Г. Щербатова (1850–1915). В личностях этих видных общественных деятелей рубежа XIX–XX веков, работавших на земле, высветилась неразрывная связь с родной землёй и Ф. Шаляпина, выходца из крестьянской среды, «крестьянина Вятской губернии» (запись в его российском паспорте), и С. Рахманинова, в своих «Воспоминаниях» писавшего о тяге к земле каждого русского человека, большую часть своих произведений создавшего в любимой Ивановке, мелодии которого «нередко стелются как тропы и тропки в полях, а знаменитые колокольные звоны <…> звучат как бы над всей Русской равниной»[33].

И, наконец, обозначившаяся в сборнике «Шаляпинская периферия» заполнила пространство вокруг Шаляпина более отдалёнными творческими и родственными связями: Г.Ф. Головатая (Москва) «На изломе оперного театра рубежа столетий. К 150-летию со дня рождения А.В. Неждановой», С.П. Шлыкова (Саратов) «Диптих о театральных опытах Льва Гладких», Н.В. Королевская (Саратов) «К родословной композитора О.А. Моралёва»). А с другой стороны, на периферии творчества Шаляпина оказалось искусство бельканто, представленное в статье М.Д. Корчака (Электросталь) «Бельканто-диптих» с двух точек зрения — эстетической и геополитической, — занимавшее незначительное место в творчестве Ф. Шаляпина, ограниченное партиями Оровезо из «Нормы» В. Беллини и Дона Базилио из оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини. Но и здесь проявился универсализм Ф. Шаляпина, неизменно и последовательно демонстрировавшего основы своего творческого метода, который делал его никем не превзойдённым величайшим гением музыкально-театрального искусства — «единство вокала, интонации, жеста и грима»[34].

«Посвящение Сергею Рахманинову» (58-й том) выстраивается в целом аналогично «Посвящению Фёдору Шаляпину». Уже во вступительной «Преамбуле» А. Демченко, краткой и ёмкой, стиль изложения которой приближается к языку энциклопедической статьи, со всей очевидностью проступает стремление воссоздать целостный облик великого русского композитора, в единстве наиболее устойчивых, проверенных временем и не умаляемых его нарастающей толщей фундаментально-значимых проявлений. Этот предельно объективированный образ Рахманинова-композитора задаёт стержень, притягивающий к себе

[33] От редактора-составителя (примечание) // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 57. По материалам XI Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2023. С. 250.

[34] Корчак М. Бельканто-диптих // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 57. По материалам XI Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2023. С. 327.

все остальные материалы сборника и прежде всего самого А. Демченко, по традиции комплектования сборников «Диалогов искусств и арт-парадигм» разворачивающие основную тему (здесь — тему творческой эволюции С.В. Рахманинова) в серии статей, образующих композиционный каркас сборника, концептуальные названия которых («На исходе эпохи», «Вершины 1900-х», «К новым берегам», «В диалоге с XX столетием», «Постскриптум») сформировались в узловых точках «Преамбулы», тем самым подтвердившей своё «прелюдийное» значение.

К этому стержню присоединяются все остальные публикации, углубляющие понимание творческой экзистенции С. Рахманинова в многообразии предложенных ракурсов её восприятия, что наиболее яркое, даже декларативное отражение получило в заголовке статьи Садакацу Цчида (Япония) «Рахманинов глазами японского музыканта», интригующем соприкосновением с новым взглядом, родившемся в кругозоре инонационального менталитета. Однако главная привлекательность статьи японского исследователя заключается в том, что именно эта работа оказалась ознаменована поиском единого ракурса восприятия целостного творческого облика С. Рахманинова, приближающего к сердцевине его художественного мировоззрения, укоренённого в православной идее Богосознания (осознания присутствия Бога в душе человека), верность которой («уникальная для композиторов XX века религиозность густо пропитывает творчество Рахманинова»[35]) предопределила не только основные образно-концептуальные мотивы творчества Рахманинова — «Православные церковные напевы», «Колокола», «Гнев Божий» (Dies irae)[36] — но и верность традиции («Основные черты музыки Рахманинова — наследие традиции и её продолжение»[37]), противостоявшая авангардным тенденциям XX века, практически не имея поддержки («Рахманинов один продолжал сочинять и играть, стоя на позиции уважения к традиции»[38]). Сквозь призму православного миросозерцания в статье получили рассмотрение романс «Сирень», «Шесть музыкальных моментов», 24 прелюдии как целостный цикл (по своему религиозному наполнению может быть поставлен рядом с «Хорошо темперированным клавиром» И.С. Баха), «Первая фортепианная соната», «Вариации на тему Корелли», «Симфонические танцы» («Слова Конец и слава Богу, завершающие рукопись “Симфонических танцев” и “Литургии Иоанна Златоуста”, красноречивее всего свидетельствуют о том, в каком состоянии души сочинял музыку композитор»[39]). Если японский исследователь находит подтверждение того, что «музыка Рахманинова шла не от самосознания, но питалась испрошенной в молитве

[35] Цчида С. Рахманинов глазами японского музыканта // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 58. По материалам XI Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2023. С. 21.
[36] Там же. С. 12.
[37] Там же. С. 12.
[38] Там же. С. 10.
[39] Там же. С. 44.

благодатью Святого Духа»[40], то сама работа свидетельствует о том, что православная экзистенция как принадлежность сугубо русского менталитета не только не ограничивает понимание музыки С. Рахманинова в мировом культурном пространстве, но выполняет особую миссию — художественной проповеди, действующей в одном направлении с Церковью («Богосознание воспитывается православной церковной жизнью»[41]).

Большинство статей сборника посвящены отдельным произведениям Рахманинова, и сразу две из них — опере «Алеко». В работе Т.Б. Резницкой (Оренбург) «Любовь и воля»: воплощение и трансформация концепта в опере С. Рахманинова “Алеко”» предпринята попытка рассмотреть особенности воплощения концепта «любовь и воля» (утверждённого Дж. Байроном в контексте созданного им канона романтической поэмы) в «Цыганах» А.С. Пушкина и созданной на основе пушкинской поэмы оперы С. Рахманинова. Иной подход в обращении к этому произведению актуализирован Е.О. Казьминой (Тамбов), получивший отражение в названии статьи — «Опера “Алеко” С.В. Рахманинова: краеведческий аспект». Автором реконструирован исторический контекст, связанный с изданием и исполнением оперы, сделавшими имя Рахманинова знаменитым на всю Россию, так как опера сразу же после премьеры на главной императорской сцене в 1893 году «начала “кочевать” по российской провинции»[42], в том числе оказавшись и в Тамбове, где всё, что связано с памятью С.В. Рахманинова, приобретает особый — священный — смысл. Поэтому и участие тамбовских исследователей в этом форуме оказалось столь значимым фактом.

Ещё одна тамбовская исследовательница — О.В. Генебарт — своё исследование «Музыковедческий анализ миниатюр С.В. Рахманинова в аспекте проблем исполнительской интерпретации» посвятила изучению семантического спектра звуковысотной организации произведений Рахманинова малых форм как целостной системы, охватывающей музыкальный текст от микро- до макроуровня. Направленность исследования на проблемы исполнительской интерпретации фортепианной музыки С. Рахманинова показала, что в Тамбове память композитора сохраняется в живой (звуковой) форме.

И, наконец, последняя работа, пришедшая с малой родины С. Рахманинова, — «О деятельности Рахманиновского центра» С.В. Костюковой, — подвела итог рахманиновскому краеведению в контексте форума, познакомив его участников и читателей с деятельностью открытого в Тамбове в 2001 году Рахманиновского центра, в 2013 ставшего отделом областного краеведческого музея.

---

[40] Там же.
[41] Там же.
[42] Казьмина Е. Опера “Алеко” С. В. Рахманинова: краеведческий аспект // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 58. По материалам XI Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2023. С. 91.

Погружение в мир произведений С. Рахманинова получило продолжение в большой статье Т.А. Свистуненко (Саратов) «”Колокола” С.В. Рахманинова: поэма “The Bells” Э.А. По в переводе К.Д. Бальмонта как источник рождения индивидуальной музыкальной формы», в которой большое внимание уделяется особенностям поэтического перевода К. Бальмонта поэмы Э. По, истории создания и исполнения сочинения, но главный акцент перенесён в пространство проблемы индивидуального формотворчества, что подчеркнуто наличием целого корпуса схематических отображений индивидуальных композиционных решений каждой части этой партитуры, в которой, по мнению М. Шагинян, С. Рахманинову «удалось утвердить с огромной силой то бесспорно своё рахманиновское, что зовётся индивидуальностью творца»[43].

Пространство творчества С.В. Рахманинова на страницах форума расширяется при обращении к основным мотивам, определяющим устойчивую сферу музыкальной поэтики композитора, в статьях Ю.В. Денисенко (Барнаул) «Тема природы в творчестве С.В. Рахманинова» и О.В. Генебарт (Тамбов) «Возвращаясь к семантике колокольности». В.В. Красов (Москва) в работе «Вокализ в камерном вокальном и вокально-симфоническом творчестве С.В. Рахманинова» исследует образно-смысловую драматургию экзистенциально значимого для С. Рахманинова жанра вокализа, в который «композитор вкладывает скрытую программу сакрального — исповедь, высказанную без слов, как исповедь души»[44]. Музыкально-художественный мир С. Рахманинова углубляют впервые актуализируемые духовно-эстетические связи в контексте творчества композитора: Рахманинов и Надсон (В.О. Петров (Астрахань) «Композитор и поэт. Рахманинов и Надсон»), симфоническая фантазия «Утёс» С. Рахманинова и опера румынского композитора К.К. Ноттары «On the Highway», объединённые общим сюжетом рассказа А. Чехова «На пути» (Л.А. Ахмыловская (Владивосток) «Чеховский сюжет в музыке С.В. Рахманинова и К.К. Ноттары: итоги творческого образовательного проекта «On the Highway»).

И, наконец, на последних страницах 58-го тома, предваряя «Постскриптум» А. Демченко, получила несколько неожиданный в рамках научного форума подборка поэтических посвящений С. Кондратьева (литературный псевдоним С.А. Козлова, г. Струнино Владимирской области) под интертекстуальным названием «Посланники Русской Культуры». Отсылающее к известному афоризму З. Гиппиус «Мы не в изгнании, мы в послании», это название содержит указание на общую судьбу русских «изгнанников», ставших посланцами рус-

---

[43] Свистуненко Т. А. «Колокола» С.В.Рахманинова: поэма «The Bells» Э. А. По в переводе К. Д. Бальмонта как источник рождения индивидуальной музыкальной формы // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 58. По материалам XI Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2023. С. 222.

[44] Красов В. В. Вокализ в камерном вокальном и вокально-симфоническом творчестве С. В. Рахманинова // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 58. По материалам XI Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2023. С. 255.

ской культуры за рубежом. Эта поэтическая микро-антология во главе с С.В. Рахманиновым, объединившая композиторов (Н. Мясковский — исключение в этом «изгнанническом» контексте, Н. Метнер), художников (Б. Григорьев, Б. Заборов, Л. Стейнмец), философов и поэтов (И. Ильин, С. Булгаков, Е. Рерих, М. Цветаева, И. Одоевцева, З. Гиппиус, Н. Тэффи, И. Бродский), в пространстве «рахманиновского» тома образует то же композиционное подобие многоликих портретов-икон И. Глазунова, которое было отмечено в связи с организацией «шаляпинского» тома.

Завершающий второй именной том XI Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «Постскриптум» А. Демченко продолжил и завершил тему русского посланничества и проповедничества в обращении к концепту Н. Бердяева «русская идея», уже в проекции на судьбу и творчество С. Рахманинова, на завершающем этапе форума вновь обретающее целостность, но теперь как «конкретно-художественное осмысление русской идеи»[45], которая в его музыке трансформируется в «русский путь» — «трудный, мучительный, наполненный сумраком и тяжкими внутренними борениями, поистине крестный путь напряжённейших духовных исканий»[46].

И в завершении приведём ещё одну мысль А. Демченко, подытожившую материалы 58 тома и возвращающую к тому, с чего был начат обзор форума: «Чем дальше мы удаляемся от времени, в которое жил Рахманинов, тем больше оно в нашем сознании связывается с его именем. И если когда-то некоторым его современникам приходилось доказывать, что он как композитор отнюдь не эпигон и не “анахронизм”, то теперь мы всё отчётливее укрепляемся во мнении, что его произведения — центральное явление музыкального искусства конца XIX – начала XX века»[47].

В ходе подготовки материалов форума к изданию на основе избранных статей 57-го и 58-го томов была сформирована и опубликована коллективная монография «Великие ровесники. К 150-летию С. Рахманинова и Ф. Шаляпина» (редактор-составитель — А.И. Демченко, Саратов, 2023).

---

[45] Демченко А. Постскриптум // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 58. По материалам XI Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2023. С. 325.
[46] Там же. С. 328.
[47] Там же. С. 335.

Остальные материалы форума выстраиваются, повинуясь общему принципу его тематической организации, в соответствии с удаляющейся перспективой, продолжающей персонологическое пространство форума и постепенно размывающей его, создающей переход на уровень более общего плана, который в двух следующих томах (59-й и 60-й) обозначен как «Время Шаляпина и Рахманинова». Само понятие Времени (с большой буквы), обнаружив исконную гибкость, растяжимость и многомерность, одновременно удерживаемое в берегах точно датируемых событий и процессов, в **59-м томе** предстало, увиденное глазами титана переломной эпохи М. Горького (А.И. Демченко «Пять десятилетий трудов Максима Горького», Н.А. Хренов (Москва) «Роман М. Горького

“Жизнь Клима Самгина” и фильм В. Титова по этому роману»), А.Н. Толстого (А.И. Демченко «Третий из Толстых»), В. Хлебникова — «заклинателя» будущего, осязаемо приблизившегося и словно застывшего в «будетлянском» словотворчестве главного русского футуриста (Т.В. Котович (Беларусь) «Велимир Хлебников, 1913»), поэта-лирика М. Кузмина (А. Демченко «Восторги и разочарования Михаила Кузмина») и, наконец, получившего отражение в документально-художественной «фантазии» С. Козлова — поэтическом переложении фронтовых писем двух русских офицеров Первой мировой войны.

После серии крупных монографических очерков 59-го тома в **60-м томе**, объединившем 27 статей, реализовалась предоставленная участникам форума возможность исследовательских инициатив, позволивших увидеть Время Шаляпина и Рахманинова в широком пространстве исторического и общехудожественного контекста конца XIX и первой половины XX века, структурированного следующими тематическими блоками:

«импрессионизм» – А.И. Демченко «Метаморфозы импрессионизма на рубеже эпох», Е.А. Скоробогачёва (Москва) «Быль и миф “русского импрессионизма”»;

«модерн в изобразительных искусствах, музыке и хореографии» – В.А. Ищенко (Саратов) «Образ Петербурга в творчестве художников Серебряного века», Е.А. Скоробогачёва «Эпоха революций в творчестве и мировоззрении братьев Васнецовых», Н.М. Васильева (Петербург) «Из книжных изданий художников “Мира искусства”», А.С. Ковальчук (Петербург) «Цветовое решение в театральных работах Льва Бакста», Е.И. Булычёва (Нижний Новгород) «Фольклорно-мифологический материал в творческих проектах русских мастеров скульптуры начала XX века», Н.М. Васильева «Педагогические опыты критика А.Н. Бенуа», Т.В. Котович «Педагогика Казимира Малевича» и «Один из уголков российской провинции рубежа XX века: обыденность и высоты», А. Г. Коробова (Екатеринбург) «Претворение традиций жанра пасторали в музыкальном искусстве XIX–XX веков», О.Н. Полисадова (Владимир) «Синтез искусств и национальные традиции “Русского балета’ Сергея Дягилева: 20-е годы»;

«русские композиторы» – Г.С. Седова (Оренбург) «Метаморфозы музыкального языка А.Т. Гречанинова 1910-х годов. Цикл фортепианных пьес «Пастели» ор.61», А.И. Демченко «Александр Скрябин: траектория исканий», Т.Г. Вихорева (Москва) «”Зеркальный” пятидольник прелюдий А. Скрябина ор.11 в контексте национальной традиции», Л.Л. Крупина (Воронеж) «Об одном из творческих контактов И.В. Гёте и Н.К. Метнера», О.И. Гладкова (Петербург) «Один из мотивов наследия Николая Метнера», И.В. Кондаков (Москва) «”Белое” и “красное” в творчестве Сергея Прокофьева» и «Принцип бинарности в оперном творчестве С. Прокофьева», П.В. Рокицкая (Сыктывкар) «Концерт для фортепиано (для левой руки) с оркестром № 4 С.Прокофьева», Г.П. Овсянкина (Петербург) «Личность С.В. Рахманинова в жизни и творчестве Д.Д. Шостаковича. Рефлексия о неопубликованной статье», А.И. Демченко «О первой опере Дмитрия Шостаковича»,

«творчество зарубежных композиторов» – В.И. Нилова (Петрозаводск) «Модернистское уклонение в финском карелианизме на рубеже XX века», Н.В. Девуцкая (Воронеж) «Композиция “Поэмы” Э. Шоссона в искусстве fin de siècle», Джонни Райнхард (США) «Микротоновость Айвза» («Ives Microtone»),

«в контексте межнациональных связей» – Т.Ш. Гершбейн (Израиль) «Приглашение к польке», С.А. Козлов «”Родной дом нашей души”: восприятие Италии русскими людьми в XIX – начале XX вв.».

И, наконец, заключительный, **61-й том** расширил пространство исследовательских инициатив уже в контексте постоянной «сквозной» темы «Диалогов искусств и арт-парадигм» — **«Художественной картины мира**». Представив вниманию заинтересованных читателей двадцать статей учёных из Астрахани, Владивостока, Екатеринбурга, Луганска, Москвы, Самары, Саранска, Саратова, Струнино, Сызрани, Уфы, Ханты-Мансийска, эта тема, уходя за горизонт центральной проблематики форума, возвращает к идее всеобщего искусствознания, определяющей работу Международного Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории.

Доктор искусствоведения Наталья Королевская (Саратов)

Сведения об авторах

Барабаш Оксана Сергеевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, преподаватель Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Гусарова Лариса Альбертовна (Саратов) – музыковед, поэтесса.

Демченко Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, 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, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича и Международной премии имени Николая Рёриха, главный редактор журналов «Манускрипт», «Pan-Art», «ИКОНИ».

Каменская Ирина Владимировна (Саратов) – кандидат социологических наук, старший научный сотрудник Международного Центра комплексных художественных исследований, доцент кафедры истории музыки и кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Кондратьев – литературный псевдоним. **Козлов** Сергей Алексеевич (г.Струнино Владимирской области) – доктор исторических наук; почти три десятилетия работал в Институте российской истории Российской академии наук старшим научным сотрудником, затем ведущим научным сотрудником; автор ряда стихотворных публикаций.

Королевская Наталья Владимировна (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Лейкин Николай Николаевич (Петербург) – старший преподаватель кафедры декоративного искусства и дизайна Института художественного образования Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

Мирошниченко Олег Николаевич (Краснодар) – аспирант Краснодарского государственного института культуры.

Мозгот Валерий Георгиевич (Петербург) – доктор педагогических наук, профессор Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

Мозгот Светлана Анатольевна **(**Петербург) – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

Мозгот Софья Валерьевна (Петербург) – студентка факультета культуры Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов.

Мэн Лу (Китай) – магистр Шанхайской консерватории.

Першеева Александра Дмитриевна (Москва) – кандидат искусствоведения, доцент Школы дизайна, академический руководитель программы «Современное искусство» Факультета креативных индустрий Национального Исследовательского Университета «Высшая Школа Экономики».

Петров Владислав Олегович (Астрахань) – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, член Союза композиторов РФ, главный редактор журналов «Вестник Астраханской консерватории» и «PHILHARMONICA. International Music Journal».

Попова Анастасия Юрьевна (Казань) – музыковед, корреспондент отдела культуры московской редакции «Бизнес Медиа Холдинг».

Свиридова Ирина Александровна (Москва) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-исполнительского искусства Института изящных искусств Московского государственного педагогического университета.

Сернова Тамара Вячеславовна (Беларусь) – кандидат искусствоведения, доцент и заведующая кафедрой музыкально-педагогического образования Факультета эстетического образования Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка.

Станкович Диана Фёдоровна (Саратов) – концертмейстер, аспирантка кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Степанова Елена Викторовна (Оренбург) – старший преподаватель кафедры педагогики социально-экономических и гуманитарных дисциплин Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

Сунь Куньюе (Китай) – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

Сы Сюйжань (Китай) – аспирант Белорусской государственной академии искусств.

Труханова Александра Геннадиевна (Москва) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования и академического пения Московского государственного института культуры.

Умнов Алексей Юрьевич (Петрозаводск) – доцент кафедры дирижирования Петрозаводской государственной консерватории имени А.К.Глазунова, художественный руководитель Мужского хора Карельской филармонии.

Фадеева Татьяна Евгеньевна (Москва) **–** доктор искусствоведения, доцент Школы дизайна Факультета креативных индустрий Национального Исследовательского Университета «Высшая Школа Экономики».

Хисямутдинова София Ринатовна (Саратов) – аспирантка Института филологии и журналистики Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского.

Хренов Николай Андреевич (Москва) – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Отдела зрелищных и медийных искусств Государственного института искусствознания, председатель Комиссии междисциплинарного исследования художественной деятельности при Научном совете РАН «История мировой культуры».

Чжан Лин (Китай) – аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного университета имени А.И.Герцена.

Чжао Цзябо (Китай**)** – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

Чэнь Синюй (Китай) – аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного университета имени А.И.Герцена

Шарапов Иван Александрович (Екатеринбург) – доцент кафедры композиционно-художественной подготовки Уральского государственного архитектурно-художественного университета имени Н.С.Алфёрова, член Союза художников России.

Шлыкова Светлана Петровна (Саратов) – кандидат искусствоведения, преподаватель Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Содержание

Александр Демченко (Саратов)
Картина мира начала XX века. Очерк тринадцатый 3

Николай Лейкин (Петербург)
Развитие неформального и информального аспектов
эстетического образования студентов 30

Олег Мирошниченко (Краснодар)
Жанрово-стилевые тенденции популярной музыки для баяна
в творчестве Б.Мирончука 34

Олег Мирошниченко (Краснодар)
Принцип контраста как композиционный прием
в Сонате для баяна Б.Мирончука 42

Валерий Мозгот (Петербург), **Сунь Куньюе** (Китай)
К проблеме формирования эстетического идеала
в китайской вокальной музыке 49

Валерий Мозгот (Петербург), **Чжао Цзябо** (Китай)
К проблеме включения произведений русской фортепианной школы
в китайское музыкальное образование 53

Софья Мозгот (Петербург)
Языковые и композиционные средства моделирования
образно-художественного мира сказки «Алиса в стране чудес»
Л. Кэрролла в фильме Т. Бёртона 56

Мэн Лу (Китай)
Рождение и развитие русского народного инструмента
на примере балалайки 59

Владислав Петров (Астрахань)
Метаморфозы реквиема в XX веке 63

Владислав Петров (Астрахань)
Звучащее слово в инструментальных опусах Маурисио Кагеля 75

Анастасия Попова (Казань)
Музыкальный театр Леонида Десятникова и Алексея Ратманского 87

Ирина Свиридова (Москва)
Жанры хоровой музыки в творчестве Б.П.Кравченко..... 94

Ирина Свиридова, Александра Труханова (Москва)
Театрализация как основа художественного мышления Б.П.Кравченко.... 102

Тамара Сернова (Беларусь)
Оперное вокальное искусство в Беларуси (1956–1990):
взгляд на интерпретацию западноевропейских опер 112

Диана Станкович (Саратов)
Просветительские проекты в образовательной среде
творческого вуза 127

Елена Степанова (Оренбург)
Особенности эмоционального интеллекта у студентов творческих
специальностей 130

Сы Сюйжань (Китай)
Визуальная эстетика плакатов
как средство репрезентации музейных культурных ценностей 133

Алексей Умнов (Петрозаводск)
Из истории мужского хорового пения в Карелии.
На пути к созданию профессионального коллектива..... 138

Татьяна Фадеева, Александра Першеева (Москва)
Виртуальная реальность как искусство: стирание границ между
пространствами и переосмысление субъективности..... 147

София Хисямутдинова (Саратов)
Телесность в картине мира В.Маяковского
и поэтов-шестидесятников (сравнительный анализ)..... 157

Николай Хренов (Москва)
От романтизма к неоромантизму:
жизнь традиции в русской культуре на рубеже XIX–XX веков 163

Чжан Лин (Китай)
Художественная картина мира в опере Ф.Гласса «Сатьяграха» 224

Чжан Лин (Китай), **Светлана Мозгот** (Петербург)
Минимализм и творчество Ф. Гласса
в контексте исследований проблем современной музыки 230

Чэнь Синюй (Китай), **Светлана Мозгот** (Петербург)
Мир человека в музыке XX века:
к проблеме исследования пластического компонента 236

Иван Шарапов (Екатеринбург)
Шарль Бодлер: корреспондентность как метод призматических связей 242

Светлана Шлыкова (Саратов)
Последнее scherzo М.Лермонтова:
неоконченная повесть «Штосс» как интертекстуальный концепт 247

Поэтическое приложение 255

Сергей Кондратьев (Струнино)
Виноградный Путь... 255

Лариса Гусарова (Саратов)
Выдающемуся певцу 304

Международный Центр
комплексных художественных исследований 311

Оксана Барабаш (Саратов)
Форум XIII (декабрь 2022 года, том 46–56) 311

Наталья Королевская (Саратов)
Форум XIV (апрель 2023 года, тома 57–61) 336

Сведения об авторах 351

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 72

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

24 апреля 2024 года

Художественная картина мира

Редакторы В.Н. Алесенкова, С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 18.06.2024 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 22,3. Уч.-изд. л. 21,9. Тираж 50. Заказ 40.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1