

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

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 26

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

16 ноября 2021 года

Картина мира

Саратов, 2022

ББК 85.03(0)
Д 44

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

Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы.
Том 26: по материалам VIII Международного научного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART
VIII». 16 ноября 2021 года / Редактор-составитель
А.И. Демченко. – Саратов: Саратовская государственная кон-
серватория имени Л.В. Собинова, 2022. – 398 с.

ISBN 978-5-94841-524-6 (Т. 26)
ISBN 978-5-94841-314-3

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

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-524-6 (Т. 26)
ISBN 978-5-94841-314-3

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

Александр Демченко (Саратов)

**Пропилеи исторические
(обзоры художественной культуры)
Очерк двенадцатый. Постмодерн**

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

Понятие *постмодерн* (обычно пишется со строчной буквы) из самых многоречивых. Его истолкования в современной исследовательской литературе различаются до такой степени, что можно говорить об их поляризованности. Не вступая в дискуссию с авторами этих всевозможных истолкований, предлагается исходить из этимологии данного новообразования, а также из того факта, что повсеместное хождение оно получило в самые последние десятилетия.

Если до каких-то относительно недавних пор в искусстве развивались явления, объединяемые понятием *Модерн*, то теперь на смену им в художественном процессе последовало нечто, ввиду своей эстетической окрашенности потребовавшее иного обозначения. Пусть это будет вошедший в широкий обиход неологизм *Постмодерн* (с прописной буквы, как и для предыдущих больших исторических измерений), хотя сразу же следует оговориться относительно заложенного в данном термине противоречия и даже недоразумения.

Противоречие заключается в том, что в сравнении с предыдущим состоянием искусства подразумевается кардинальное изменение критериев и форм. На самом же деле, внимательный анализ тенденций, заявивших о себе на рубеже XXI столетия, показывает, что в целом всё остаётся в системе эстетических координат эпохи, которая

открыла своё летоисчисление в начале XX века. И суть изменений сопряжена с естественными колебаниями маятника Истории.

Причём однажды подобная принципиальная «смена веков» в XX столетии уже возникала: после бурно новационных первых десятилетий произошёл откат к более традиционным и уравновешенным способам художественного высказывания в 1930–1950-е годы. И теперь точно так же на смену радикальным новшествам второй половины века с конца 1980-х пришли в целом более сдержанные формы выражения, обнаруживающие черты совершенно отчётливой преемственности с апробированными критериями художественной классики. Вот почему иногда в отношении этой ситуации употребляют термин *поставангард*, в чём есть своё рациональное зерно, однако данная дефиниция далеко не способна охватить всю многоликую структуру происходящего процесса.

Осознавая всю условность понятия *Постмодерн*, всё же примем его для удобства обозначения эволюционирующего на наших глазах исторического этапа, который хронологически можно обозначить как *рубеж XXI столетия* – в известной мере подобно тому, как, исходя из существенных различий художественного процесса первой половины XIX века и его второй половины, мы всё чаще вводим дифференцирующие термины *Романтизм* и *Постромантизм*.

Тогда это было «после Романтизма», теперь – «после Модерна», точнее после трёх предшествующих периодов: Модерн I, Модерн II, Модерн III. И заметим, что по своему местоположению, а также по художественной сути, Постромантизм и Постмодерн соответствуют друг другу: в каждой из своих эпох (Классическая эпоха и Модерн в целом) – это четвёртый по счёту период.

Ввиду того, что на нынешний день это ещё во многом текущий художественно-исторический этап, а для капитального и объективного его осмысления необходима достаточная хронологическая дистанция, позволим себе ограничиться двумя аналитическими эссе из области музыкального искусства, причём обратимся к отечественному материалу, рассмотрев позднее творчество двух показательных фигур – Альфреда Шнитке и Елены Гохман.

Показательны они в том отношении, что оба в полной мере прошли большую часть своего творческого пути с периодом Модерн III (1960–1980-е годы), а на завершающей фазе творчества во всей отчётливости обозначили переход к новым эстетическим принципам.

Показательно и то, что А.Шнитке, как лидер мирового музыкального процесса последних десятилетий XX века, представлял «глобальные» стороны происходящих перемен, а менее известная Е.Гохман делегировала аналогичные художественные устремления, присущие региональным композиторам России.

* * *

Альфред Гарриевич **Шнитке** (1934–1998), который среди творцов искусства всегда был одним из наиболее чутких к веяниям времени, уже с середины 1980-х годов много размышлял о вызревавших тогда кардинальных переменах и раньше многих других стал прозревать горизонты Постмодерна. В его поздних произведениях, созданных на пороге XXI столетия, складывался новый, неизмеримо более объективный стиль, сбалансированно синтезирующий личностное и общезначимое.

Как это зачастую происходило и на предыдущих стадиях творческой эволюции композитора, эстетика данного периода подспудно, в той или иной степени подготавливалась задолго до середины 1980-х годов. Классика, которая так часто подвергалась в творчестве композитора «нападениям» («коррозия» художественного материала, его гротескная деформация, искажение исходного образа до неузнаваемости), тем не менее, с самого начала обнаруживала свою жизнестойкость. И уже на ранней стадии самостоятельного творчества, во времена авангардистского бума, композитор вводил ощутимые противовесы этим атакам.

Можно напомнить о происходящем во **Второй скрипичной сонате**, где насквозь субъективной, предельно эгоцентричной стихии «экстремистского» свойства противопоставлено возвышенное, этически строгое начало. Их «антураж»: атональный склад, абсолютное господство хроматики, резко диссонантная вертикаль, «колючий» ритм, разорванный большими паузами, с одной стороны, и неоклассический контур хоральной фактуры, аккордика терцовой структуры с соответствующими гармоническими кадансами, с другой.

Причём основной груз противостояния возлагается здесь на мотив *ВАСН*, который олицетворяет сферу взыскующей мысли, сосредоточенные размышления о самом важном. Его появления в потоке индивидуалистического неистовства побуждают задуматься и даже одуматься.

Классическое в своём позитивном ореоле могло выступать со всевозможными функциями. Вот два разноплановых примера.

Пасторальный, родниково-чистый, безыскусный наигрыш в **финале Фортепианного квинтета**, чрезвычайно близкий «Пастушеской песне» из Шестой симфонии Бетховена, многократно повторяется под «капель времени» бесконечно выстукиваемого репетиционного тона и приносит с собой желанную просветлённость, умиротворение (этот «хрустальный колокольчик» позже напомнит о себе в Первой виолончельной сонате).

Звуковое пространство **I части Третьей симфонии** разворачивается в три гигантские волны постепенно разрастающейся пантеистической стихии, и они увенчиваются на гребнях-кульминациях могучими провозглашениями, выдержанными в духе австро-немецкой традиции (обобщающий симбиоз подобной образности, встречающейся у Бетховена, Вагнера, Брукнера, Малера). Эти героические императивы как бы формируют из колыханий всеприродного хаоса нечто определённое, упорядоченное и выступают олицетворением человечески-разумного начала, которое являет собой венец эволюции органического мира.

* * *

В опоре на апробированные им ресурсы полистилистики (от молитвенных песнопений до актуального музыкального быта) композитор со временем неуклонно продвигался ко всё более объективному видению мира и к его всё более безусловному приятию. Начался вполне осознанный отход от всего чрезмерного и экстремального. При этом в высшей степени показательным становится то, что во многих произведениях этого периода Шнитке уже не испытывает надобности в полистилистических приёмах, добивается достаточной однородности музыкальной ткани и, таким образом, утверждает ценность *моностилистики*.

И тогда начинала формироваться его собственная классика, базирующаяся на общезначимости содержания, на размеренно-поступательном драматургическом развёртывании и на сдержанности, уравновешенности, просветлённости образного строя. Определяющими критериями становятся незамутнённая кристалличность и высокая простота, дух благородства, гармоничности и красоты.

Эти критерии композитор сумел с законченной полнотой реализовать в целом ряде своих поздних произведений. Остановимся на балете «Пер Гюнт» (1987), где через ибсеновский сюжет о беспокойном искателе он вновь и вновь возвращается к мысли о преодолении «вздора», то есть всего наносного и чрезмерно конфликтного, что отличало реальность второй половины XX века.

Вслед за музыкой Альфреда Шнитке в постановке Джона Ноймайера фигура главного персонажа истолкована соответствующим образом: мятежный странник, которому в финале даровано неземное блаженство бесконечного *Adagio* с верной Сольвейг (эту сцену предвосхищала хоровая кода Четвёртой симфонии, 1983).

В целом, данное масштабнейшее звуковое полотно воспроизводит развёрнутую картину мира, вбирающую в себя практически всю полноту проявлений XX века, но проявлений, очищенных от случайного и преходящего. Это обеспечивает особую содержательную ёмкость образного субстрата, так что при общей длительности около двух часов возникает впечатление неизмеримо большей временной протяжённости.

Грандиозная эпопея складывается как серия разноплановых музыкальных фресок (фресковость звучания дополнительно обеспечивается введением в партитуру хора и органа) – 37 контрастных номеров создают объёмнейшую, многоракурсную панораму. В звуковых образах балета деятельно формируются контуры нового жизнеощущения, входящего в «берега» нормы и достаточной гармоничности.

Норма, как показатель оптимального существования, подразумевает и возрождение вкуса к обычному, повседневному, поэтому в ряде сцен утверждается свежесть и поэтичность житейски обыкновенного, за которым стоит безыскусное естество – тому же способствует сближение с природой, предстающей здесь в модусе «очеловеченного» пантеизма.

Подлинными пиками смысловой драматургии оказываются «тихие» кульминации, знаменующие умиротворение человеческого духа и отличающиеся особой ясностью и чистотой стиля. Никаких деформаций, омрачающих и «загрязняющих» привнесений – так стал писать поздний Шнитке!

Одну из таких кульминаций составляет № 15, отсылающий к некоторым страницам григговского «Пер Гюнта»: светлая пейзажная лирика, целомудренная незамутнённость тона и чарующая меланхолия

связываются в сознании с образом Сольвейг. Свойственная балету прозрачность красок скандинавского ландшафта напомнит о себе позже в оркестровом «Посвящении Григу» (1992).

В рассматриваемом балете, помимо «григорианства», заметно также сильное вхождение вагнеровской традиции проблемно-драматического плана. Одной из важных примет непосредственного контакта с традициями Классической эпохи становится здесь господствующая роль широкого, пластичного мелоса.

* * *

В прямом соответствии с общей социально-политической ситуацией, получившей в нашей стране ходовое определение *перестройка*, магистральная линия творчества Шнитке второй половины 1980-х годов была связана с идеей движения к новым жизненным горизонтам. При этом закономерным стало появление произведений переходного типа, поскольку складывались они на стыке исторических периодов: с одной стороны, «вырастая» из второй половины XX века, с другой – формируя контуры художественной концепции рубежа XXI столетия.

Одно из таких произведений – **Первый виолончельный концерт** (1986). Здесь мы наблюдаем «карьергардные бои» по линии столь характерной для Шнитке предшествующих этапов проблемы конфликта личности и среды, а наряду с этим – выход в принципиально иные образно-смысловые сферы. Данный процесс репрезентируется с укрупнённой масштабностью и в формах обобщённо-сюжетного повествования. Проследим последовательное развёртывание данного сюжета.

С первых тактов устанавливается подчёркнуто серьёзный, проблемный настрой. Указанию *Pesante* автор в данном случае придаёт явно психологическую характеристику: не только *тяжело*, но и *тяжко*, чему отвечает сумрачная атмосфера трудных раздумий. Личность (виолончель *solo*) предстаёт сильной, мужественной, но её окружение (грузная масса оркестра) ещё сильнее, и его грандиозная мощь нацелена на акции подавления.

Solo поначалу оказывается только невольным участником конфликта и скорее жертвой. Однако затем оно вступает в батальное противоборство, что приводит к генеральной кульминации, где *tutti* справляет свой триумфальный пир открытого диктата и сокруши-

тельного растаптывания (выполнено это в виде ярко изобразительной картины).

Таким образом, здесь во всей остроте, с исключительным драматическим накалом рисуется столкновение индивида с «железным» социумом и тщетные попытки сопротивления агрессивному натиску. Столь выраженный фатализм восприятия происходящего заметно снижается в следующей части. Более того, здесь от оркестровой партии исходит хотя бы видимость определённого понимания, даже сочувствия.

Благодаря приёму *attacca* монолог солиста воспринимается как непосредственная реакция на только что отзвучавший грохот всеподавляющего *tutti*. Как всегда у Шнитке, это медитативное *Largo* – поэма тягостных раздумий, напряжённейших осмыслений.

Виолончель трактуется как *голос человеческий*, идущий из глубин души. Его прочувствованность во всей отчётливости передаёт свойственную многим страницам Концерта элегическую ноту как знак покоряющей человечности. Именно через эту ноту заявляет о себе желание пробиться сквозь «проволочные заграждения» враждебного мира к просветлению и примирению. Реализовать это желание частично удаётся в III части, где намечается как бы единение личности и среды, хотя пока что несколько формальное и противоречивое:

- отсюда то, чем не раз были отмечены быстрые части ряда предшествующих сочинений – *Allegro vivace* как круговерть «деловой активности» сомнительного свойства (не случайно в неё вводятся элементы гротескного танца);

- отсюда же и образчики волевой решимости, переданной через весьма прямолинейный «героический марш», который воспринимается как атавизм советских времён.

Прозрение подлинной истины, причём совершенно неожиданной для привычных представлений о Шнитке, приходит в финале. Он начинается следующей после II части зоной осмыслений, и строится это второе *Largo* точно так же, постепенно поднимаясь из мрачных глубин и глухоты самого нижнего регистра. Но теперь цепь вариаций пассакальи разворачивается как неуклонное движение к свету, к безусловно позитивным утверждениям. Наперекор тяготам и бедствиям уходящего столетия, наперекор собственному мироощущению прежних лет с его неостывающей горечью и неудовлетворённостью, здесь

возглашается сурово-торжественный гимн, перерастающий в настоящий апофеоз безусловной веры в жизнь, веры в человека.

Светоносное наложение аккордов и фигураций, поддержанное могучим звучанием колоколов, олицетворяет «вселенский собор» человечества, возносящего хвалу мирозданию. Таков невероятной силы «восклицательный знак», проставляя который композитор на максимуме концентрирует все мыслимые ресурсы большого оркестра («*во весь голос*», как сказал бы Владимир Маяковский). В этом грандиозном эпосе своё место находит и голос отдельного человека – звук тоники в самом верхнем регистре виолончель выдерживает при всех гармонических сменах оркестрового массива, что знаменует достигнутое согласие индивидуального и всеобщего.

Но неизбежно рефлексирующий «прошлый» и «чрезмерно» дальновидный Шнитке остаётся верен себе: провозгласив громогласную осанну «лучшему из миров», он оставляет в коде Концерта тихое, опечаленное звучание солирующей виолончели, «остывающее» и истаивающее в безмерных далях. Что это – недоверие к патетике любого «формата» или метафора одинокого человеческого духа, как вечного странника, оставшегося в тоскливом неведении, затерянного во Времени и Пространстве?

Какие бы загадки не задавал этот призрачный след мерцающего личностного бытия, несомненным остаётся то, что для слушательского восприятия решающим остаётся прогремевший перед этим «многоточием» вселенский апофеоз. Прежде всего имея в виду его, композитор говорил о финале: «*Мне его будто подарили*». И то, что возникновение подобного образа не было случайностью, доказывает не только факт высшего вдохновения, посетившего тогда Альфреда Шнитке, но и появление несколькими годами позже произведения под названием «**Торжественный кант**» для скрипки, фортепиано, хора и оркестра (1991).

Как уже можно было понять, определяющий вектор творческих устремлений композитора складывался на данном этапе вокруг категорий позитивного, объективного и общезначимого. Для примера можно привести суммарную характеристику таких произведений, как **Пятая симфония** (фигурирует и в качестве *Concerto grosso № 4*, 1988), **Второй виолончельный концерт** (1990) и **Вторая виолончельная соната** (1994).

Это очень разноплановые вещи, но объединяет их не только естественный для подобных жанров принцип концертирования. Отнюдь не игнорируя в них особенностей сложного, напряжённого, нередко «вулканического» существования современного мира, автор исходит из позиций сдержанности, уравновешенности, внутреннего спокойствия и даже некоторой отстранённости. Искомой оптимальности жизнеотношения отвечает стремление к результирующей утвердительности, а также выверенный баланс медитативного и действенного начал.

* * *

Эстетическое кредо Постмодерна, каким оно формировалось в творчестве Альфреда Шнитке конца XX века, своё самое значительное выражение получило в произведениях духовной тематики. И точно так же, как выше отмечались многочисленные предвосхищения того, что в полной мере раскрылось с середины 1980-х годов, духовным опытам этого времени предшествовала большая предыстория.

Начнём с того, что прежде в полистилистической системе Шнитке, как правило, моделировалось столкновение современности с наследием прошлых эпох. Но параллельно тому уже с 1970-х годов достаточно интенсивно протекал и процесс иной направленности: именно в опоре на это наследие утверждать позитивную жизненную программу, в меру возможного преодолевая как пресс подавляющих воздействий извне, так и всякого рода издержки личностного порядка.

Самым ранним и самым зашифрованным «предыктом» будущего расцвета сакральной образности стал **Второй скрипичный концерт** (1966). Здесь за чрезвычайно широким спектром серийных преобразований скрывался евангельский сюжет, который вкратце можно пересказать следующим образом:

- вступительная каденция – Христос в пустыне (солист);
- с ц.8 – собираются ученики Христа, последним из которых включается Иуда (контрабас, выступающий в функции «антисолиста»);
- далее – овладение апостолами учением Учителя, тайная вѣчеря, поцелуй Иуды, пленение Христа;
- и наконец – приговор, самоубийство Иуды, шествие на Голгофу, распятие, оплакивание, воскрешение.

Разумеется, реально воспринять эту фабулу в ходе прослушивания произведения практически невозможно, но с точки зрения творческого процесса важно, что именно она являлась для композитора скрытым побудительным импульсом.

В 1970-е и в первой половине 1980-х годов духовные мотивы проникают в творчество Шнитке всё шире и под «разными предложениями». То мог быть более или менее нейтрализованный, как бы чисто художественный посыл. К примеру, «Солнечное пение» («Песнь солнцу Франциска Ассизского», 1976) – небольшая кантата, написанная на тексты выдающегося итальянского проповедника начала XIII века (в немецком переводе) для двух хоров, клавишных и ударных.

Но временами блики сакральной семантики вырывались на поверхность в качестве ярких опознавательных знаков внутреннего озарения:

- тема, близкая к жанру духовного стиха в конце I части и в конце финала Третьего скрипичного концерта (1978);
- экстатически поданная формула православного молитвенного распева на кульминациях Концерта для фортепиано и струнных (1979).

Иногда подобные вкрапления оказывались как бы под спудом, скорее в расчёте на восприимчивость знатоков. Скажем, во **Втором квартете** (1980) в качестве тематической основы используются трудно отслеживаемые «обычным» слухом три песнопения православного обихода («Буди Имя Господне», «Иже херувимы», «Господи воззвах»).

В том же ряду завуалированной сакральности находятся и «Гимны» (создавались на протяжении 1974–1979 для различных составов, в которых постоянной для всех четырёх пьес остаётся только виолончель). В них ощутимо воздействие русской церковной архаики (правда, отголоски знаменного пения порой смешиваются с отзвуками григорианики), и знаток-медиевист может уловить в Гимне I контуры старинного распева «Святой Боже», а киновед узнать в Гимне III музыку того эпизода из фильма «Дневные звёзды» (1966), где сюжетным мотивом являлось отпевание невинно убиенного царевича Димитрия. И нелишне прислушаться к автору, который настаивал: *«Это гимны не в смысле дифирамбов и воспевания чего-то, а духовные гимны».*

Но в конечном счёте главное состоит в том, что при непредвзятом восприятии данного опуса рождается впечатление несколько мистической атмосферы и той особого рода отстранённости, которая являет собой абсолютную антитезу повышенному динамизму и судорожной энергетике современности – это противопоставление подчеркнуто нарочитой аморфностью звуковой ткани и заторможенностью ритма.

* * *

В отмеченном процессе поиска позитивных опор исключительной притягательной силой и безусловным «моментом истины» служила для композитора сфера культовых канонов. Иногда их влияние могло носить скрытый, завуалированный характер, обнаруживая себя скорее в плане формообразования.

Так, конструктивный каркас Второй симфонии (1979) построен в соответствии с порядком частей католической мессы (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei* – с частичным использованием соответствующих текстов), а Четвертая симфония и кантата «История доктора Иоганна Фауста» (обе – 1983) с точки зрения композиционной структуры организованы по подобию пассионов.

Четвёртая симфония особенно примечательна ввиду того, что её замысел связывался с идеей музыкальной реконструкции католического розария, включающего в себя *«пятнадцать тайн»*. Автор оставил на этот счёт подробное описание.

«Пятнадцать тайн – три цикла по пять. Тайны радостные, тайны скорбные и тайны славные.

Тайны радостные – это Благовещение, встреча с Елизаветой, Рождество, Сретение (Обрезание), Обретение Его в храме Иерусалимском.

Пять скорбных тайн: борение в Гефсиманском саду, пленение, осмеяние и издевательства, венчание терновым венцом, Голгофа и распятие.

И пять славных тайн: Воскресение, Вознесение, Нисхождение Святого Духа на апостолов, Успение Богородицы и Венчание небесной славой.

Это – формула Четвёртой симфонии, три цикла по пять. Роза как символ Богородицы. Я взял это из латинского молитвенника».

Итак, Четвёртая симфония задумана как серия из 15 вариаций, составляющих три раздела, что аналитически в какой-то степени мыслимо уловить. Но опять-таки, как и в случае со Вторым скрипичным концертом, вряд ли слух способен с безусловной уверенностью соотнести воспроизведённую выше сакральную канву с конкретными звуковыми реалиями.

Тем не менее, несомненным остаётся общее ощущение того, что это *духовная* музыка, и ставятся в ней проблемы *духовности*. Данное ощущение поддерживается воссозданной здесь атмосферой мистериальности, что нашло своё выражение в чертах звуковой эзотерики (модус потаённого) и в том, что композитор сознательно добивался эффекта *«сдержанности и строгости обряда»*.

И главное – это оформленные в ритуальном характере эпизоды «певчих» (хор, тенор и контратенор): молитвенность разного рода (от тихой отрешённости до экстатических взываний и заклинаний), таинство которой усилено пением без слов, путём вокализации на согласной «л». Причём вводятся культовые формы, соотносимые с разными конфессиями – григорианский и лютеранский хоралы, знаменный распев, синагогальное пение. Таким образом, поднимается проблема экуменизма, и в чисто звуковом плане композитор, по его словам, стремился *«обнаружить здесь наряду с различиями некое изначальное единство»*.

Попытка художественным путём привести к единому знаменателю различные вероисповедания своё законченное воплощение получила в конце Симфонии: *«В последнем эпизоде, когда вступает хор, контрапунктически соединяются основные темы, до этого звучавшие порознь»*. Завершая обсуждение довольно обычной для композиторского творчества разницы того, что предполагалось «на входе» (субъективный замысел творца искусства), и того, что оказалось «на выходе» (объективная реальность конечного художественного «продукта»), отметим в Четвёртой симфонии явственный отпечаток времени её создания, то есть первой половины 1980-х годов.

Имеется в виду следующее: свойственный этому произведению пафос духовных исканий постоянно входит в соприкосновение с ощущением того состояния стагнации, в котором находилась тогда страна. Беспутье «застоя», «болото» глухоты, невнятицы и потерянности, сумрак глубокой неудовлетворённости и душевного разброда, «зацикленность» на тягостных мыслях, пребывание в некоем «завис-

шем» состоянии – всё это особенно широко представлено в партии солирующего рояля, который является корифеем симфонического повествования.

Его тембр здесь ещё более значим, чем, к примеру, в симфонической поэме Скрябина «Прометей», и известно, что произведение первоначально задумывалось как концерт для фортепиано с оркестром. В монологах этого инструмента, в его «растекающихся» медитациях репрезентируются туманы и дебри персонального сознания. И столь же явственно желание подняться над тщетой преходящего, обратить взор к Вечности, что удаётся в только что упомянутом завершающем хоровом эпизоде, который дополняется уносящимся ввысь колокольным перезвоном коды.

* * *

До сих пор приводились примеры опосредованного воплощения культовых канонов в творчестве Шнитке 1970-х и первой половины 1980-х годов. Однако уже и на том этапе из-под его пера вышло произведение, которое всецело (*«и по форме, и по содержанию»*) отвечало литургической традиции. Имеется в виду **Реквием** (1975).

Осуществляя «трансплантацию» заупокойной мессы на вулканическую почву XX столетия, наследуя вместе с латинским текстом ритуально-заклинательную интонационность католического наклонения, автор настойчиво ведёт незримого героя повествования сквозь тщету и взбудораженность, сквозь катаклизмы и бедствия к упованию на конечную мудрость мироздания, к очищающей красоте духовной кротости и смирения. Рассмотрим обозначенную драматургическую идею подробнее.

Иногда можно встретить сведения о том, что Реквием был написан к постановке трагедии Шиллера «Дон Карлос» в Московском театре имени Ленинского комсомола. В действительности же, музыка возникла независимо от каких-либо внешних обстоятельств, но позже композитор посчитал возможным ввести её в спектакль.

Данное уточнение необходимо для того, чтобы подчеркнуть отнюдь неприкладную функцию этой музыки – то была одна из капитальных партитур Шнитке, обращённых к глобальной и вечностной проблематике. Притом это музыка подлинно духовная, и её концепция базируется на идее противостояния двух сущностей: *экспансионизм* («громкое», «мужское») и *смирение* («тихое», «женское»).

Первая из этих линий развивается во II, III, IV, V, VIII, IX и XIII частях. Её ведущие модусы устанавливаются, начиная с идущих подряд II (*Kyrie*), III (*Dies irae*) и IV (*Tuba mirum*) частей. Это грозный лик Бытия, роковые невзгоды в судьбе человечества, катастрофические борения, наплывы смуты людской и человеческое неистовство, это обжигающий холодом разрушительно-наступательный ход Времени, неумолимо влекущий на заклятие, это устрашающие провозглашения и пророчества неминуемых бедствий.

Для воссоздания столь сурового эпоса потребовались надличная образность, жёсткая фоносфера (скандированно-декламационная основа, «режущие» звучания, гортанно-зычные кличи), форсированная динамика (грохот и подавляющие обвалы звуковых масс) и господство «мужского» начала, которое приобретает подчас фовистскую характерность. И можно только поражаться мастерству использования скромного по числу инструментального ансамбля (орган, фортепиано, труба, тромбон, электрогитара, бас-гитара, четыре исполнителя на ударных) – в нужные моменты создаётся ощущение полнокровно-мощного оркестрового *tutti*.

Примерно с середины композиции степень экспансивности постепенно снижается, и в «громком» всё отчётливее пробивается позитивно-утверждающая нота. Происходит это под влиянием укрепляющейся сферы смирения (I, VI, VII, X, XI, XII и XIV части). Ей свойственно тяготение к святости, отрешённости, целомудренной чистоте ангелоподобия, в котором прочитываются заповеди христианской любви.

При том, что на всём здесь лежит печать печали, это печаль просветлённая и потому в ней несомненно присутствует животворящее начало, что усилено общим возвышенно-благородным строем высказывания. «Тихое», естественно, обходится очень прозрачной инструментальной фактурой, преимущественным звучанием женских голосов или даже одинокого *solo*.

Всё соотнесено с различными гранями молитвенных распевов с их тонкой, красивой мелодической пластикой и нежно-оппадающей, поникающей интонационностью. К тому же создаётся пространственная иллюзия действия, творимого под сводами храма.

Концентрированным выражением данной образно-смысловой сферы и центром притяжения всей композиции является обрамляющая её арка-реприза крайних частей (I-я и XIV-я с единым обозначением

нием *Requiem*), где сходятся «концы и начала». Это благостное приношение вышним силам и в то же время обращённое к ним настоятельное прошение о мире, тишине, успокоении души человеческой. Настоятельность заложена в многократном повторении слегка варьируемой развёрнутой мелодической фразы, сопровождаемой равномерными ударами колокола, что порождает эффект тихой заклинательности.

С другой стороны, завораживающая магия остринатности навеивает образ извечной тоски по Богу и Божественному или то, что в поэтическом мифотворчестве связывалось с неизбывной ностальгией по недостижимой Вечной Женственности. И, наконец, этот возносимый к небесам молебен как бы напоминает о том, что человечество является данником Бытия, и оно должно кротко склоняться перед Господним промыслом, памятуя речение «*На всё воля Божья*».

Обилие приведённых толкований, отражающих различные грани богатейшего семантического симбиоза рассматриваемой композиционной арки Реквиема, лишний раз свидетельствует о том, что этот строгий в своей красоте катарсический *Amen* – из самых больших художественных откровений Шнитке.

Реквием же, взятый в целом, стал самым далёким по времени, но наиболее близким по сути предвосхищением его позднего стиля. Здесь композитор практически не стилизует и тем более не деформирует, а изъясняется тем «натуральным» языком, который являет собой совершенно органичный синтез современного и вневременного.

* * *

Как можно было убедиться, рассмотренные выше «предыкты» к начавшемуся с середины 1980-х годов расцвету духовной тематики часто опирались на ресурсы культового пения, которое истолковывалось в очень широкой шкале эмоционального спектра. На одном полюсе это могла быть аскеза полной отстранённости, полумистическая прострация как некий абсолют сакрального, на другом полюсе – страстная исповедь и экстатическое стремление страждущего духа найти для себя точку опоры, обрести веру в жизнь.

«Золотую середину» композитор определил для себя на завершающей фазе творчества, когда прежде всего в ходе глубокого постижения обобщённых интонационных форм русского церковного искусства ему удалось органично соединить сокровенно-

взволнованное и отрешённо-надвременное. Теперь духовность религиозной окрашенности окончательно становится важнейшим устоем гуманистической концепции Шнитке.

Знаменательной вехой на этом пути стал Концерт для хора на стихи Григора Нарекаци. Написанный в 1985 году, он впервые во всей отчётливости репрезентировал контуры новой эстетики позднего Шнитке и открыл для отечественного искусства линию заново возрождаемой духовной музыки – после него произведения, связанные с религиозной тематикой, создавались всё более широким потоком, что воспринималось как знак нравственного перелома после многих десятилетий насильственно насаждаемого атеизма.

Этому высокому творческому завоеванию композитора непосредственно предшествовали **Три духовных хора (Три священных гимна, 1984)**. Погружение в глубины духа, всецело предающегося молитве, реализуется в исконных традициях русского музыкального православия с их достаточно индивидуальной, но очень корректной интерпретацией. Естественным следствием этого становится подчеркнутая чистота стиля, когда напрочь отброшены какие-либо изощрения и препарации.

Уже здесь были найдены та манера изъяснения и тот тип хорового письма *a cappella*, которые стали «прелюдированием» к следующему шедевру сакральной музыки Шнитке. Единственное отличие заключалось в том, что эти три молитвословия («Богородице Дево, радуйся», «Господи Иисусе», «Отче наш») максимально приближены к нормативному обиходному пению и следовательно – вполне могут быть отнесены к *церковной* музыке и исполняться в храме.

Концерт для хора, созданный на тексты «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци в русском переводе, своим музыкальным строем находится одновременно и в согласии, и в споре с ними.

Согласие состоит в пафосе глубоких раздумий о духовных материях человеческого существования, в стремлении подняться над бренностью земного к категориям вечного, непреходящего. Но если христианский поэт армянского Средневековья буквально истязает себя в трагическом самобичевании, то Шнитке неуклонно продвигается к гармонии духа, опирающейся на возвышенные помыслы о всеблагости Творца.

И потому сутью музыкальной концепции становится не то, что отражено в заголовках средних частей (II – «Собранье песен сих, где

каждый стих наполнен скорбью чёрною до края» и III – «Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов»), а то, что заложено в названиях крайних частей (I – «О, Повелитель сущего всего, бесценными дарами нас дарящий» и IV – «Сей труд, что начинал я с упованьем и именем Твоим»). Композитор как бы предупреждал об этом разноречии: «Текст Нарекации – это только подготовка к пониманию истинного сверхсмысла, который открывается при чтении, но словами не передаваем».

Если десятилетием ранее, при создании Реквиема, Шнитке в определённой степени ориентировался на культовые сочинения Стравинского «западного» наклона (прежде всего на «Симфонию псалмов»), то теперь он исходил из обобщённо воспринятого канона русского православного пения (в том числе имея в виду литургические опусы Рахманинова), но претворённого по своему интонационно-гармоническому языку очень свободно и современно.

Опираясь в соответствии с традицией только на возможности хорового исполнения *a cappella*, композитор добивается впечатляющего многообразия красок благодаря гибкой филировке звука, свободе тональных переходов и способам многослойного наложения певческих пластов (количество голосов временами доходит до шестнадцати). При всём том, чрезвычайно насыщенная вертикаль всегда остаётся мягко диссонирующей, а объёмность и наполненность звучания ввиду гулкого резонанса создаёт впечатление «соборного».

И что особенно важно: при всей сложности музыкальной ткани – никаких деформаций или «загрязнений». То была чистота позднего стиля Шнитке – стиля с его кристалличностью, с его законченной выверенностью всего и вся, с его строгой сдержанностью тона, то есть с его истинной классичностью.

* * *

Прямым продолжением рассмотренного произведения стала ещё более масштабная хоровая композиция «**Стихи покаянные**» (1988), где автор углубляет своё постижение православной традиции. Написанная на подлинные тексты одноимённого русского памятника XVI века, она отсылает слушателя к незапамятным временам церковнославянской архаики. Вот почему имеет смысл напомнить названия частей:

- I. Плакася Адамо предь раемо съдя;
- II. Прими мя, пустыни, яко мати чадо свое;
- III. Сего ради нищъ есмь;
- IV. Душе моя, душе моя, почто во гръсех пребываеши;
- V. Окаянне, убогии человъче!;
- VI. Зря корабле напрасно приставаемы;
- VII. Душе моя, како не устрашаешия;
- VIII. Аще хочещи победити безвременную печаль;
- IX. Всепомянух житие свое клирское;
- X. Придъте, христоносении людие;
- XI. Наго изыдоху на плачь сеи;
- XII. (Без слов, вокализация).

Совершенно очевидно, что, как и в случае создания «Миннезанга» (1981), Альфреда Шнитке привлекала здесь «музыка» древнего набожного витийства, поэтому и сюда можно спроецировать сказанное тогда о тексте: *«Он не имеет значения, превращается в фонемы, выражая не нечто сюжетное, а какое-то настроение»*. А «настроение» это отчасти было продиктовано посвящением произведения 1000-летию Крещения Руси, что вызвало естественное желание воспроизвести нечто стародавнее, сугубо «почвенное».

«Почвенность» начинается здесь со столь свойственной для глубинных пластов отечественной музыкальной культуры метрической свободы. Это качество доведено до «последнего предела». Сплошь и рядом наблюдается непрерывная, нередко ежетапная смена размера, причём в его самых нестандартных величинах: 3/4, 7/8, 8/8, 9/8, 8/8, 6/8, 8/8, 7/8, 2/4, 5/8, 3/4, 2/4 и т.д. (и, к примеру, 8/8 предстаёт в комбинации ) . Посредством переменной метрики композитор стремился передать гибкость и прихотливые нюансы речевой просодии (в отличие от распевности Концерта для хора здесь превалирует «вербальное», декламационное начало).

Той же свободой отличается построение звуковой ткани. Она может быть хоральной и, напротив, насыщенно полифонической или представлять истончённо-прозрачной, а по контрасту – избыточно массивной (до 14 голосов, причём иногда поданной в диссонирующем «скрежете» одиннадцати тонов кряду). Наконец, весьма усложняют облик хоровой партитуры участки интенсивной хроматизации, приводящей подчас к утрате тональных опор.

Вольное истолкование канонов православного пения понадобилось для того, чтобы передать многообразную гамму ликов исповедальности – от проникновенных молитвенных вопрошаний до истовых взываний, несущих гневное слово порицания и осуждения. Столь присущая творчеству Шнитке рефлексия разворачивается здесь в плоскость взыскательного анализа глубин человеческого «я», исходя из стремления вникнуть в смуту и «потёмки» духовного и душевного мира.

И только бессловесный финал-вокализ с его постепенно восходящей ввысь звучностью освобождает от чрезмерного напряжения катарсической мягкостью тона, с которой пропеваается песнь просветления и смиренного приятия жизни.

В первой половине 1990-х годов из-под пера Шнитке вышли два последних опуса на литургической латыни – «*Agnus Dei*» для двух сопрано, женского хора и оркестра (1991) и «*Lux Aeterna*» для хора и оркестра (1994). Они завершили развитие духовной тематики, которая составила в его творчестве большое, самостоятельное русло.

Как видим, её значимость неуклонно нарастала к середине 1980-х годов, когда именно произведения Шнитке, пожалуй, в наибольшей степени обозначили ситуацию духовного ренессанса русской музыки рубежа XXI столетия. И именно в них со всей отчётливостью выразился этос нравственного очищения, что стало важнейшей магистралью отечественного искусства этого времени. Название хорового цикла «*Стихи покаянные*» во всей отчётливости адресовало к этой идее, как и появившийся годом раньше фильм Тенгиза Абуладзе «*Покаяние*» (1987).

* * *

Лауреат Государственной премии России саратовский композитор Елена Владимировна **Гохман** (1935–2010) предстала в искусстве как одна из «шестидесятников» – слово, которым окрестили «штюрмеров» 1960-х годов, открывавших тогда категорически новые горизонты отечественного искусства. И столь же типично то, что происходило в её творчестве в движении от второй половины прошлого столетия ко времени рубежа XIX столетия.

Каковы же наиболее важные векторы образно-стилевой метаморфозы, возникшей на выходе Елены Гохман в пространство Постмодерна? Определим их путём сопоставления того, что было свой-

ственно её творчеству в 1960–1980-е, с тем, что обнаружилось с начала 1990-х годов.

Принципиально важный из этих векторов состоял в отходе от подчёркнуто субъективно-личностного мировосприятия. Действительно, в её музыке предыдущих десятилетий внимание было преимущественно устремлено к сугубо индивидуальному, неповторимому в человеческой натуре. Фиксировались тончайшие градации эмоциональных движений, чутко прослеживались малейшие колебания внутреннего состояния.

Отсюда – по-особому живая, трепетная звуковая ткань с прихотливо-гибкой нюансировкой всех её параметров и нередко изысканность интонационно-динамического рисунка, что в частности сказалось в претворении на современный манер черт мадригальности (не случайно одно из самых показательных её сочинений получило название «Испанские мадригалы», 1975).

Другая сторона былой субъективности заключалась в отображении невероятно обострённой реакции на импульсы, исходящие извне. Следствием подобной впечатлительности оказывался не просто «повышенный градус» лирических переживаний, но нередко болезненная ранимость, нервное биение сердца на болевом пределе, что влекло к поэтике исповедальности и к психологизму, настоящему на сложной гамме противоречивых оттенков света и тени. Своего максимума всё это достигло в вокальном цикле «Бессонница» (1988), написанном на стихи Марины Цветаевой.

На грани 1990-х годов отчётливо наметился переход от обострённо-субъективного восприятия внутреннего и внешнего мира к более объективной, сбалансировано-выверенной оценке жизненных процессов. Тяготение к сдержанности и уравновешенности образного строя ставило эмоциональную сферу под контроль, выдвигая заслон всему, что «чрезмерно».

В необходимой мере сохраняя такое драгоценное свойство своего дарования, как проникновенность лирического высказывания, композитор постепенно преодолевала излишне субъективное и акцентированно личностное, стремясь к выражению общезначимого. В данном отношении по-своему симптоматичным был сдвиг жанровых предпочтений от преимущественно камерных опусов к монументальным полотнам и в первую очередь к композициям ораториального плана.

Впервые во всей своей отчётливости контуры Постмодерна обозначились в балете «Гойя» (1996), который ввиду чрезвычайно широкого использования вокально-хореографических ресурсов правомерно считать балетом-ораторией.

По внешним своим очертаниям перед нами достаточно конкретное повествование о судьбе и творчестве великого испанского художника. Но за этой «внешностью» данная партитура таит в себе всеохватывающее жизненное содержание, причём за фабулой, выстроенной по канве одноимённого романа Л.Фейхтвангера, просматриваются как «вечные вопросы» существования, так и драматические коллизии, характерные для нашей страны в смутные, чрезвычайно противоречивые 1990-е годы.

Неизбежность конфликта неординарной личности с властью предржащими, поэзия мечты и жестокие законы окружающей реальности, любовь как дразнящая чувственность и высокая, одухотворяющая эмоция, манящие соблазны пёстрого потока бытия и необходимость самоограничения, притягательность успеха, славы и нежелание работать на потребу толпы – так, на пересечении далёкого «вчера» и нервно пульсирующего «сегодня» складывается музыкально-хореографическая повесть «*о времени и о себе*», о светлых мгновеньях бытия и его тяжких минутах, об отчаянии и надежде, о мучительной, но прекрасной обязанности жить на этой грешной земле.

* * *

Вновь вернёмся к предыдущему периоду. Субъективно-личностные пристрастия 1960–1980-х годов не раз подводили героя музыки Елены Гохман к трагическим выводам и констатациям. Состояния потерянности, разуверенности, рефлексирующие монологи, наполненные жгучей ностальгией, напряжённейшее биение мысли, стремящейся пробиться к истине и снедаемой мучительными, неотвязными вопросами, которые так и остаются без ответа, густой сумрак, окутывающий завершающие разделы целого ряда произведений – таковы некоторые из преломлений трагического жизнеощущения.

Подчас средствами экстатически заострённого письма (сонорно-кластерные напластования, звуковые «кляксы» и резкие регистровые сломы) создавался своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подсознания, падение в бездну иррационального, зловещий демонизм.

Переломным для творчества Елены Гохман стал вокальный цикл «**Благовещенье**», который появился как раз на грани десятилетий, в 1990 году. Следует подчеркнуть, что это была и своего рода граница между двумя большими историческими периодами, которые выше уже были обозначены как *вторая половина XX века* (1960–1980-е годы) и *рубеж XXI столетия* (начиная с 1990-х). «Благовещенье» намечало пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни.

Сюда от предыдущего цикла «Бессонница» ещё тянется нить трагедийных настроений и, кстати, они опять-таки связаны в основном с обращением к стихам Марины Цветаевой. Но уже удаётся отойти от всепроникающего трагизма, и растёт решимость вырваться из мрака, одолеть громоздящиеся опасности. Видятся манящие дали, пробуждается чувство неумирающей, бесконечной прелести жизни. Всё внутри открывается навстречу свету, благодати, приходит радость сопричастности к всеобщему потоку жизни. Так начинается процесс избывания дисгармонии и трагизма, содержавших в себе потенцию жизнеотрицания, которая теперь вытеснялась позицией отчётливого жизнеутверждения.

Но, заметим – жизнеутверждения вне каких-либо утопий: реальное бытие воссоздаётся во всём его противоречивом многообразии, с присущим ему светом и тенью. Однако, не игнорируя сложностей жизни и её зияющих бездн, так умножившихся на современном этапе, всеми силами утверждается вера в неё.

Ярким примером такого реального, достигаемого в трудных преодолениях, но безусловного оптимизма можно считать ораторию «**Сумерки**» (2003), обращённую к самой жгучей проблеме современности – проблеме сохранения природы и выживания человечества. Всё необходимое для себя Елена Гохман нашла у Антона Павловича Чехова, который уже столетие назад подметил начало угрожающего процесса, губительного не только для экологии окружающей среды, но и для экологии нашего духа. При всей болевой настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поётся хвала мирозданию. Этот всеочищающий катарсис несёт в себе надежду на то, что *homo sapiens* всё-таки сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

* * *

Ещё одно примечательное свидетельство перемен, происходивших на выходе в историческое измерение рубежа XXI века, внешне носит скорее композиционно-драматургический характер. Дело в том, что в предыдущие десятилетия Елена Гохман испытывала пристрастие к резко выраженным, порой взаимоисключающим контрастам. С 1990-х годов наблюдается смена композиционных приоритетов: от резко выраженных контрастов к их взаимодополняющему сопряжению, от многообразной и разноречивой пестроты жизненного потока к достаточному единству и цельности картины мира, предстающего в прочных и органичных взаимосвязях.

Параллельно этому на смену полистилистическим столкновениям приходит столь характерный для эстетики Постмодерна стилиевой плюрализм, что истолковывается как свободное и гибкое использование любых ресурсов всеобъемлющего диапазона творческих манер в целях наиболее эффективного воплощения искомых образов и состояний.

И последний штрих, со всей очевидностью показывающий на материале творчества Елены Гохман различия между рассматриваемыми художественно-историческими этапами. Речь идёт об эстетических категориях высшего порядка. То, что отмечалось в отношении её музыки 1960–1980-х годов, с полным основанием может быть отнесено к сфере «юрисдикции» романтизма (разумеется, в его современной версии), и это было отмечено активнейшей акцентуацией субъективно-личностного начала и опорой на принцип антитез.

Целый «букет» романтических проявлений произрастал под эгидой художественного радикализма в его всевозможных ипостасях. То мог быть фронтальный разворот к «экстремальным» техникам авангарда (серийность, алеаторика, пуантилизм, сонорика, коллаж, приёмы хэппенинга и т.п.). Мог быть экспансионизм современной цивилизации как эры мощных индустриальных энергий, олицетворяемых работой разного рода механизмов, движением скоростных локомотивов и машин (например, в «Интраде» из концерта для оркестра «Импровизации»). Мог быть пафос инакомыслия, резко выраженной оппозиции к тогдашнему идеологическому режиму (вокально-симфоническая фреска «Баррикады»).

Радикализм мог заявить о себе даже в сфере комического – через острое чувство типажа, через сильнейшую буффонно-характеристическую утрировку, через пародирование жанров с соответствующей гипертрофией интонационно-тембровой выразительности, через привнесение элементов абсурдистской эстетики (опера «Мошенники поневоле»).

На завершающем витке художественной эволюции многое из «левых» устремлений отошло для Елены Гохман в прошлое, что касается прежде всего этики максимализма со свойственными ему крайностями и претензиями на исключительность. Надо признать, что её творчество рубежа XXI столетия не обнаруживает звуковых изощрений и той «сверхэксклюзивности», которой нередко отмечены поиски сегодняшнего авангарда, однако думается, что эти поиски отнюдь не являются магистралью искусства последних двух десятилетий.

В данном отношении очень показательным является последнее из крупных произведений Елены Гохман – **Партита для двух виолончелей и камерного оркестра** (2009), дающая богатейший материал для осмысления художественной практики Постмодерна. Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров разных времён и народов (Прелюдия, Павана, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием *классичность*.

В самом общем плане за этим понятием стоит с особой очевидностью заявившая о себе приверженность композитора духу и принципам музыкальной классики. Однако сразу же необходима оговорка: в опоре на критерии основных пластов классики прошлого выдвигается подлинно современная классика.

В содержательном аспекте ей соответствуют мудрая сдержанность и уравновешенность жизненных проявлений, их сбалансированность и то свойство, которое находит себя в формуле *единство многообразия и многообразии единства*. Исходящие от этой музыки душевная просветлённость, чувство внутреннего покоя и ощущение удовлетворённости сущим подводят к мысли: жизнь как таковая – несомненно, высшее благо, и следует довериться одному из умов времён Про-

свещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования мы живём в лучшем из миров.

* * *

Как уже говорилось выше по отношению к творчеству Альфреда Шнитке, развернувшийся на выходе в 1990-е годы поиск прочных бытийных оснований привёл к возрождению в отечественном искусстве весьма существенной этико-эстетической парадигмы, в связи с чем у многих происходил стремительный поворот от «атеизма» к религиозности. Елена Гохман в данном отношении не составляла исключения. До поры до времени она была в этом плане достаточно нейтральна, хотя её предки по материнской линии являлись потомственными священнослужителями в разных городах и уездах Саратовской губернии.

Теперь, опять-таки начиная с вокального цикла «Благовещенье» и отзываясь на настоятельные запросы изменившегося времени, в её творчестве всё более существенное место занимают духовные мотивы. Они выдвигаются в качестве твёрдой жизненной опоры, становятся мерилем нравственности и выступают знаком возмездия, когда эта нравственность попирается человеком. Поэтому едва ли не во всех её сочинениях данного периода возникают музыкальные символы духовного, в том числе связанные с такими текстами, как «Аллилуйя» (в качестве праздничного славения) и «*Dies irae*» (олицетворение устрашающей фатальности).

Самой значимой вехой кардинального разворота в плоскость христианского мироощущения явилась для творчества Елены Гохман оратория «*Ave Maria*» с её жанровым обозначением «Библейские фрески». Так уж совпало, что она была написана именно в 2000 году, то есть ровно два тысячелетия спустя со дня Рождества Христова. И в ходе развёртывания этого повествования как бы перед взором Богоматери проходит путь её Сына: от Рождества к возмужанию, проповеди и деяниям, а затем через жестокие испытания к Вознесению. Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни марианских песнопений, мессы и реквиема, соответствуют заголовки пяти частей, следующих *attacca*: I. *Introitus*, II. *Credo*, III. *Crucifixus*, IV. *Sancta Maria*, V. *Finalis*.

Наиболее «ортодоксальным» из произведений Елены Гохман стала её третья по счёту оратория нового века – духовные песнопения

«И дам ему звезду утреннюю...» для мужского хора и камерного оркестра (2005). Это вновь, как и «Сумерки», большая трёхчастная композиция, требующая для своего исполнения отдельного вечера, но идущая на едином дыхании. И внешне она созвучна «Сумеркам» по своей смысловой фабуле (от упований через драматические перипетии к надежде), только в проблематике её ещё больше обострилось чувство катастрофичности современного бытия.

Тем не менее, новая оратория весьма отличается от предыдущей. В первую очередь, конечно же, по самому облику: перед нами сочинение не светского, а несомненно сакрального наклона (подчёркнуто обозначением *Духовные песнопения*). Оно целиком покоится на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами. В данном отношении показательно обращение к фонду знаменного распева, а также апелляция к мужскому хору, что напоминает об архетипических традициях храмового пения.

* * *

Завершая сугубо предварительное рассмотрение художественно-эстетических доминант Постмодерна на отдельных примерах композиторского творчества, попытаемся дать некий суммарный взгляд на происходящее в отечественном музыкальном искусстве.

Итак, вводя обозначение *Постмодерн*, подразумевается, что ему предшествовало время, которое охватило едва ли не весь XX век, причём своё наиболее острое выражение оно получило в явлениях авангарда начала столетия (преимущественно в 1910–1920-е годы), а затем его второй половины (прежде всего в 1960–1970-е). Вот почему по отношению к нынешнему этапу иногда фигурирует и термин *поставангард*.

Действительно, это «после авангарда», поскольку примерно с середины 1980-х годов наблюдалась нарастающая оппозиция ко всякого рода радикальным новшествам и крайностям, отход от переусложнённости художественного языка и часто свойственного ему разрыва с традиционными ценностями. Оказалось, если воспользоваться давним выражением А.Шёнберга, родоначальника додекафонии, что ещё далеко «не всё сказано в До мажоре» и отнюдь не напрасными могут быть поиски «новой простоты» (фраза из лексикона С.Прокофьева,

другого «ниспровергателя» традиций, выдвинувшегося во времена раннего Модерна).

На рубеже XXI века партия сторонников «*До мажора*» и «*новой простоты*» становилась в среде композиторов России всё более многочисленной. Их «*До мажор*» – это безусловно тональное мышление, когда звуковая ткань только изредка оттеняется островками внетонального письма, но зато щедро насыщается свежими сонорными эффектами разного рода. Их «*новая простота*» заключается в безусловной доступности музыкального языка с опорой на рельефную мелодику и ясные гармонические последования, которые при всей привычности обнаруживают массу оригинальных поворотов, разного рода «сдвигов» и неожиданных «сюрпризов».

Тем не менее, отмеченное составляет только внешние приметы, за которыми таится главное в том индивидуальном истолковании принципов Постмодерна, которым отмечено творчество нынешних представителей музыкального искусства.

Первое, что сразу же и очень осязаемо прослушивается в «их Постмодерне» – возвращение к исконным устоям музыкального искусства, широкая опора на всевозможные традиции, что образует густой, многослойный стилевой настой. Спектр наследуемых истоков простирается от бытового романса XIX века и современных песенных жанров до высокой классики различного происхождения.

Причём в классике их вкус заметно тяготеет к тому, что развивалось в русской музыке рубежа XX столетия: поздний Рахманинов, ранний Мясковский, Скрябин – как ранний, так и времён «Прометей», и такая редкость, как Метнер. Изредка мелькают отголоски импрессионистов, кучкистов и некоторых романтиков. Ощутима также преемственность с ключевыми фигурами советской музыки – такими, как Шостакович и Свиридов.

Но, разумеется, всё это не эклектика и не бессознательные «атавизмы», а хорошо продуманная система стилевых взаимодействий, работающих на ту или иную авторскую идею.

Другая важнейшая ипостась Постмодерна связана у нынешних авторов с ярко выраженной демократической направленностью их творчества. Преломляется это не только в простоте и доступности, но и в столь присущем им нерве общительности. Желание разговаривать со слушателями на «человеческом» языке поддерживается опорой на распевность музыкальной речи и нередко на открыто песенный слог

изъяснения. Присущая этому изъяснению коммуникабельность обеспечивается и таким обаятельным качеством музыки, как её глубокий внутренний лиризм, искренность и душевность.

Наконец, их Постмодерн – это светлое, гармоничное жизненное ощущение, душевное здоровье, уравновешенность, чувство жизненной стабильности, безусловное принятие мира таким, каков он есть, удовлетворённость сущим. Сказанное вовсе не означает монополии некой формулы безоглядного оптимизма. Современным композиторам ведомы тёмные стороны бытия, о которых при необходимости они считают нужным вещать и в трагедийном наклонении, чтобы дать слушателю почувствовать выразительную силу серьёзных раздумий композитора о глубинных гранях человеческого бытия...

Все подобные наблюдения нетрудно спроецировать на художественные миры рубежа XXI столетия в других национальных школах и в других видах искусства. Приведённые выше предварительные суждения относительно сущности Постмодерна, по всей вероятности, имеют место в качестве превалирующих тенденций глобального масштаба в сложной, многомерной картине искусства последних десятилетий. Подтвердить или опровергнуть это – дело ближайшего будущего.

*Альшурман Али Салем Хуссейн (Иордания)
Игорь Орлов (Липецк)*

**Специфика исламского орнамента
эпохи правления Омейядов (661–750 гг.)**

Введение

Особую, можно сказать, сакральную, роль в декоративном оформлении исламских интерьеров всегда играл богатый восточный орнамент, поскольку исламская орнаментика выполняет не столько декоративную функцию, сколько несет в себе важную религиозно-смысловую нагрузку. Некоторые исследователи полагают, что главную роль в развитии богатства форм исламской орнаментики сыграли догматы ислама, которые ограничивают (даже запрещают) изображение человека и животных, хотя эти запреты и не помешали в дальнейшем развиваться изысканному искусству восточной миниатюры, особенно в шиитской традиции. Орнамент, или «музыка для глаз», играет очень важную роль в искусстве народов арабского Востока, поскольку в известной мере компенсирует изобразительную ограниченность некоторых видов искусства.

Восходящая в своей основе к классическим античным мотивам «арабеска», получившая распространение в странах средневекового Востока, явилась новым типом орнаментальной композиции, позволившим художнику заполнять сложным, плетеным, подобно кружеву, узором плоскости любого пространства и предметного объема. В искусстве арабского Востока декоративность приобрела особенно яркие и своеобразные черты, поскольку она стала основой образного строя оригинальной живописи и породила богатейшее искусство узора, обладающего сложным орнаментальным ритмом и часто повышенным колористическим звучанием.

В тесных рамках исламского мировоззрения художники арабского Востока нашли свой путь: ритм узора, его «ковровость», тонкая пластичность орнаментальных форм, неповторимая гармония ярких и чистых красок выражали большое эстетическое содержание. Образ

человека не был исключен из поля внимания художников (особенно среди шиитов), изображения людей заполняют иллюстрации в исламских рукописях. Известны памятники монументальной живописи с многофигурными сценами и скульптурные изобразительные рельефы. В декоративно-прикладном искусстве фигурки людей чаще всего включены в орнаментальную композицию, теряя свое значение самостоятельного изображения и становясь неотъемлемой частью узора. Особые визуальные формы, утверждающие базовый принцип исламской «орнаментальности» содержат древние рукописи Корана, выполненные арабской каллиграфией, т. н. *мусхаф*, а также т. н. *тафсиры*, в которых канонические тексты *сур* и *аятов* Корана соединены с комментариями.

Первоначально в «арабесках» преобладали чисто растительные (флоральные) мотивы. Позднее, по мере развития суннитской традиции в богословии, получил распространение *гирих* — линейно-геометрический орнамент, построенный на сложном сочетании многоугольников и многолучевых звезд. В разработке орнаментальных композиций, применявшихся для украшения как больших архитектурных плоскостей, так и различных бытовых предметов, мастера арабского Востока достигли изумительной виртуозности, создав бесчисленное множество композиций, в которых всегда сочетаются два начала: логически-строгое математическое построение узора и большая одухотворяющая сила художественной фантазии.

Результаты исследования

Плетение орнаментов на Востоке представляет собой один из древнейших видов художественной деятельности человека. Условность «языка» средневекового изобразительного искусства у большинства исламских народов была связана с принципом декоративности, свойственным не только внешним формам, но и самой структуре, всему образному строю художественного произведения. Такой образный строй художественно-изобразительного и декоративно-прикладного искусства мусульманского мира во многом был обусловлен особой многослойной графической фактурой Корана, написанного на арабском языке. Даже беглый взгляд на строчки «арабской вязи» текстов Корана неизбежно скользит, как по горизонтали охватывая рисунок отдельных «*харифов*» (графем согласных), размещенных по центру композиции листа, так и по вертикальным направле-

ниям (верх-вниз) т. н. «*ат-таджвида*», указывающего правила чтения и характерные только для священных текстов Корана. Такова специфическая «сиюминутная» логика религиозного взгляда читающего, при которой в результате искусственного разложения текста на фрагменты, образуется некая синусоидальная «художественно оформленная» богословская мысль. На основании такого специфического подхода к оформлению способа передачи священных смыслов, можно предположить, что многовековой опыт восприятия арабской графики в плане художественного оформления ассоциативности и создавал в исламском культурном пространстве тот глубинный религиозно-психологический фундамент, на основании которого орнаментальные художественные формы самовыражения мусульманских художников становились глубоко органичными, отвечая внутренними эстетическим требованиям. Богатство декоративной фантазии и мастерское ее претворение в прикладном искусстве, миниатюре и архитектуре составляют неотъемлемое и ценное качество замечательных произведений мусульманских художников той эпохи.

Всеобщностью, доступностью приемов и объясняется та легкость, с которой сложнейшие орнаментально-геометрические «хитросплетения» одинаково воплощались и каменщиками, литейщиками, и резчиками по дереву и кости, и художниками книг. В арабском трактате «Введение в учение о подобных и соответственных фигурах» по-восточному излагаются азы арабской орнаментики: «Следует знать, что из частей этого четырехугольника можно получить один окрыленный восьмиугольник, один окрыленный девятиугольник и один окрыленный десятиугольник. При желании можно составить два четырехугольника с пустотой, два восьмиугольника с пустотой, и два десятиугольника с пустотой. Это очень изящно, а Аллах знает лучше» [1, с. 110]. К особенностям арабского средневекового искусства относится также широкое распространение т. н. «эпиграфического» орнамента – фрагментов текста или надписей, органично включенных в декоративный узор. Отметим тот факт, что религия Ислам среди всех искусств особенно поощряла каллиграфию, поскольку переписать текст из Корана считалось для мусульманина праведным делом. Понятие «арабская каллиграфия» охватывает не только искусство записи неких графических элементов арабского языка, но и теоретическое осмысление в особых трактатах теологической и космологической концепции исламской богословско-философской мысли. Арабская

графика, уже содержащая орнаментальность по самой своей природе, в своей мерной протяженности *харфов* (слогов) и в упорядоченности *харак* (единицы времени), вводит в повседневное мировосприятие мусульман т. н. «пропорциональное письмо» (*хатт мансуб*), отражающее особое религиозно-философское понимание жизни. Многовековой опыт восприятия арабской графики в плане некой пространственной ассоциативности формировал в исламской культуре глубокий психологический базис. Выразительность средств исламского орнамента была как бы призвана украсить каллиграфически выполненный текст Корана, как искусно выполненная оправка украшает драгоценный камень. Орнамент покрывает все страницы Корана, обеспечивая громадное разнообразие и художественное богатство внешнего вида сакральной книги. В оформлении использованы контрасты геометрического и растительного узора, меняется композиционное расположение текста, варьируется характер заполнения листов рукописей, что создает некие «ковровые» аллюзии.

В орнаментике самого текста часто применяются архитектурные элементы *унваны*, в начале рукописи прорисованы купола или колонны. Постепенно развитие орнаментальных композиций коранической арабской вязи формирует в исламском искусстве самостоятельный художественный прием – эпиграфический орнамент. Этот прием в дальнейшем используется художниками для украшения (сакрализации) практически всех видов и форм материальной культуры (от архитектуры до ювелирных украшений). Этот же прием фактически породил самостоятельные направления художественного творчества «*шамаиль*», «*тугра*», «*мухаммадия*» в мусульманском искусстве

Таким образом, несмотря на тот факт, что орнаментальность как эстетический принцип охватывает собой практически все мировые культуры, специфическая проблема орнаментальной интерпретации явлений изобразительного искусства во всей полноте реализуется именно в исламском искусстве. Бесчисленное множество художественных феноменов действительно позволяет нам говорить об орнаментальности (своеобразном орнаментальном модуле мышления) мусульманского мира, который проявляет себя во всем пространственно-временном континууме культуры Ислама. По сути своей, именно орнаментальность, оказывается общим свойством различных народов исламской *Уммы*, неким цивилизационным (наднациональным) качеством искусства исламского Востока. Богатый восточный орнамент

играет особую, можно сказать, сакральную роль в самовыражении художника-мусульманина и в декоре исламских интерьеров, поскольку орнаментация выполняет не только декоративную функцию, но и несет на себе важную религиозно-смысловую нагрузку. В исламской культуре принципы орнаментальности тотально пронизывали и до сих пор принизывают самые разные виды искусства. Подобное тотальное проникновение принципа орнаментальности изначально было предопределено строгой монотеистической концепцией и вытекающими из нее этико-эстетическими нормами, естественно выводимыми из текстов Корана. Эти нормы, частично обусловленные богословскими запретами на любое создание чувственно-воспринимаемых образов (которые, впрочем, могут нарушаться в отдельных этно-религиозных традициях), выработали особое культивирование понятия «красоты» с его особым понятием «времени», а также повышенное внимание к украшению вещи.

Параллельно стоит отметить и тот факт, что особое воздействие на исламских художников оказывает и феноменологические особенности Корана, сакрального текста мусульман, который в своих сурах (стихах) уже содержит некий изначальный принцип литературно-художественной «орнаментальности». В самом смысле исламских понятий «орнамент» и «орнаментальность» изначально логично аккумулируется идея художественного отображения базовых принципов ритмичности и линейно направленной повторяемости священных текстов. Практически в каждом *аяте* коранического текста выделяются ритмически организованные (начало, середина, конец) и неорганизованные части, соотношение которых зависит от имманентно развивающейся мысли священного текста.

Ритмически организованные части коранических текстов и образованная вследствие этого параллельность слов и синтаксических форм во многом обоснованы и опираются на риторическое искусство *аль-балага* (наследие античных философов). Такие риторические фигуры речи, опирающиеся на параллелизм слов и синтаксических конструкций Корана, особо отмечены и названы в средневековых мусульманских трактатах «украшениями» – *махасин*. Таким образом, фундаментальной задачей орнамента становится не только эстетичность формы, но скорее формирование и структурирование «орнаментуемой» реальности, которая осуществляется буквальным повтором (вариантным продвижением) некоего исходного элемента.

Именно это свойство исламской орнаментальности специфически проявляет себя во всех сферах художественного творчества – литературе, каллиграфии, музыке, архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве. Развитие принципов исламской орнаментальности во многом широко распространялось и благодаря музыкально звучащему слову Корана, поскольку его звуковая мелодичная форма была предшествующей, исходной по отношению ко всем прочим формам исламской культуры. Мелодический орнаментальный строй в коранических речитативных звучаниях «рисует» специальными чтецами – *муэдзинами* почти с такой же многообразностью, как и его графические аналоги в изобразительном искусстве и архитектуре исламского мира, в котором художественно-графическое начертание сур Корана буквально растворяется в фантастическо-геометрическом плетении линий. Можно констатировать тот факт, что даже за первые полтора столетия (от первых выборных халифов до падения первой наследственной династии Омейядов) активного сложения культурно-художественных особенностей исламского мира характерной особенностью искусства мусульманских стран является преобладание в нем декоративного начала.

Уже на ранних этапах сложения системы эстетических и художественных ценностей Ислама можно заметить и вычленить две главные черты нового искусства: во-первых, отсутствие изображений живых существ и, во-вторых, любовь к абстрактному декору преимущественно геометрического характера. Это обусловлено запретами, наложенными Мухаммедом на изображение людей и животных, который был вызван страхом перед возрождением идолопоклонства среди арабских племен.

Этот запрет, в первую очередь, относится к местам отправления культа. Хотя стоит отметить, иранские мусульмане, принадлежащие к шиитскому направлению Ислама, не приняли этих ограничений и сделали эти ограничения исключением лишь для мечетей. Это отступление можно списать на счет характерных культурно-исторических особенностей иранской культуры. Интересен тот факт, что это отступление от строгих ограничений можно встретить и в искусстве «правоверных» мусульман периода первых династий Омейядов и Аббасидов [4, с.157].

Многие исследователи усматривают здесь влияние богатого наследия покоренных народов, принадлежащих ранее к более развитым

цивилизациям Ирана и Византии, Древнего Востока и Китая. Мусульмане, особенно в начальный период своего культурного становления, охотно использовали мастеров покоренных стран, чем и объясняется византийское и даже эллинистическое влияние на искусство Ислама. Мусульманское искусство первых веков активно развивалось преимущественно при дворцах халифов, правителей регионов и крупных городах. Влияние халифа и его двора было решающим в силу того, что они давали средства на постройку и украшения религиозных сооружений и были главными заказчиками интерьеров, обстановки и утвари для дворцов и прочих резиденций благодаря быстро усвоенной мусульманскими правителями тяги к роскоши [4, с.158].

Принято считать, что в исламском искусстве существует два основных вида орнамента – геометрический «*гирих*» и растительный «*ислими*». Как правило, оба этих вида употребляются порознь, но встречаются артефакты, где они могут и соединяться, и тогда все пространство внутри крупных ячеек геометрической сетки гириха плотно заполняют мелкие сплетения растительных завитков. Часто важной частью мусульманского узора являются каллиграфические надписи цитат из Корана. Они выполняются прямоугольными буквами древнеарабского «*куфического*» письма, тщательно согласованными по масштабу, метру и ритму с геометрией окружающего абстрактного узора (рис. 1).

Графические формы буквы				Знак транскрипции	Название буквы		№№ п/п
Конечная	Срединная	Начальная	Обособленная		русское	арабское	
ع	ع	ع	ع	[`]	айн	عَيْنٌ	18
غ	غ	غ	غ	[г]	гайн	غَيْنٌ	19
ف	ف	ف	ف	[ф]	фа	فَاءٌ	20
ق	ق	ق	ق	[қ]	каф	قَاءٌ	21
ك	ك	ك	ك	[к]	каф	كَاءٌ	22
ل	ل	ل	ل	[л]	лам	لَاءٌ	23
م	م	م	م	[м]	мим	مِيمٌ	24
ن	ن	ن	ن	[н]	нун	نُونٌ	25
ه	ه	ه	ه	[h]	ха	هَاءٌ	26
و	و	و	و	[ў]	вав	وَاءٌ	27
ي	ي	ي	ي	[й]	йа	يَاءٌ	28

Рис. 1. Начертания букв (графема) арабского куфического алфавита

В более поздние времена в искусстве ислама появляется другой тип орнамента, в котором с ритмичкой растительного орнамента согласованно перекликаются каллиграфически более округлые надписи более позднего скорописного письма «наسخ». В декоре интерьеров Каср Аль-Мушатта в Иордании довольно ясно различаются два варианта в развитии орнаментальных композиций: «гирих» и «ислими» (рис. 2).

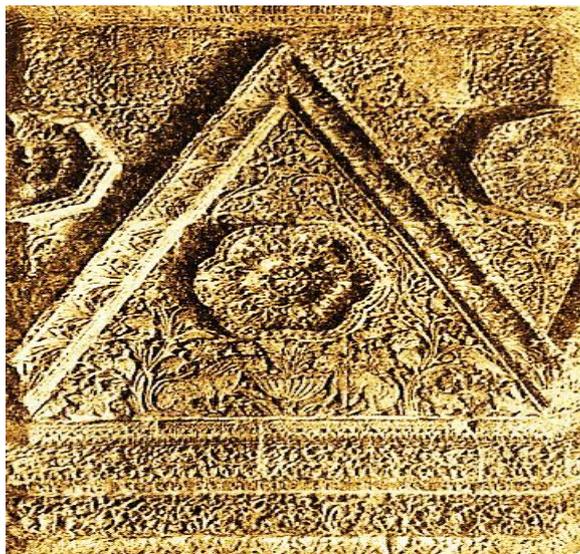


Рис. 2. Каср Аль-Мушатта – резной каменный пилон. Иордания. VIII в.

«Гирих» переводится с персидского как «узел», представляет собой сложный геометрический орнамент, составленный из стилизованных в прямоугольные и полигональные фигуры линий. Гирих — четко организованный, даже скупой в своих выразительных средствах, но при этом очень сложный и богатый, почти неуловимый в своей мерцающей динамической подвижности. Варианты гириха кажутся нам неисчерпаемыми, а многообразие форм и ритмов его узорчатой поверхности — бесконечными. Однако если внимательно взглянуть на структуру гириха, пределы вариаций этого типа орнамента окажутся весьма узкими, поскольку все гирихи не просто геометрические, они также линейные. Внимание зрителя привлекает не просто чередование замкнутых геометрических фигур (таких фигур здесь множество), сколько оно обращено на контуры, которые образуют эти фигуры. Создатели гириха действительно создавали структуру гириха в форме узлов, семантика которых — восточная тайна, загадка

бытия. Для создателей этого типа орнамента глубокий смысл также сокрыт в сплетении линий и полос, имеющих различную ширину. В этом и заключается секрет одного из источников бесконечной текучести гириха, его ритмики и его энергичности. В гирихе эти полосы всегда прямые (нет округлостей, дуг, кривых линий), а угловатые изломы этих прямых придают ему геометрическую жесткость рисунка, хотя авторы гириха могли придавать некую плавность и даже волнообразный характер орнаментальной композиции, если полосы в узоре изломаны под различными (в т. ч. тупыми и пологими) углами. Переламываясь и пересекаясь, расходясь и сходясь, полосы гириха выстраивают сеть ромбов или квадратов, треугольников и многоугольников, крестообразные или звездчатые «окрыленные» фигуры.

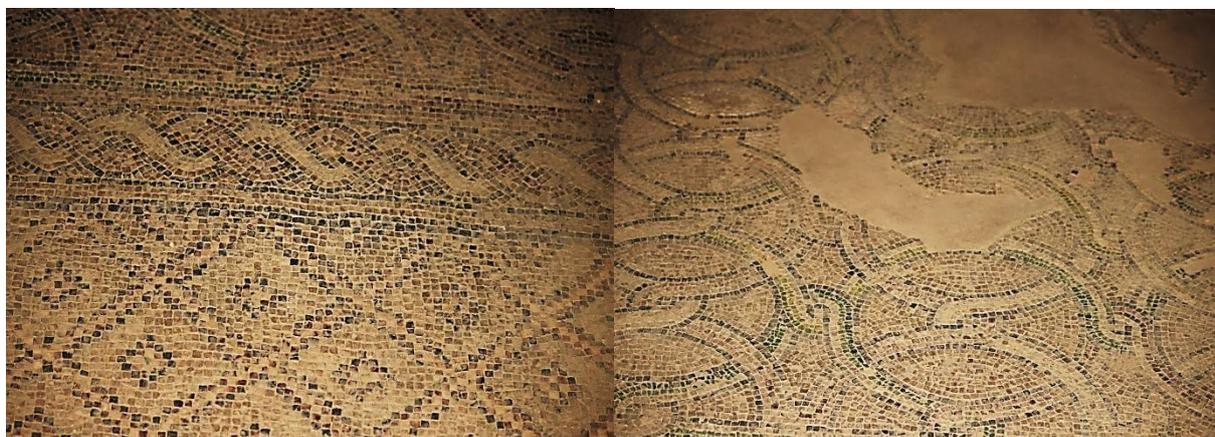


Рис. 3 Кусейр-Амра – орнаменты мозаичного пола.
Иордания. VIII в.

При этом любой гирих выверен строго математически, построен и рассчитан, подчинен единому порядку, в соответствии с формулами античного мудреца Пифагора (весьма почитаемого в исламском мире). Гирих, как логика Аристотеля, строго рационален, лишен телесности и стихийной органической силы, присущей орнаментам типа «ислими». Этот орнамент можно вывести из одного элементарного звена – раппорта, повторяя механически и бесконечно по заданному определенному принципу. Так, считали мусульманские богословы и философы, Аллах сотворил весь видимый и невидимый мир [1, с. 114].

При такой рациональности структуры гириха, казалось бы, он должен быть весьма конструктивен в архитектуре и интерьерах, поскольку орнаментальные композиции узора естественно должны свя-

зываются с массивом стен, помогая выявить тектоническую логику кирпичной кладки. Это должно быть тем более логичным, поскольку гирихи часто выкладывались из обычных или глазурованных цветных кирпичей одновременно с фасадами зданий. Однако визуально гирихи производят совсем противоположное впечатление, поскольку созерцающий взгляд как бы скользит по плоскости стены, словно бы бликует по звонкому разноцветному гляncу глазурей, почти не воспринимая ее массивности. Этот абстрактный, подвижно-бестелесный, растекающийся по архитектурной массе узор придает свою художественную динамику только открытой поверхности, поскольку он прячет, а не подчеркивает конструктивность структуры сооружения.

Даже наиболее «простейший» тип гириха — сетки из прямоугольных фигур в этих орнаментальных композициях повернуты, как правило, на угол (вкось), для того чтобы они не выявляли архитектурных горизонталей и вертикалей, давая устойчивое преимущество динамичным и неустойчивым диагоналям. Такие прихотливые изломы и переплетения косых полос создают эффект блуждания разумной души «правоверного» в бесконечном и не имеющем выхода лабиринте его земного существования в поисках выхода к блаженным райским садам.



Рис. 4 Фрагмент геометрического орнамента.
Иордания, VIII в.

Орнаментальная композиция гириха всеобъемлюща и безгранична, как созданная Аллахом Вселенная, орнамент лишь искусственно обрезают, словно ограничивая высшими законами каждую часть этой Вселенной, замыкая рамкой (границей человеческого по-

знания). Однако художественная сила образной динамики гириха настолько велика, что даже рамке не удается «погасить» мощной энергии ритмики узора, он словно демонстрирует свою волю к беспредельному распространению и заполнению неограниченных поверхностей, которые семантически соизмеримы со всем видимым и невидимым миром своим единообразно организованным и бесконечно повторяющимся ритмическим мотивом. Гирих не ведаёт пауз и узлов густоты, не знает ни центра, ни периферии, не имеет заданной точки отсчета, так как любая звездчатая фигура окружена такими же звездами, которые с ней тесно переплетены и являются, в свою очередь, центрами разбегающихся линий рисунка.

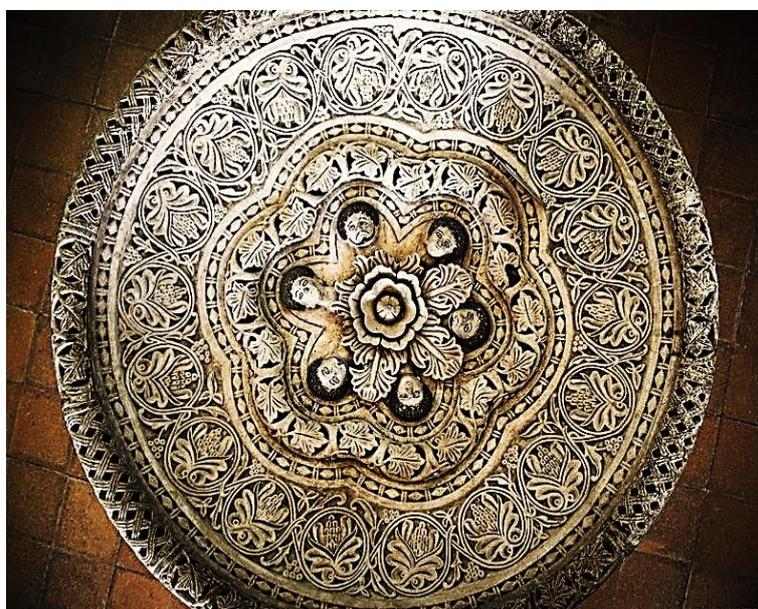


Рис. 5 Резная чаша с геометрическим орнаментом.
Иордания, VIII в.

Гирих — это символ сотворенной Аллахом Вселенной (со звездами, планетами, ангелами, шайтанами, человеком и животными), где элементы орнамента (части этой Вселенной) словно бы теряются в бесконечности целого (всего сотворенного мироздания) и не соотносимы с ним в силу своей ограниченности. В архитектурных композициях любого исламского сооружения соседствуют и соперничают между собой десятки типов геометрических орнаментов, причем каждому отведено свое поле: членение фасадной стены, плоская арка, тимпан или щековая стена стрельчатого портала, барабан купола мечети или ствол минарета. Отсюда проистекает впечатление особого декоративного богатства мироздания, живого многообразия ритмов и

щедрости орнаментальных фантазий. Единый принцип гириха варьируется перед зрителем в широком спектре всех его композиционных и ритмических возможностей, символизируя единый принцип, который Аллах заложил во всю многообразную структуру мироздания.

Современные исследователи средневекового искусства исламского Востока, выясняя и воссоздавая способы и методы построения геометрических орнаментальных структур с помощью циркуля и линейки, пришли к выводу, что гирих — не просто плод вольной орнаментальной фантазии мастеров, а результат точных математических расчетов и строгих геометрических построений. Пожалуй, никакие другие типы орнаментов в истории мирового искусства не дают таких возможностей чисто математического анализа и не связаны так непосредственно с математическими представлениями своей эпохи.

Достижения конструктивной геометрии (науки о построении фигур), опираясь на античную философскую и математическую базу, на исламском Востоке поднялись до высочайшего уровня. Например, один из дошедших до нашего времени мусульманских математических средневековых трактатов носит специализированное название «О том, что необходимо ремесленникам из геометрических построений» [1, с. 116]. Все эти факты, разумеется, не дают повода считать гирих явлением чисто научной мысли представителей исламского мира, поскольку гирих, как бы сложно он не конструировался, служил прежде всего художественным целям. Безусловно, не стоит думать, что построение гирихов было доступно рядовым строителям или отделочникам, которые обычно пользовались готовыми образцами-кальками. От отца к сыну переходили длинные, свернутые в трубки-тубусы, склеенные из нескольких листов рулоны из бумаги или папируса (кальки). На них были изображены тщательно вычерченные фрагменты архитектурных узоров, надписи куфического шрифта, уже разбитые для точного воспроизведения на отдельные элементы-кирпичики. Древнейшие из таких свитков, дошедшие до нашего времени, датируются XVI столетием, однако, без сомнения, подобные трафареты-кальки существовали и в более ранние времена [1, с. 117].

Активная выразительность ритмики гириха, его способность сообщать не холодному разуму, а непосредственному чувству зрителя некий всеобщий символический образ «мирового порядка» и является сущностью и назначением этого исламского геометрического узора. Характерно, что, в сущности, по такому же закону выстраивался и

мусульманский растительный орнамент — «*ислими*». *Ислими* — это вид декора, построенный на соединении вьюнка и спирали, воплощает в стилизованной или натуралистической форме идею непрерывно развивающегося цветущего листового побега и включает в себя бесконечное разнообразие вариантов [2, с. 11]. Здесь мы встречаемся с одной из характерных черт данного вида орнамента, состоящего из сложных переплетений, фактически исключающих фон, так как один узор вписывается в другой, закрывая поверхность по принципу «боязнь пустоты». Растительный декор покрывает полностью всю поверхность ниши причудливыми узорами переплетающихся стеблей. Само происхождение орнамента «*ислими*» — это переработка антично-византийского мотива аканфа, превратившегося в изящные завитки с крохотными цветами и закрученными листьями [2, с. 11]. Диапазон мотивов орнамента колеблется от хорошо узнаваемых элементов, заимствованных из антично-византийского искусства — пальметт и других стилизованных цветочных мотивов до следующего исламскому канону архитектурного декора, существующего в единой плоскостной системе, заключавшей в себе множество внутренних связей человека с окружающим его миром.

В *ислими*, как и в *гирixe*, присутствуют те же многосторонние симметричные плотные сети, бесконечно и равномерно, без пауз и сгущений распространяющиеся во все стороны, те же льющиеся ритмы не вычленимых из сети орнамента элементов, не имеющих концов и начал, растворяющихся в бесконечности целого узора и бесчисленно в нем повторяющихся мотивов. Здесь мы встречаем тот же образ строгого и стройного порядка изначально «установленного Аллахом», в своем многообразии изощренно сложного и все же монотонного в своей неизменной повторяемости. Стремление избежать пустоты (страх перед небытием) и тяга к красочности нашли свое яркое воплощение в архитектуре, ткачестве, керамике и побуждали художника заполнять орнаментом всю имеющуюся поверхность [3., с.11].

Вопреки сложившемуся мнению, исламские орнаменты отнюдь не столь однообразны. Для сравнения: турецкий орнамент содержит больше растительных мотивов, а татарский чаще применялся для повседневной практики. Считается, что особое развитие орнаментального искусства у мусульманских народов связано с тем, что в исламе практика изображения живых существ весьма ограничена. Но в то же время говорить, что это единственная причина, также не стоит, так

как полного запрета на изображение животных и птиц в исламе даже в религиозных целях не наблюдалось. К примеру, согласно гипотезе Б. Бренда [4], существуют несколько старинных изданий Корана, на обложках которых изображены птицы. В целом исламский орнамент, несмотря на свое религиозное происхождение, не статичен и постоянно развивается.

В декоре интерьеров иорданского замка Кусейр Амра широкое использование классических арабских орнаментов в декоративной отделке жилого и дворцового интерьера во многом формирует его стилевое единство, придает ему характерный национальный колорит и в наибольшей степени отвечает отечественным традициям художественного оформления дворцовых зданий. Иорданская орнаментика, рождение системы ее художественных образов восходит еще к периоду неолита, где под воздействием мифов и различных магических представлений происходит ее начальное формирование. Исходные составляющие элементы декора иорданского декоративного искусства того времени связаны с неолитическими геометрическими орнаментами и символическими знаками, уходящими корнями в древние языческие верования. Все разнообразие архаической орнаментики состоит из немногих первичных элементов – точки, круга, треугольника, креста, ромба, прямых и извилистых линий, которые являются основными компонентами самых сложных композиций. Несмотря на простоту используемых декоративных средств, древние мастера умело их варьировали, обнаруживая при этом чувство ритма и представления об орнаментальной композиции.

Создаваемые ими композиции традиционно имели двустороннее симметричное строение, и эта особенность в дальнейшем получила развитие в орнаментике исламского периода. Тенденция к заполнению декорируемой поверхности орнаментальными элементами являлась доминирующей в местном древнейшем искусстве, в дальнейшем этот прием использовался так же широко. В период владычества сначала греческих, а затем римских завоевателей местное искусство невольно впитало в себя греко-римские традиции. Увеличилось разнообразие композиционных решений. Помимо геометрических и растительных орнаментов, на декорируемую поверхность стали наносить изображения животных, часто фантастических – например, существа с телом птицы и головой женщины. В этих зооморфных композициях присутствовали отголоски древних мистических преданий. В рисун-

ках данного периода изображали и человека в бытовых сценах охоты, праздника и т.п. С течением времени исламские догмы накладывают запрет на непосредственное копирование природы, изображение животных и человека. Как следствие начинается стремление к абстрактности, схематическому упрощению, стилизации, а движение образа развивается в сторону символического, знакового (семантического) выражения [5, с. 134].

Правда, в статье «Фрески бань замка Кусейр Амра» Л.Д.Петрова отмечает интересный факт создания некой панорамности росписей интерьеров замка [8., с.53–59]. Важность открытия фресок Кусейр Амры в том, что из целого ряда аналогичных зданий, дошедших до нас, лишь этот дворец обладает столь великолепным сохранившимся живописным убранством, способным дать ключ к пониманию вкусов и пристрастий омейядской элиты [8, с. 53–59]. Художественные росписи сводов и потолков Кусейр Амры, которые составляют особую живописную зону, изображают различные бытовые сцены придворной жизни, а также бытовые зарисовки из жизни ремесленников и строителей в Иордании [8., с. 53–59]. Уместно предположить, что весь цикл росписей замка был выполнен не одновременно, а скорее всего в два этапа двумя разными группами мастеров. Изначально была выполнена роспись главного зала, в которой прослеживается явное влияние художественной традиции дворцовой персидской (иранской) и византийской живописи, и некоторое влияние коптского искусства. Позднее, во время проведения второго этапа художественно-декоративных работ, были сделаны росписи бань с их явной ориентацией на позднюю эллинистическую традицию в ее ближневосточном варианте. Основой структуры композиции росписей служит орнаментальная сетка, сплетенная из ветвей растений, в ее звеньях расположены изображения животных, танцоров и животных, играющих на музыкальных инструментах. Можно предположить, если сетчатый рисунок элемент, заимствованный из других традиций (как один из вариантов виноградной лозы), то изображения животных, играющих на музыкальных инструментах это уже мотив ближневосточного искусства, известный с древних времен.

В арабо-мусульманской (как и в греко-римской) культуре времяпрепровождение в банях воспринималось не столько для очищения тела, сколько как очищение души. Развитие подобных взглядов можно найти в трактатах философа, врача и ученого и мудреца Абу-Бакр

Ар-Рази (865–925), представителя восточного перипатетизма (в Европе он известен под именем Разес). В работах по медицине Разес опирался на идеи Платона, выделял рациональные, аффективные и страстные части души, каждая из которых соответствует своей собственной добродетели. Для разумной части души такая добродетель характерна для мудрости, аффективная часть души соответствует мужеству, похоти – благоразумию или самообладанию. Рази, в свою очередь, в книге «Духовное исцеление» выделил растения, животных и разумных душ и написал, что преобладание одной из частей приводит к разрушению гармонии и попадает в соответствующий грех. Цель духовного исцеления – «выровнять» все три части души. В согласии с Платоном Ар-Рази определяет наслаждение как «возвращение к природе», гармонию, нарушение которой является причиной страданий. Одним из средств достижения гармонии он считает ванны: «Следовательно, философы прошлого согласились, что каждый сюжет картины должен служить для укрепления и увеличения одной из вышеупомянутых частей души, изображать битвы, охотничьи лошади и погони. Для разумной части души нужно изображать любовь, любовников, которые обнимают друг друга и другие сцены такого рода. А для растительной части души вы должны изображать сады и деревья, на которые приятно смотреть» [9., с. 45].

Несмотря на то что фрески главного зала и бань Кусейр Амры были созданы раньше, чем учение Ар-Рази сформировалось окончательно, они в значительной степени соответствуют ему. Большинство отдельных орнаментальных мотивов, иконографических схем, используемых в живописи бань, заимствованы из произведений искусства доисламского эллинистического мира. Учитывая, что любое заимствование проистекает из внутренней необходимости культуры, что, так или иначе, ведет к переосмыслению заимствованных элементов в соответствии с логикой культуры хозяина, фрески дворца Кусейр Амра представляют собой мост между Древним миром и Средними веками.

С течением времени орнаментальный декор в исламском искусстве становится доминирующим, отодвинув на второй план те жанры художественного творчества, где присутствуют эмоционально-образные элементы. Композиции, изображающие человека и животных, практически перестали использоваться местными мастерами. Наоборот, декорирование посредством геометрического и раститель-

ного орнаментов продолжало совершенствоваться и укоренилось во всех жанрах прикладного искусства. Оно использовалось в предметах гончарного и стекольного производства, изделиях из металла, дерева, текстиля, различных отделочных материалах, применяемых в строительстве. Если в декоративном искусстве других народов орнамент используется в основном как фон для заполнения пустот или как обрамление для жанровых сюжетов, то у исламских арабских художников он представляет целостную композицию, своеобразную симфонию цвета и форм. Преобладающим в их произведениях является абстрактный геометрический орнамент, как наиболее отвечающий исламским догматам *«аеенно»*. Однако достаточно широко используется также и растительный орнамент. Его своеобразие в исламской трактовке заключается в том, что мастера отказались от буквальной имитации природы и использовали абстрактное изображение растительных элементов – листьев, стеблей, цветов, спиралевидных структур в виде лозы, которые располагались на декорируемом поле равномерно и симметрично, образуя геометрические формы [6].

В классическом арабском орнаментальном декоре можно обнаружить и символические элементы: многолучевые звезды, спирали и т.д., своими историческими корнями уходящие в те времена, когда формировались мифологические представления о природе высших сил и их сущность отображалась в определенных символических знаках. При построении геометрических *«аеенно»* растительных орнаментов используется принцип контраста по величине и конфигурации узорных зон и первоэлементов на общем декоративном поле. Этому соответствует и применение цветового контраста между декорируемыми полями и элементами узора. Заметим кстати, что для *«аеенно»* арабской орнаментики характерно использование чистых цветовых тонов без внутренней светотеневой модуляции, которые сочетаются *«аеенно»* друг с другом в соответствии с художественным замыслом, но безотносительно к изображаемой натуре. Построение орнаментальных структур производится на основе различных видов симметрии – зеркальной, ленточной, спиральной, с использованием принципа зонирования (типа пальмы, излучения), повторяемости элементов, их групп, а также усиливается с помощью геометрических рамок и обрамлений. Нюансировка орнамента достигается за счет соотношения его элементов – на основе художественных приемов членения целого на составляющие структуры, выделения главной и под-

чиненной структуры элементов, повторения (большой структуры в малой форме), координации видимых и воображаемых осевых контрастных линий, выбора пропорциональных отношений на основе модуля. Для смягчения контраста между декорируемыми полями обычно вводятся промежуточные структуры из мелких декоративных элементов, дополнительных переходных цветовых тонов – тонкие переходы от одного цвета к другому по тону и насыщенности.

Особое место в исламском арабском декоративном искусстве заняли появившиеся значительно позже шрифтовые орнаменты — каллиграфические надписи на арабском языке. Развитие арабского письма началось с Корана, написанного с использованием шрифта «*наسخи мукавир*». Позднее выдающийся арабский каллиграф Ибн-Мукла (ум. 940 г.) вводит т. н. «пропорциональное письмо» (*хатт мансуб*), согласно которому длина линий в *харафах* измеряется в соотношениях к *алифу* (первой букве арабского алфавита). Графическая фактура арабской буквенной графики в Коране довольно многослойна и включает в себя от 3 до 5 уровней расположения письменных знаков. Традиция Сунны стимулировала развитие каллиграфии среди мусульманских художников, интерпретируя каллиграфическую работу как выражение особого вида благочестия. Так, согласно одному из *хадисов*, тот, кто пером красиво передает слово Аллаха, непременно окажется в раю. Постепенно арабская вязь, представленная множеством стилей, становится неотъемлемой частью исламского искусства. Каллиграфически выполненные тексты из священной книги стали наноситься на декорируемые поверхности с использованием различных шрифтов. На основе «пропорционального письма» разрабатываются шесть классических арабских почерков — *ситта* (*наسخ, сулс, рейхан, мухак-как, тауки, рика*), к которым позднее добавляются иранские *фарси* и турецкие — *дивани*. Позднее на смену изысканным формам геометрического и «растительного» видов письма приходят витиеватость и усложненность линий за счет богатой орнаментации, что приводит к созданию синтеза орнаментики и каллиграфии [3].

В IX веке нанесение арабского письма превратилось в утонченное и весьма привилегированное занятие, поскольку оно позволяло художнику приблизиться к слову Бога, донести его до широкого круга людей. В Средние века имели распространение 7 видов арабского шрифта — «*тулут*», «*наسخ*», «*рукка*», «*диауни*», «*фарси*», «*иджаза*»,

«куфи». К настоящему времени их насчитывается уже более 30. Орнаментальное оформление пространства арабским письмом сразу же стало популярным, поскольку по художественному восприятию оно является весьма близким к геометрическому орнаменту, а многообразии пластических оттенков буквенных элементов каждого из существующих шрифтов обеспечивает художнику свободу выбора декоративного оформления самых разнообразных предметов бытового убранства и элементов отделки интерьера. Геометрические, растительные и шрифтовые орнаменты могут использоваться как изолированно, так и в комбинации друг с другом, образуя сложную единую композицию, иногда с включением древних геометрических символических знаков. Примером такого художественного решения являются «*арабески*», отличающиеся особым изяществом художественного исполнения всех составных частей узорной композиции. Таким образом, применение орнаментов в странах Арабского Востока с началом утверждения Ислама стало основой всех прикладных искусств. Именно в этом виде творчества наиболее полно отразились художественные и философские концепции арабской культуры

Постулат о простой последовательности развития декоративного искусства приходит в определенное противоречие с историей декоративного и орнаментального искусства Иордании, на территории которой за несколько тысячелетий сменилось множество самых разнообразных культур. Однако этот же взгляд на историю становления иорданской культуры позволяет говорить о существовании ясно выраженной избирательности в принятии элементов привнесенной культуры, об удивительной стойкости местной художественной традиции. [7]. Вопрос о выявлении глубинных семантических корней иорданской орнаментики связан с проблемой культурно-исторических «наслоений», снимая которые, пласт за пластом, можно увидеть отголосок искусства множества великих цивилизаций, оставивших свой след на этой земле.

Заключение

Суммируя изложенный в данной статье материал по исламской культуре применительно к орнаментальному искусству Иордании, можно сделать следующие общие выводы:

— несмотря на своеобразие этапов исторического развития и становления, иорданское декоративное искусство представляет собой органичное и цельное художественное явление, которому отчасти

свойственен эклектизм произвольных совмещений фрагментов различных культур;

— одной из самых характерных черт декоративного искусства Иордании является полисемантизм традиционной орнаментики, наличие в декоративном строе образных мотивов, восходящих к культурам самых различных народов;

— орнаментальное искусство Иордании активно восприняло глубинный доисламский (архаический) семантический смысл отдельных элементов орнамента. Вполне естественно, это происходит благодаря особенностям основных культурно-исторических периодов развития Иордании и говорит о соответствии хода сложения иорданской орнаментальной культуры с ходом развития многообразных культур народов, живших на территории современной Иордании.

Процессы «ассимиляции» орнаментальных форм, лежащих за пределами традиционной этнической культуры, и переработка их в соответствии с местными нормами и вкусами, неоднократно выделяемые в качестве одной из важнейших черт декоративного искусства ведущими исследователями в данной области в Иордании, приобрели важное значение. По сути дела, они стали одним из основополагающих факторов иорданской орнаментальной культуры, «удельный вес» которой значительно больше, чем в искусстве других исламских народов. Орнаментальные композиции Иордании, дошедшие до наших дней, объединяют в себе несколько различных художественных направлений, исторических эпох и культур. Все это придает им особый этнический колорит и выразительность. Несмотря на то, что орнаментальные сюжеты отражают в себе моменты реальной жизни человека исламского культурного пространства, они и сегодня находятся в тесном взаимодействии с религиозными и магическими представлениями народа.

Литература

1. *Саваренская Т.Ф.* История градостроительного искусства. Рабовладельческий и феодальные периоды: Учебник для вузов. — Москва: Стройиздат, 1984. — 376 с.: ил.

2. *Кох В.* Энциклопедия архитектурных стилей. Классический труд по европейскому зодчеству от античности до современности / перевод с немецкого. — Москва: ЗАО «БММ», 2011. — 528 с.

3. *Орлов И.И.* Орнаментальное искусство. Учебное пособие под грифом УМО. — Липецк: Изд-во Липецкого государственного технического университета, 2015. — 78 с.
4. *Бренд Б.* Искусство ислама / Барбара Бренд. — Ташкент: Издат. дом им. Гафура Гуляма, 2008. — 228 с.
5. *Пиотровский М.Б.* О мусульманском искусстве / М.Б. Пиотровский. — Санкт-Петербург: Славия, Государственный Эрмитаж, 2001. — 148 с.
6. *Абу Рас Р.А.* Исламские орнаменты как источник дизайна и современных мебельных элементов / Р.А. Абу Рас: Маг-Дис., король. Сауд. университет. — Саудовская Аравия, 2008. — 109 с.
7. *Роузентал Ф.* Арабская средневековая культура и литература / Ф. Роузентал // Сборник статей. — Москва: Наука, 1978. — С. 150–162.
8. *Петрова Л.Д.* Фрески бань замка Кусейр Амра. Аспекты перцепции арабо-мусульманской культурой античного наследия // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 2. СПб: НП-Принт, 2012. с. 53-59.
9. *Наджм ад-Дин Дайа ар-Рази.* Лестница в Небо: Наука для влюбленных / Дайа ар-Рази Наджим ан-Дин. — М.: Ансар, 2008. — 392 с.

Ольга Астахова (Москва)

**Балет в парадигме изобразительных искусств
(о балете «Маленькая танцовщица Дега»
Д.Леваяна–П.Барта)**

Балет с необычным названием «Маленькая танцовщица Дега» был поставлен в парижской Гранд-Опера в 1998 г. и имел очень большой успех, став ярким и неординарным явлением музыкального театра. Это довольно редкий в наше время пример авторского балета – специально заказанного композитору, с богатой оркестровой партитурой и весьма необычного по содержанию, жанру и истории создания.

Его содержание в своем роде интертекстуально: импульсом к созданию послужила знаменитая скульптура «Маленькая танцовщица» выдающегося художника-импрессиониста Эдгара Дега. За изящной фигуркой танцовщицы-подростка скрывалась подлинная история жизни, наполненной трудом, романтическими иллюзиями, любовью, но пришедшей в результате трудных обстоятельств к весьма печальному финалу. Рассказанная языком музыки и танца, судьба маленькой балерины, тронувшей сердце художника, поражает искренностью и глубиной художественного воплощения.

Танец как тема творчества, как художественный образ вошел в изобразительное искусство давно, со времен наскальной живописи и вазописии античности. Стремление запечатлеть движение, позу, зафиксировать грацию, пластику танцующих существовало с давних времен. Фигуры жонглеров, мимистов, танцовщиков эпох Средневековья и Возрождения изображены на гравюрах, рисунках и картинах, иллюстрациях трактатов о танцах.

Образы выдающихся профессиональных исполнителей воссозданы в живописи и скульптуре XVIII–XIX веков. Таковы, например, известные портреты Е.Санковской, К.Гризи в «Жизели», М.Камарго и Ф.Эльслер и других. Однако в живописи Франции конца XIX века возникает совершенно новая поэтика хореографии: внимания удостоиваются не только примы, но и артистки кордебалета, воспеваются закулисная сторона балета: экзерсисы у станка, репетиции, примерки

костюмов, отдых. Художники-импрессионисты часто работали в балетных классах, стремясь проникнуть в тайны этой пленительной профессии, пытаясь отразить красоту, непринужденную грацию балерин, схватить сам момент движения. И самый крупный из них, конечно, Эдгар Дега. Тема танцовщиц – одна из ведущих в его творчестве (наряду с темами «кафе», «прачечная», «лошади»). Приведу ряд говорящих названий его картин: «Репетиция балета», «Балетная школа», «Урок танца», «Репетиция на сцене», «Красные танцовщицы», «Голубые танцовщицы». Как высказывался сам художник, «Меня называют живописцем танцовщиц», но «Балерины всегда были для меня лишь предлогом, чтобы изобразить замечательные ткани и ухватить движение».

Интересна в этой связи запись из «Дневника» французского писателя Эдмона де Гонкура (сделанная 13 февраля 1874 года): «Вчера я провел целый день в мастерской удивительного художника по имени Дега. После множества попыток, опытов, прощупываний во всех направлениях он влюбился во все современное, а в этой современности остановил свой взгляд на прачках и танцовщицах. В сущности выбор не так уж плох. Все – белое и розовое; женское тело в батисте и газе – самый очаровательный повод для применения светлых и нежных тонов... Перед нашими глазами проходят танцовщицы... Картина изображает балетное фойе, где на фоне светлого окна вырисовываются фантастические очертания ног танцовщиц, спускающихся по лестнице; среди всех этих раздувающихся белых облаков реет красное пятно шотландки, и резким контрастом выступает смешная фигура балетмейстера. И перед нами предстают схваченные в натуре грациозные изгибы тел, повороты и движения этих маленьких девушек». Запечатлеть мгновение, позу, порой в «срезанном» ракурсе, как в «неправильном» кадре начинающего фотографа, порой – под необычным углом зрения – все это, такое свободное в своей непринужденности, чарующее непосредственностью, так характерно для Дега...»

Как известно, Эдгар Дега был не только живописцем, но и скульптором (особенно в последние годы жизни, начиная терять зрение, он отдает приоритет скульптуре). Основные образы его скульптур (которые он делал в основном из воска или пластилина – лишь потом их отливали в бронзе), связаны с изображением движущихся объектов: он так же, как и в живописи, пытался «поймать момент», передать в статической фигуре движение, отразить природную гра-

цию лошадей, изысканную пластику балерин. И самая известная из скульптур Дега, наделавшая в свое время немало шума, послужила основой для создания современного балетного спектакля.

В 1881 году Дега продемонстрировал свое новое творение – восковую скульптуру «Четырнадцатилетняя танцовщица». Работая над скульптурой, мастер решал необычную творческую задачу: показать тело подростка в процессе развития, фигуру, устремленную вверх, представленную как порыв к пластическому совершенству и эстетической гармонии. Дега осуществил своего рода эксперимент – надел на скульптуру тюлевую пачку и парик из волос. Когда она впервые была показана на выставке, зрители были шокированы этими новациями и удивлены противоречивостью образа. Некрасивое лицо девочки с низким лбом не гармонировало с прекрасной формы ногами и красивой позой, наполненной пластической выразительностью. Предположу, что художник выразил здесь концепт двоимирия: с одной стороны – земное, грубое и низменное начало (талантливая девочка имела «низкое» происхождение и была вынуждена по настоянию матери идти на позорные связи), с другой – ее стремление к возвышенному, прекрасному миру, который олицетворял собой классический балет. Сегодня этот шедевр является из самых любимых скульптурных произведений музея д'Орсэ, в котором хранится одна из 28 бронзовых копий воскового оригинала.

Моделью Дега послужила Мари Ван Гётем, которая была средней из трёх дочерей бельгийцев, переселившихся в Париж. Отец умер в её раннем детстве, мать осталась без средств к существованию, и семье удалось выжить благодаря тому, что в 1878 году две дочери были отданы учиться в балетную школу при Парижской Опере. К 1880 году Мари уже танцевала в кордебалете. Она оказалась очень способной, подавала большие надежды. Так как в то время многие ученицы школы часто позировали художникам, Дега и выбрал Мари в качестве модели для своей восковой скульптуры.

Но на танцовщицу заглядывался не только художник, видевшей в ней талант, но и так называемые «подписчики», состоятельные балетоманы, которым в те времена разрешалось присутствовать на балетных уроках и заходить за кулисы с совсем иной целью – заполучить для своего развлечения юных созданий. Мать поощряла ухаживания за дочерью, понимая, что место танцовщицы, которую со временем займет её талантливая девочка, не принесёт разоряющейся се-

мье ничего существенного в ее бюджет. Она подталкивала Мари в объятия то одного, то другого «подписчика»...

Но однажды Мари, чьи моральные устои по воле матери расшатались, попала на воровстве – заметивший пропажу бумажника подписчик сдал девочку и её мать полиции. Дальше последовало увольнение из Оперы, тюрьма, а затем следы реальной Мари теряются... но известно, что ее сестра все-таки стала балетной звездой.



Брижитт Лефевр, художественный руководитель балета Гранд-опера, узнав об истории маленькой танцовщицы, решила воплотить ее на сцене: у нее возникла идея о создании полнометражного балета на эту необычную тему. К работе был привлечён балетмейстер Оперы Патрис Барт (в прошлом – премьер), а музыка была заказана молодому композитору Дени Левайану. Патрис Барт, хореограф-постановщик, танцевавший в Гранд-Опера ещё при Нуриеве, по его собственному признанию, постарался передать своеобразную атмосферу балетного закулисья мира без пошлости и откровенных эпизодов, которых можно было бы ожидать от такого сюжета. И это тем более удивительно для современного театра, в котором даже классические шедевры подвергаются сомнительным экспериментам, явная цель которых – эпатаж. Наоборот, он придал этой истории подлинно трагическое звучание, подняв ее до высоких художественных обобщений. Хореограф включил в повествование три символических пер-

сонажа: Балетмейстер, который каждый день занимается с девушками в репетиционном классе, Подписчик, который развлекается с танцовщицей по ночам и Человек в чёрном, который предстаёт то самим художником, то символом загубленной судьбы бедного маленького существа...

Балет одноактный, но весьма масштабный, он состоит из семи картин, Пролога и Эпилога. В Прологе на темном фоне предстает застывшая экспозиция образа главной героини, балерина стоит в позе скульптуры, в картинной раме. И здесь же замерли пока и остальные персонажи. Первая картина – на площади Парижа, где на фоне разнообразной толпы предстают образы Мари и ее матери; здесь девочку замечают балетные наставники и приглашают в театр. Вторая – в балетном классе Гранд-опера (здесь как раз представлен весь антураж картин Дега). Третья картина – в мастерской Художника. Четвертая посвящена балу, происходящем в фойе Гранд-опера (своеобразному «кастингу» танцовщиц). Пятая картина – «Зеркало» проходит в доме Мари, где ее мать (она же – Балетная Наставница) подталкивает ее на скользкий путь, соблазняет, показывая ей в зеркале яркие, богатые наряды.

Шестая картина – знаменитое кабаре «Черная кошка», куда мать ее приводит, надеясь пристроить повыгоднее. Здесь Мари, влюбившаяся в высокого и красивого Подписчика, чтобы привлечь его внимание, крадет его бумажник. Но автор оправдывает ее поступок ревностью; кавалер Мари достаивает внимания и других женщин. И последняя, седьмая картина – тюрьма Сен-Лазар, а затем прачечная (также тема Дега). Эпилог – снова Мари и художник. От Пролога к Эпилогу перекинута смысловая арка: балет начинается и заканчивается знаменитой скульптурой, как символом стремлению к художественному совершенству, и, соответственно, закруглен пластической и музыкальной лейттемами.

Музыку написал известный кинокомпозитор Дени Левайан. Но в ней нет кинематографической фрагментарности: музыка балета подлинно театральна, она хорошо организована развитой системой лейтмотивов и музыкальной композиционной логикой. Ряд картин выстроен по принципам музыкальных форм (двойная двухчастная – 2 картина в классе, рондо – 4 картина «Бал»). Музыка вполне современна по языку: в ней много атональных эпизодов, большой объем музыкального материала связан с техникой минимализма, и вместе с

тем в ней есть также весьма интенсивное мелодическое начало, аллюзии на романтический стиль, применение типовых жанровых модулов.

Современный музыкальный пласт в балете является основным. Он представляет собой густое, подвижное вибрирование массы оркестра и в сценах балетного класса, и в других. Кстати, в сцене балетного класса Гранд Опера – и у станка, и на середине, музыка вовсе не традиционна, отнюдь не «дансанта», как это можно было предположить. Она, наоборот, совсем не соответствует типичному характеру музыкального сопровождения урока того времени (шедшего под скрипку); в ней нет чеканной ритмики, мелодической пластичности – она шумна, монотонна, тяжеловата и движется непрерывно, прокручивая однообразный механистический паттерн, что создает некий общий «трудовой» фон. Противоречие четким формам классических танцевальных комбинаций, скорее всего, создается намеренно: возникает впечатление сложного процесса обретения мастерства, образ тяжелого неустанного «ремесленного тренинга».

Также, в современном ключе композитор претворяет и жанровые модели прошлого: вальс, гавот. Джазовые интонации и тембр саксофона он вплетает в атональный пласт, гавот (его исполняет квартет) трактует как явление комбинированной стереофонии.

Но есть и другие образы, выделяющиеся на этом фоне, более рельефные и создающие наибольший контраст. Это лирическая сфера, представленная двумя лейттемами. Первую можно назвать «темой Мари». В ней присутствует типичная интонация романтического вопроса: гибкая выразительная фраза наполнена грустью. Элегическое звучание придают ей тембры солирующих флейты и скрипки.

Вторая тема в этом же духе, назовем ее темой «романтического балета», которая может быть связана с обобщенным образом танца, образом балета. Эта тема, нежная и светлая, звучит при появлении пары ведущих солистов.

Есть в балете и типичный лирический дуэт с солирующим фортепиано. Романтическая музыка, где мелодия парит в вышине, растворяясь в тончайших пассажах, вызывает ассоциации с адажио из концертов Шопена. Этот материал также отражен в Эпизоде. В музыке балета ощущаются и другие стилистические влияния. Так, определенно возникает аллюзия на «Вальс» Равеля в сцене бала; это не просто танец, а трагически окрашенный, напряженный эпизод. Таким

образом, музыкальная партитура балета Д. Левайана образует сложный музыкальный интертекст, в котором сплетаются минимализм XX века, романтическая поэтика и жанрово-стилистические ретроспекции.

Также многогранна и хореография П.Барта, в которой есть две противоположные сферы пластического языка: и динамика, и статика. Балет насыщен активным движением разных форм. В основе динамической сферы лежит классическая хореография с ее неизменными атрибутами: пуанты, тюники, вращения, воздушные прыжки, высокие поддержки. Хореограф применяет богатые ресурсы классики очень динамично, насыщая ею и действенный танец (*pas d'action*). Особенно хороши дуэты со сложными поддержками. Есть в хореографии и элементы бального, эстрадно-джазового танца и гротесковая пластика (танец наставниц, который отчасти напоминает образ Карабос и ее свиты).

Моменты статики связаны с образом скульптуры. Основная скульптурная поза Мари: ноги в четвертой позиции, руки сцеплены сзади, голова тянется вверх, является, по сути, пластическим лейтмотивом, возникающим три раза. Такая хореографическая дистантная повторность является осознанным приемом организации композиции целого, приметой мышления балетмейстера XX века. Есть в балете и другие пластические рефрены (в частности, вальс из 4 картины)).

Оформление спектакля, созданное Эцио Тофолутти воспроизводит интерьеры кабаре «Чёрная кошка» и репетиционного зала в ротонде Парижской Оперы с круглыми окошками, обрамленными коваными решетками. В качестве автора костюмов была приглашена Сильви Скинази, помощница кутюрье Кристиана Лакруа. Поначалу ей сложно было приспособить костюмы к потребностям балета – она была поглощена мыслями о моде конца XIX века и придумала для балерин семь слоев нижних юбок, ориентируясь на те, что изображены на картинах Дега. Но, в конце концов, ей пришлось подчинить свою фантазию танцу и сильно облегчить костюмы. Черные бархотки на шеях и прически (пучки и челки), разумеется, отсылают к стилю французского балетного костюма конца XIX века.

Итак, основная идея этого своеобразного балета по посылу близка романтизму: конфликт мечты и действительности. И музыка, и хореография, и оформление спектакля тонко раскрывают этот конфликт через призму современных творческих средств выразительности. Ба-

лет насыщен символизмом: Мари мечтает о танце, ее влечет поэтика классического балета, она все время восхищенно наблюдает за ведущей парой театра, примыкает к ним, копирует их движения. Они всегда в белом, они предстают как символ прекрасного «белотюникового» балета (Тени, Жизель, Сильфида, Лебеди). Но эта «белизна» превращается в конце балета в бытовую белизну прачечной, в которой трудятся заключенные; все кончается белыми рубашками прачек, простынями, стирающими белье под тягучую музыку струнных и барабанную казарменную дробь. Мечты героини рассыпаются в прах. Остается лишь образ тянущейся к искусству девочки, обладающей великолепными природными данными и талантом, но загубленной распутным и продажным миром взрослых.

Данный балет интересен как явление, находящееся в сфере необычного художественного синтеза, в парадигме взаимодействия разных видов искусств, интересен как пример сложного художественного интертекста. Ведь искусство танца и его служительницы были постоянным источником вдохновения Дега, который переводил движение во внешне статические формы, а теперь его живопись и скульптура «вернулись обратно» в театр, обретая новые художественные формы и смыслы.

Лариса Ахмыловская (Владивосток)

Искусство рубежа XIX столетия в контексте обучения иностранному языку в творческом вузе

Практика кросскультурного сотрудничества, связанная с координацией международных профессиональных и образовательных проектов предполагает скрупулёзную работу над текстом, его перевод, интерпретацию, подготовку новой версии перевода драматургического произведения по заказу того или иного театра, её апробацию в репетиционном процессе. Границы изучаемого материала всегда шире конкретного текста; они могут охватывать, в частности, историко-культурные реконструкции, тем или иным образом связанные с переводимым произведением. Так во время подготовки одного из Международных театральных фестивалей-1999 представители трёх стран в ходе переговоров на острове Фрайдей Харбор в Штате Вашингтон, США оказались участниками историко-культурной реконструкции «America 200 years ago» (Америка 200 лет назад). Мужчины сидели за столом, пили чай и мирно беседовали. Супруга каждого из собеседников на протяжении всего чаепития стояла за спинкой стула мужа, молчала и учтиво улыбалась. Участвовать в подобной беседе и сидеть за столом дамам запрещалось. Вдумчивое воспроизведение исторического интерьера, костюмы, реквизит, поведение участников – всё это ярко обозначило атмосферу американского дома конца XVIII столетия, накануне резкого поворота Америки к формированию новой страны, нации, культуры.

В задачи данной статьи не входит подтвердить точность представленной реконструкции. Цель работы – на примере образовательного проекта, посвящённого творчеству англоязычного автора рубежа XIX столетия, выявить некоторые методические и лингводидактические возможности междисциплинарного подхода в обучении иностранному языку студентов творческих вузов, акцентируя важность изучения художественного произведения в общеисторическом контексте.

Обращение к произведениям искусства в процессе изучения иностранного языка предполагает создание условий подготовки к профессиональному взаимодействию с зарубежными коллегами, что достигается благодаря разработке комплекса профессионально-ориентированных творческих заданий, выполнение которых позволяет в известной мере приблизиться к профессиональной ситуации фестиваля, мастер-класса, мультилингвального репетиционного процесса, и воспроизвести общую социально-культурную атмосферу той или иной эпохи.

В группе актёров ведущими методами являются драматизация и театрализация; развитие профессиональных и лингвистических компетенций симультанно и органично происходит в ролевой игре.

Главным фокусом внимания студентов художественного факультета становится описание произведения изобразительного искусства на изучаемом иностранном языке.

Студенты музыкальных направлений сосредоточены на процессе анализа музыкальных сочинений, чтении музыковедческих и справочных материалов на английском языке.

Общим для всех направлений подготовки остаётся чтение художественных текстов на английском языке. Выбирая для аналитического чтения поэзию Уолта Уитмена, родившегося в 1819 году, студент знакомится не только с биографией великого поэта и публициста, но и с направлениями развития культуры и искусства в эпоху, современную автору; обстоятельствами его жизни, творческими, историческими, политическими факторами, формирующими атмосферу Америки на рубеже XVIII–XIX столетий. Так, «Песнь о себе» отчётливо передаёт ощущение «вечной дороги», постижения себя, которое избавляет человека от ложных убеждений, ведёт к обновлению, духовному росту, освобождению.

На рубеже XVIII–XIX столетий Америка активно переходит от следования европейским примерам к формированию собственной, национальной культуры. В ходе индивидуального проекта, посвящённого творчеству и времени У. Уитмена, студенту важно понять, в каком литературном, культурном, национальном и общемировом контексте начинается жизнь поэта и публициста, какие события влияют на его личностное и творческое формирование и развитие.

Организовать исследовательский процесс помогает комплекс ёмких лексико-грамматических упражнений и творческих заданий,

рассчитанных на шестнадцать учебных недель семестра. В разработанных преподавателем заданиях содержится максимально сжатая историческая и биографическая информация, которую каждый обучающийся в процессе работы изучает и дополняет в меру своих сил, возможностей, уровня подготовки и общей культуры.

Например: Look through the text below, speak on the information obtained. Share your opinion regarding "Crossing" by Matthew Aucoin. Prove your position. Use terminology of Arts. Расскажите, что Вы узнали из текста. Поделитесь Вашим мнением об опере "Перекрёсток". Аргументируйте свою точку зрения. Используйте профессиональную терминологию [1].

A. Walt Whitman was born on May 31, 1819, in West Hills, on Long Island, New York. He was the second son of Walter Whitman, a house-builder, and Louisa Van Velsor. In the 1820s and 1830s, the family, which consisted of nine children, lived in Long Island and Brooklyn, where Whitman attended the Brooklyn public schools.

B. At the age of twelve, Whitman began to learn the printer's trade and fell in love with the written word. Largely self-taught, he read voraciously, becoming acquainted with the works of Homer, Dante, Shakespeare, and the Bible.

C. Whitman worked as a printer in New York City until a devastating fire in the printing district demolished the industry. In 1836, at the age of seventeen, he began his career as teacher in the one-room schoolhouses of Long Island. He continued to teach until 1841, when he turned to journalism as a full-time career. "Crossing" is Matthew Aucoin's opera (2016) based on Walt Whitman's Civil War diaries.

Базовые лексико-грамматические задания на Подготовительном этапе (Preparatory phase) проекта семестра содержат историческую информацию о развитии культуры и искусства рубежа XVIII–XIX столетий не только на родине автора, но и в мире, Европе, и прежде всего, в Англии; предполагают использование профессиональной терминологии и элементов ролевой игры во время устной презентации.

Например: Give a gist of the text below as if you were an art school lecturer / arts theoretician / historian of culture. Express your attitude. Prove your position. Передайте содержание текста от имени лектора вуза искусств, искусствоведа, культуролога (текст упражнения для ролевой игры приводим на русском языке).

А. Конец XVIII в. отмечен появлением нового жанра трагедии «кошмаров и ужасов», родственной предромантическому жанру готического романа. Создатель жанра Х.Уолпол имел многочисл. подражателей, культивировавших этот вид пьес и в начале XIX в. Предромантическая драма последних десятилетий XVIII в. отражала идеологическую реакцию, возникшую в результате противоречий буржуазного прогресса (обеднение крестьян, крушение патриархального быта и культуры). Промышленный переворот в Англии и буржуазной революция во Франции вызвали усиление реакции среди правящих кругов Англии. Ответом на эти события явилось романтическое движение в литературе и искусстве. Отвергая просветительские иллюзии, романтики отрицали реализм XVIII в. и вели решительную борьбу с ним.

Б. В драматургии романтики отвергали бытовую тематику, повседневную действительность, предпочитая им необычные конфликты незаурядных героев. Романтическая драма отражала протест широких демократических слоев английского общества против буржуазного хищничества, подавления личности и народных масс политическим деспотизмом. Социально-политические мотивы проявились в ранней пьесе Р.Саути «Уот Тайлер» (1792, изд. 1816) и в написанной им совместно с С.Кольриджем трагедии «Падение Робеспьера» (1795). Они и У.Вордсворт образуют крыло консервативного романтизма, проповедают возврат к патриархальным нравам, выступают за укрепление церкви. Лучшие традиции просветительства и политического радикализма нашли своё продолжение в драматургии революционных романтиков.

В. Особой популярностью пользовался Дж.Г.Байрон, мрачные и гордые герои которого («Манфред», 1817, «Каин», 1821) бросили вызов буржуазно-аристократическому обществу с его лживой религией и моралью. Антидеспотическими мотивами проникнуты «итальянские трагедии» Байрона – «Марино Фальеро» (1820) и «Двое Фоскари» (1821). П.Б.Шелли в лирической драме «Освобождённый Прометей» (1818) использовал популярный греческий миф для утверждения необходимости замены существующего социального строя обществом, основанным на всеобщем равенстве. Его трагедия «Ченчи» (1819) выдвигала идею необходимости ответить на деспотизм активной борьбой вплоть до применения насилия. Драматургия поэтов-романтиков не вошла в репертуар театров, где преобладали мещан-

ские слёзные комедии, мелодрамы, фарсы, пантомимы.http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-eurolit/articles/angliya/anglijsk_aya-dramaturgiya.htm

Переходя к Аналитическому этапу проекта (Analytical phase), постепенно следует включать в упражнения больше историко-бытовых подробностей, информации о стиле, манерах, костюме, танце [2].

Obtain the information from the sentences below, add your comments using professional terminology. Прокомментируйте информацию, полученную из фрагмента, размещённого ниже (текст упражнения приводим на русском языке).

А. После наполеоновских войн в Европе произошли значительные изменения. На танцплощадках прижилось изменение положений тел в танцующих парах – мужчина охватывал женщину руками, находясь к ней лицом к лицу, телом к телу. И в Америке, несмотря на революцию, стали делать так же. Американцы продолжали заимствовать все виды искусств и манеры Старого Света. XIX век стал свидетелем ломки стереотипов, вывода на первый план личности, высвобождения романтической выразительности в науке и искусстве. Мужчины и женщины стали раскованнее.

Б. При первом представлении вальса в XVIII веке многие видели риск в новой позиции танца. В XIX веке танцующие партнеры обнимали друг друга, хотя их тела на самом деле не соприкасались. Между ними всегда оставалась тонкая полоска света от свечей или газовых ламп. Обнаженная часть руки не касалась обнаженной части тела. Этому препятствовали носовой платок или перчатка. Одежда женщины была подобна панцирю ракообразных, стягивающему тело так, что она не могла дышать и иногда падала в обморок. Туалеты состоятельной дамы в XIX веке были парижскими. Танцы не были столь изысканны как танцы XVIII века и отражали новые ритмы: вальс, шотландский танец, полька, мазурка, галоп, котильон.

Знакомство с произведениями Д.Г.Байрона, П.Б.Шелли, С.Кольриджа, У.Вордсворта в группе студентов художественного факультета, предполагает включение информации об изобразительных искусствах того времени.

Add the text with your own comments, regarding one of the names, dates or events. Дополните текст своими комментариями, касающимися того или иного имени, даты, события (текст упражнения приводим на русском языке). В конце XVIII – начале XIX вв. художники писа-

ли, главным образом, портреты и пейзажи, в подражание английской живописи. Американцы Бенджамин Уэст и Джон Синглтон Копли стали известными европейскими художниками. Мастера, работавшие в США, оставались в Европе малоизвестными. В этот период появились первые учебные заведения, где обучали художников. В 1820 году была создана школа, развивающая романтическую пейзажную живопись (Школа реки Гудзон).

Translate the following sentences, using terminology of painting. Переведите следующие предложения, используя термины живописи.

А. Американское искусство рубежа XVIII-XIX вв. следует изучать с позиции образования нового поля США – Западная Европа – Россия, ведь именно в XVIII веке к Европе обращаются и Россия, и США. По мысли Т.С.Юрьевой, в этом проявляется конкретный диалог культур, в котором самосознание воспринимается как микродиалог. Война за независимость (1775) вызвала расцвет искусства в Соединенных Штатах Америки. Художники, вдохновлённые рождением новой нации, общим патриотическим подъемом, обрели новые силы. Внимание к человеческой личности и судьбам новых людей, проявилось в портретной живописи.

Б. Изобразительное искусство США дало плеяду замечательных портретистов. Д.Копли, Г.Стюарт, Т.Икинс, Д.Уистлер, М.Кэссет, Д.Сарджент, Р.Генри, Д.Беллоуз, Г.Вуд, Э.Уайет, Э.Уорхол – каждый из них создавал свой образ американца. Новую линию в развитии художественной культуры Америки выразил примитивный портрет XVIII–XIX веков. Один из самых значительных портретов Гилберта Стюарта (1755–1828) – «Конькобежец» (1782). Для Стюарта характерен писанный с натуры портрет Джорджа Вашингтона (1795). Образ выдающегося исторического деятеля наделен и человеческими недостатками. В работах Стюарта отмечается сочетание возвышенных примет эпохи и реалистической достоверности, следующей традициям мастеров предшествующего периода.

В. В парных портретах работы реалиста Томаса Салли (1783–1872), привлекает изящество исполнения и сердечность характеристики (Портрет капитана Чемберлена и его жены Каролины, 1810. Т.Салли – автор портрета первого президента Соединенных Штатов, просветителя и архитектора Томаса Джефферсона (1743–1826). Гармония пропорций и величественность отличают творение

Т.Джефферсона – Капитолий в Ричмонде (1785–1796), подобный античному храму.

Одним из популярных заданий в условиях смешанного обучения стала ролевая игра «Экскурсия». Каждый студент может выбрать название музея, из списка, подготовленного преподавателем и познакомить группу с его коллекцией в аудитории или онлайн, обращаясь к дополнительным источникам информации на английском языке [5, 8].

American Folk Art Museum (NYC)
Art Institute of Chicago, Illinois
Boston Museum of Fine Arts
Denver Art Museum, Colorado
Detroit Institute of Arts, Michigan
Gibbes Museum of Art
Greenville County Museum of Art
Kimbell Art Museum (Fort Worth)
Lyman Allyn Art Museum
Metropolitan Museum of Art (NYC)
Minneapolis Institute of Arts (MIA), Minnesota
Museum of Early Southern Decorative Arts
Museum of Fine Arts, Houston, Texas
National Gallery of Art, Washington DC
National Museum of the American Indian, Washington DC
New York State Museum
Peale Museum, Baltimore
Pennsylvania State Museum
Philadelphia Museum of Art
Smithsonian American Art Museum, Washington DC
Worcester Art Museum, Massachusetts
Yale University Art Gallery.

План небольшого эссе по истории американской архитектуре рубежа XVIII–XIX вв. содержится в следующем упражнении.

Comment on the Grammar phenomena in the following sentences. Speak on the artistic career of architects Дайте краткий грамматический комментарий следующих предложений. Расскажите о творчестве одного из упомянутых архитекторов.

1. American architecture of the colonial era was typically either Georgian, or Neoclassical. 2. The latter encompassed the 'Federal Style'

and Greek Revival designs. 3. American architects of the period include Thomas Jefferson (1743–1826), William Thornton (1759–1828), James Hoban (1762–1831), Charles Bulfinch (1763–1844) and Benjamin Latrobe (1764–1820).

На Постановочном этапе (Production phase) индивидуального проекта семестра каждый студент актёрского факультета активно репетирует монолог для традиционного класс-концерта. Музыкальное сопровождение презентации, как правило, представляет ту же эпоху, что и литературный текст [5, 8]. Поиск музыки начинается с краткого исторического экскурса, включённого в текст лексико-грамматических упражнений.

A. Give your short Grammar commentary to the sentences below. Tell about one of the American composers. Дайте краткий грамматический комментарий. Расскажите об одном из американских композиторов конца XVIII – начала XIX столетия [7].

1. Historians give the honor of being America's first native composer to Francis Hopkinson of Philadelphia (1737–1791), a leader of the American Revolution and a close friend of George Washington, the first president. 2. Music experts, however, credit William Billings (1746–1800) with being a revolutionary force in early American song. A self-taught composer who never ceased complaining about musical rules, Billings wrote what he called "fuging" tunes. 3. They have been called clumsy and crude, but they were full of joy, had contagious rhythms and were easy to learn. 4. Of all the forms of popular singing and theater to emerge in early 19th century America, none was as influential – or so characteristically American – as the minstrel show. 5. In these shows, which appeared in the 1820s and lasted well into this century, white performers in costume impersonated black song, storytelling and dance...

B. Add the text below on behalf of a Professor of Musicology or a representative of the National Archives Museum/a performer. Дополните текст от имени музыковеда / представителя музея / музыканта-исполнителя.

In celebration of the Beethoven 250th Anniversary, and in conjunction with the theme of our online featured document display, Featured Document Display: 250 Years of Beethoven | National Archives Museum, we present a virtual program on Beethoven's influence in America. Moderated by Robert Aubry Davis, host of Millennium of Music and WETA's Around Town, panelists include Michael Broyles, Professor of Musicolo-

gy, Florida State University, and author of *Beethoven in America*; and others. Beethoven's works continue to be performed throughout the country not only in the concert hall but his compositions have reverberated throughout American popular culture. From movies to comic strips, the great composer's reach stretches far and wide.

C. Read about the Philadelphia Opera House presentation of Beethoven's Septets. Tell about examples of combining Witman's poetic lines and Beethoven's music (*On the beach at night alone* and *Moonlight Sonata* etc). Refer to some musicology essays and academic articles. Прочитайте сообщение о презентации одного из септетов Бетховена в Оперном театре Филадельфии. Приведите примеры соединения музыки Бетховена и поэзии Уитмена в одной композиции (*Лунная соната* и стихотворение «Один на берегу ночном» etc). Обратитесь к музыковедческим эссе, академическим статьям [3,4, 6,7].

At a good concert to-night in the foyer of the opera house, Philadelphia – the band a small but first-rate one. Never did music more sink into and soothe and fill me, never so prove its soul-rousing power, its impossibility of statement. Especially in the rendering of one of Beethoven's master septets by the well-chosen and perfectly-combined instruments (violins, viola, clarinet, horn, 'cello and contrabass <https://www.youtube.com/watch?v=d3q98WNGW5I>) was I carried away, seeing, absorbing many wonders. Dainty abandon, sometimes as if Nature laughing on a hillside in the sunshine; serious and firm monotonies, as of winds; a horn sounding through the tangle of the forest, and the dying echoes; soothing floating of waves, but presently rising in surges, angrily lashing, muttering, heavy; piercing peals of laughter, for interstices; now and then weird, as Nature herself is in certain moods – but mainly spontaneous, easy, careless – often the sentiment of the postures of naked children playing or sleeping. It did me good even to watch the violinists drawing their bows so masterly – every motion a study. I allowed myself, as I sometimes do, to wander out of myself. The conceit came to me of a copious grove of singing birds, and in their midst a simple harmonic duo, two human souls, steadily asserting their own pensiveness, joyousness.

(Post-production phase) Пост-постановочный этап проекта включает класс-концерт на актёрском факультете и различные формы презентаций в группах художников и музыкантов.

Применение представленного комплекса профессионально-ориентированных лексико-грамматических упражнений и личностно-

значимых творческих заданий (на примере художественных произведений рубежа XIX столетия) способствует формированию и развитию лингвистических и профессиональных компетенций в контексте обучения иностранному языку в вузе искусств.

Расширение исследовательского диапазона, включение терминологически насыщенных, исторических, культурологических, искусствоведческих текстов, эссе и статей на изучаемом языке позволяет:

- расширить представление студентов о времени создания того или иного произведения искусства, почувствовать и лучше понять атмосферу эпохи;

- определить факторы, влияющие на формирование личности и развитие творческого стиля автора;

- получить представление о процессе становления культуры и искусства (европейской, американской, др.);

- выявить некоторые межпредметные связи литературы, музыки, изобразительного искусства, театра, истории, географии;

- систематизировать полученную в ходе исследования информацию;

- проследить специфические стереотипы сознания и поведения современников автора;

- конкретизировать представление об образе жизни и ментальности человека данной эпохи с присущими ему нормами морали;

- лучше ориентироваться в особенностях разных эпох и стран по характеристикам того или иного направления в искусстве;

- исследовать динамику мотивации к изучению истории искусств, профессии, психологии творчества, использования англоязычного текста, как профессионально-значимого учебного материала;

- создавать и поддерживать необходимый положительный настрой для профессиональной и образовательной деятельности;

- формировать и развивать у студентов творческих направлений умение работать в коллективе и индивидуально, сочетая командный дух, соревновательные навыки, уважительное отношение к партнёрам по творческому проекту.

- развивать устойчивый интерес к истории искусств, вырабатывая творческий исследовательский подход к процессу познания и профессиональной подготовки.

Литература

1. АХМЫЛОВСКАЯ Л.А., Language of Stage; Учебное пособие. Владивосток: ДВГИИ, 2019. 176 с.
2. Фукс Э., История нравов. Буржуазный век. М.: Пальмира, 2017. 490 с.
3. Neacsu K. The stylistic influence of the French violin school on the Beethoven Violin Concerto op. 61: Ph.D. Diss. University of Illinois, 2016.
4. Rosen, Charles. The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven. Expanded ed. New York: W. W. Norton, 1998. – 560 p.
5. Studying 18th century paintings and works of art on paper. Edited by Helen Evans and Kimberley Muir. – Archetype Publications Ltd in association with CATS, Copenhagen, 2015. – 170 p.
6. The Cambridge History of Musical Performance [Ed. by C.Lawson, R. Stowell]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2012. – 906 p.
7. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London : Macmillan, 2001.
8. Kennelly, Laura B. Eighteenth –Century Rhetorical Figures in British Romantic Poetry: A Study of the Poetry of Coleridge, Wordsworth Byron, Shelley, and Keats, dissertation, August 1975; Denton, Texas (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500928/m1/5/>: accessed December 5, 2021), University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu>

Елена Байкова (Москва)

**Исполнительский процесс в контексте симбиоза:
«исполнитель – музыкальное произведение»**

Исполнительский процесс – многомерное явление, во многом обусловленное различными факторами. Среди них – певческий коллектив как реализующая инстанция, личность дирижера как необходимая основа общего системного действия. И, кроме того, репертуар в функции информационно-звуковой программы, существующей в аспекте содержательной составляющей в процессе исполнения. Тем не менее, главным компонентом становится сам процесс, в котором и рождается звуковое событие, аргументирующее целесообразность исполнительской деятельности хорового коллектива априори. По утверждению Э.П.Федосовой, «понятие творческого процесса всегда динамично, ибо означает в своем первоначальном значении продвижение, прохождение, смену и связь стадий работы – несомненным спутником подобного состояния является поиск смысла» [12, с.54].

Что же определяет доминирующую позицию данного фактора? Это – феномен музыкального явления, актуализирующего процесс исполнения как творческий процесс. При этом значение имеет не только профессиональная подготовка хорового коллектива и стратегия репертуарной политики его руководителя, но и личность самого дирижера в аспекте необходимого условия процесса исполнения.

Речь идет об эффекте внутренней движущей силы, возникающей благодаря креативной энергии дирижера, воздействующей на музыкально-звуковой контекст как динамично развивающееся явление. И в этом процессе творческая инициатива руководителя певческого коллектива стимулирует содержательную активность общей интенции всего хора для достижения художественной цели как результирующего итога процесса освоения концепта композиторского замысла. По определению И.А.Мусина, «Способность дирижера глубоко и содержательно интерпретировать произведение зависит, прежде всего, от его музыкального дарования, яркости способностей, исполни-

тельских навыков и обязательно – от его исполнительской зрелости» [11, с.7].

Каков же механизм действия, в котором осуществляется сама возможность креативного соучастия дирижера и хора в общем проекте совместной деятельности? Ведь в центре внимания, безусловно, находится феномен произведения в аспекте мощного связующего начала, формирующего смысловой потенциал исполнительского процесса в целом. И, как следствие, на этой основе возникает некий симбиоз, включающий всех участников совершающегося действия в статусе равнозначных компонентов его внутренней структуры. В конгломерате данных составляющих дирижер становится персоналией, ответственной за звукоформу, которая и есть темброво-фоническая проекция нотно-музыкального материала. Именно в этих условиях формируется процессуально-звуковое явление в границах самого текста произведения благодаря исполнительской инициативе дирижера. И здесь, по мнению И.А.Мусина, «Слуховые представления помогают в поисках содержательного воплощения каждой музыкальной фразы, всего музыкального материала, моторика же как бы дает возможность ощутить динамичность и образность исполняемого» [11, с.8].

И в том, насколько актуализируется степень креативного сопряжения в рамках дихотомической пары «композиторский замысел и интерпретация дирижера» зависит итоговый результат в целом, что впоследствии отражается на всех этапах практической деятельности руководителя с певческим коллективом. При этом главный признак целеполагаемости самого процесса освоения изучаемого материала фокусируется в зоне «предметного объекта», которым является произведение, когда автор, по убеждению М.М.Бахтина, «должен быть, прежде всего, понят из события произведения как участник его, как авторитетный руководитель в нем читателя» [4, с.291].

Что же является определяющим в моменте исполнительского акта? Это – та установочная позиция, которая детерминируется фактом глубокого осмысления дирижером специфических черт изучаемого произведения в полноте его имманентных характеристик. Именно тогда манифестируется феномен понимания как уникальная возможность проникновения в сущностное ядро творческого процесса, в условиях которого, по мнению М.Ш.Бонфельда, «многознач-

ность – и более того, неисчерпаемость смысла – ... неперенное свойство всякой художественной речи» [5, с.84].

И вновь возникает вопрос, каков же критерий оценки креативного потенциала музыкального сочинения в аспекте источника тех смыслов, обнаружение которых и составляет содержательную ценность исполнительских интенций дирижера в статусе руководителя исполнительского процесса?

Безусловно, это – сам феномен музыкального текста партитуры, где в качестве основной движущей силы репрезентируется идея композиторского замысла. Именно этот фактор стимулирует управленческую директиву дирижера в поиске адекватных певческих ресурсов хора. Какой же представляется тогда перспектива реализации исполнительской задачи от момента ее осмысления до акта воплощения в конкретике собственных установочных позиций дирижера, но уже как интерпретатора? Так, например, В.Н.Минин считает, что «необходимо найти ту единственно правильную интонацию, которая будет соответствовать намерениям автора» [10, с.139]. Развивая свою точку зрения в абрисе понятия «трактовка», он утверждает: «Трактовка – это слышание тех сторон музыки, которые ближе исполнителю и как музыканту, и как человеку» [10, с.146].

Несомненно, что характер дирижерского действия формируется на основе тех предпосылок, которые существуют в самой партитуре как информационном первоисточнике, а именно в системе средств музыкальной выразительности. Очевидно, также, что глубокое осмысление исполнителем особенностей музыкального текста изучаемого сочинения в аспекте доминирующего фактора его прочтения, представляется чрезвычайно важным моментом восприятия структуры процессуально-звукового явления. Здесь большое значение имеет и жанрово-стилевой ландшафт композиционного целого, что проецируется на содержательно-драматургическую канву музыкального повествования. В этом контексте актуализируется и мнение М.Г.Арановского, который убежден в том, что «музыкальное мышление является языковым мышлением. Оно осуществляет одновременно два процесса: строит музыкальный текст и наделяет его определенным смыслом» [1, с.31].

Вместе с тем, маркируется и фактор исполнительской оценки изучаемого произведения в условиях активного соприложения «означающего» и «означающего» в русле развития музыкально-текстовой

фабулы. Осмысление данного симбиоза в динамике его проявления в границах процессуального явления есть акт понимания дирижером характера авторских интенций, что чрезвычайно важно для разработки собственной стратегии дирижера. «Ведь язык, – по утверждению Х.-Г.Гадамера, – это универсальная среда, в которой осуществляется истолкование» [6, с.452]. Применительно к исполнительской практике речь идет о специфике направленности дирижерской трактовки относительно анализа способа развертывания музыкальной формы произведения (особенности композиторского замысла).

Несомненно, что именно интеллектуально-слуховой критерий исполнительской деятельности дирижера становится генерирующим фактором оценки звукового контекста и в период разучивания партитуры, и на этапе ее концертной формы репрезентативности. Здесь заключено то мощное стимулирующее начало, которое определяет креативный характер внутреннего императива, существующего в системной лексике средств выразительности как внутри самого произведения, так и в интерпретационном решении дирижера. По мнению Р.Барта, «интерпретировать текст вовсе не значит наделить его неким конкретным смыслом, но, напротив, понять его как воплощенную множественность» [3, с.33].

При этом главным модератором практической деятельности дирижера становится та целеполагающая позиция его действия, которая ориентирует исполнителя на искомый акустико-фонический результат. Тем самым внимание дирижера акцентируется на определенной интонационно-звуковой модели воспроизведения, где в большей степени фокусируется энергия соприложения всех элементов музыкальной выразительности. Наиболее ярко это проявляется в общем фактурном рисунке композиционного целого. По определению В.М.Медушевского, именно фактура и есть «интонационно-структурно организованная ткань музыки» [8, с.98].

Создаваемые на этой основе акустико-фонические конструкции реализуются дирижером в русле активного восприятия звуковысотной среды. Здесь кристаллизуется или степень интенсивности «горизонтали», или, напротив, маркируется мера выразительности «гармонической вертикали» в особом качестве слияния певческих голосов в сочетании с другими вариантами преподнесения творческой инициативы композитора, что отражается, к примеру, в искусных полифонических сплетениях темброво-мелодических линий. Таким образом,

в проекции на хоровое многоголосие актуализируется феномен явления «процесс», «где функции звукоткани, – по мнению Б.В.Асафьева, – изменяются с каждым моментом интонирования» [2, с.235].

В центре внимания дирижера в условиях интерпретации музыкального текста становится и разнообразная шкала динамических нюансов, и агогико-темповые модификации, что аргументирует правомерность исполнительских интенций в их соотнесении с авторскими ремарками, возникающими на страницах изучаемой партитуры.

Также актуализируется и характер исполнительской инициативы, апеллирующей к содержательно-драматургическому плану повествования, где концентрируется сфера смысловой наполненности вербального материала. Очевидно, что именно слово в его ярком интонационно-смысловом и интонационно-тембровом произнесении способно отразить глубинные пласты музыкально-поэтического текста. На этой основе усиливается степень воздействия художественного результата на резонирующую силу слушательской рецепции. Тем самым формируются широкие возможности апробации творческого ресурса концепта «слова» в условиях дирижерской интерпретации благодаря разнообразной по своей выразительности певческо-хоровой артикуляции. Такого рода обстоятельство в полной мере влияет на итоговое качество звукового явления. И тогда тезис М.М.Бахтина «высказывание как смысловое целое» становится доминирующим компонентом восприятия исполнительского процесса [4, с.318].

Не менее важная тенденция в аспекте оценки прагматичности исполнительских интенций дирижера фокусируется в границах самого «предметного объекта» – «музыкальное произведение». Тем самым априори утверждается роль композиционно-тематического фактора как способа развития музыкального материала в абрисе главного условия мотивации исполнительского действия. На данной основе акт интерпретации изучаемого сочинения воспринимается, по мнению А.Ф.Лосева, как «арена встречи мыслящего и чувствующего субъекта с мыслящим и чувствующим объектом» [7, с.19]. Поэтому только процессуальное начало, формирующееся в авторском тексте партитуры, становится моделью для креативной ситуации, возникающей в перспективе движения исполнительской инициативы от момента ее реализации до осмысления проблемы трактовки в целом.

Потенциально значимая сила, сосредоточенная в границах композиторского замысла, и есть тот главный творческий ресурс, позволяющий сохранять тонус исполнительского внимания дирижера к специфике изучаемого произведения. И только тогда исполнительский процесс направлен в русло развития музыкальной формы сочинения в качестве его дополнительного генератора. В результате в рамках интерпретационного пространства возникает мощное интонационно-звуковое поле, наполненное энергией смысловых вибраций, актуализирующих интенции дирижера как репрезентанта творческого потенциала самого произведения в аспекте воплощения композиторского замысла.

Такая активная степень включения исполнительской инициативы в процесс «реконструкции» и воссоздания звукового образа музыкально-текстовой модели сочинения есть подтверждение аналитической позиции, высказанной У.Эко о том, что «неформальное, как и любое открытое произведение приводит нас... к более четкому пониманию, пониманию формы как поля возможностей» [13, с.229]. Этот чрезвычайно важный тезис аргументирует правомерность творческого поиска дирижера в границах интерпретационного процесса как реального условия достижения искомого художественного результата.

Подобного рода взгляд на рассматриваемую проблему также расширяет представление о возможности креативного существования исполнительского «я» в музыкально-звуковом контексте произведения, формирующемся в рамках дирижерской трактовки на основе воплощения композиторского замысла. Данная тенденция ярко раскрывается и сквозь призму изречения Х.-Г.Гадамера, утверждавшего: «Понятие горизонта ... дает выражение той дальновидной возвышенности, которой должен обладать понимающий» [6, с.361], что и становится смысловой доминантой в собственной творческой перспективе исполнительских действий дирижера (проблема интерпретации). Высказанная В.Н.Мининым аналитическая позиция – яркий пример подтверждения точки зрения Х.-Г.Гадамера относительно направленности исполнительской деятельности дирижера, что кристаллизуется в постоянном творческом поиске художественного результата, в котором всегда есть креативная форма высказывания. Ведь, как считает В.Н.Минин, «в написанную музыку ничего привнести нельзя, но в ней можно раскрыть то, что композитор едва наметил или на что только намекнул» [10, с.69].

Тем самым, в полной мере маркируется мощный императив исполнительского «я» в реализации тех задач, которые по своему художественно-смысловому потенциалу максимально адекватны авторским устремлениям композитора. И только тогда рождается феномен исполнительского резонанса как наивысшая степень понимания воспринимающим субъектом художественно-эстетической значимости «предметного объекта» – «музыкальное произведение». В результате особого свойства симбиоза «исполнитель – музыкальное произведение» искусство интерпретации становится оптимальной формой воплощения полноты художественно-эстетического содержания, заключенного в онтологической глубине авторского концепта, что раскрывается в системном подходе дирижера в процессе отражения композиторского замысла. Таким образом, реализуется и проблемная основа аксиологии, что так важно в искусстве исполнительской интерпретации, ибо «музыкант, – по мнению Е.А.Минаева, – выполняет функцию создания музыкально-информационного поля, объединяющего слушателей в созерцании высших ценностей музыкального искусства» [9, с.190].

Литература

1. *Арановский М.Г.* Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М.Г.Арановский. Изд. 2-е. – Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – С.10-43.
2. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. *Барт Р. S/Z* Пер. с франц. Г.Косикова и В.Мурат. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
4. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / Сост.С.Г.Бочаров. 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. 445 с.
5. *Бонфельд М.Ш.* Семантика музыкально речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М.Г.Арановский. Изд. 2-е. – Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – С.82-141.
6. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики / Общ.ред.Б.Н.Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. 704 с.
7. *Лосев А.Ф.* Знак. Символ. Миф. – М.: Издательство Московского университета, 1982. 480 с.
8. *Медушевский В.М.* Интонационная форма музыки. – М.: Композитор, 1993. 262 с.

9. *Минаев Е.М.* Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства: Монография. – М.: Музыка, 2000. 392 с.
10. *Минин В.Н.* Соло для дирижера. – СПб.: «Композитор», 2010. 147 с.
11. *Мусин И.А.* Язык дирижерского жеста. – М.: Музыка, 2006. 232 с.
12. *Федосова Э.П.* Творческий процесс: поиск смысла // Процессы музыкального творчества. Выпуск второй. Сб.тр.№140 / РАМ им.Гнесиных / Сост. Е.В.Вязкова. – М., 1997. – С.53-65.
13. *Эко У.* Открытое произведение / Перев. с итал. А.П.Шурбелева. – СПб.: «Симпозиум», 2006. 412 с.

Ольга Белецкая (Москва)

Люнебургский органист Георг Бём и его наследие для клавишно-струнных инструментов

В музыковедении хорошо известно письмо Карла Филиппа Эммануила Баха Иоганну Николаусу Форкелю от 13 января 1775 года, где перечисляются любимые композиторы Иоганна Себастьяна. Список завершается «люнебургским органистом Георгом Бёмом». Но это скупое упоминание отнюдь не отражает тех нитей, которые связывали Бёма и Баха. В творческом отношении Бах испытал довольно сильное влияние люнебургского органиста – особенно очевидно это в хоральных партитах. Но и в жизненных орбитах двух музыкантов есть точки соприкосновения, о некоторых из которых было известно достаточно давно:

1. Самый старший брат Баха, его опекун в Ордруфе с 1695 по 1700 год Иоганн Кристоф приходился родственником другому ордруфцу, Иоганну Бернгарду Вонхоффу (*Johann Bernhard Vonhoff*), который посещал гимназию в Готе вместе с Бёмом;

2. В 1725 году Бах своей рукой переписал менуэт Бёма (*Menuet fait par Mons. Böhm*) в Нотную тетрадь Анны Магдалены Бах – предполагают, что эта пьеса могла быть сочинена Бёмом в качестве свадебного подарка;

3. Двумя годами позже, в 1727, Бах выслал Бёму партиты, первую часть *Clavier-Übung*, с просьбой помочь в их распространении в Северной Германии.

Самый загадочный вопрос до последнего времени касался возможности пересечения Бёма и Баха в Люнебурге в первые годы XVIII века. Как известно, в 1700–1703 гг. Бах учился здесь в школе св. Михаила, но никаких свидетельств о том, что он занимался непосредственно у Бёма, занимавшего пост органиста люнебургской церкви св. Иоанна, не сохранилось. Тем не менее, не так давно в архиве библиотеки Анны Амалии в Веймаре был обнаружен документ, подтверждающий факт тесного общения двух музыкантов [3]. Это руко-

пись 15-летнего Баха, включающая два важнейших произведения его предшественников в жанре хоральной фантазии – *Nun freut euch, lieben Christen gmein* Д.Букстехуде и *An Wasserflüssen Babylon* И.А.Райнкена. Копия, выполненная в немецкой табулатуре, подписана посвящением Бёму на латыни (â Dom. Georg Böhme descriptum ao. 1700 Lunaburgi). Творческое взаимодействие наставника и юного органиста могло продолжаться в течение трех лет, и не исключено, что именно с легкой руки Бёма Бах совершил путешествия в Гамбург, чтобы послушать И.А.Райнкена и В.Любека, назначенного органистом *Nicolaikirche* в 1702 году, и Целле, пропитанный в ту пору французской культурой.

Фигура Бёма интересна не только в связи с Бахом, но и сама по себе, и, несмотря на то, что биографические сведения о нем довольно скудны, мы можем обозреть его творческий путь в целом. Бём родился 2 сентября 1661 года в Хоэнкирхене близ Ордруфа (Тюрингия). Начальное музыкальное образование он получил у отца, Иоганна Бальтазара Бёма, школьного учителя и органиста. После его смерти в 1675 году Бём продолжил обучение в Латинской школе (Lateinschule) в Гольдбахе, а затем в гимназии в Готе (окончил в 1684 году). И в Гольдбахе, и особенно в Готе, которая являлась герцогской резиденцией, работали органисты и канторы, которые учились у членов семьи Баха – Генриха из Арнштадта и Иоганна Кристиана из Эрфурта. Вероятно, эти музыканты могли содействовать становлению Бёма в качестве органиста и композитора.

После поступления Бёма в Йенский университет 28 августа 1684 года цепочка биографических сведений обрывается, и мы вновь находим следы композитора только в 1693 году в Гамбурге. Известно, что к этому времени Бём стал отцом семейства, и нет сомнений, что, будучи прекрасно образованным человеком, он сумел найти себе применение в гамбургской среде. Гамбург в 90-е годы XVII века был крупным международным торговым и культурным центром. Город не затронула разрушительная Тридцатилетняя война, и здесь были сформированы богатейшие культурные традиции, которые могли сыграть важную роль в окончательном становлении Бёма как музыканта:

1. Между 1693 и 1696 годами ученик Люлли Иоганн Куссер руководил французской и итальянской оперой в первом общедоступном оперном театре в Германии. Примечательно, что имя Бёма фигуриру-

ет среди кредиторов Кромберга, арендатора гамбургского оперного театра – можно предположить, что он хотя бы некоторое время имел непосредственное отношение к оркестру под управлением Куссера, и, вероятнее всего, именно там, а не где-либо еще, композитор мог усвоить французский музыкальный язык и итальянский ариозный стиль, которые затем проглядывают в его музыке;;

2. Ещё со времен, когда в Гамбурге работали ученики Я.П.Свелинка, здесь активно развивалась органная музыка. С 1663 года в соборе св. Екатерины, где был установлен большой четырехмануальный орган, работал И.А.Рейнкен, самый прославленный гамбургский органист второй половины XVII века;

3. Из Гамбурга Бём мог совершать вылазки в соседние города – всего в 50 км отсюда находился Любек, где в церкви св. Марии работал Букстехуде, а еще ближе располагался Штаде, где В.Любек играл на органе А.Шнитгера в церкви св. Космы и Дамиана.

Весьма вероятно при этом, что в Гамбурге у Бёма не было постоянной должности или работы, полностью удовлетворявшей его, поскольку, когда в 1697 году умер органист церкви св. Иоанна в Люнебурге Кристиан Флор (Christian Flor), Бём направил в городской совет ходатайство о прослушивании. Кандидатура Бёма была утверждена единогласно, и в 1698 году он занял пост органиста люнебургской *Johanniskirche*, на котором оставался в течение 35 лет вплоть до самой смерти 18 мая 1733 года.

Традиционно значение органной музыки Бёма определяется его вкладом в развитие жанра хоральной партиты. Термин «партита» (*Partite*) в данном случае используется, разумеется, не в значении сюиты танцев, а как наименование цикла вариаций (партит) на заданный бас или мелодию¹. В отличие от жанра хоральных вариаций, который также представлен в наследии Бёма, в хоральной партите сохраняется целостность и форма взятого напева, его гармоническая структура. При всей изобретательности композитора в вариационной разработке хорала его мелодия остается узнаваемой. Подобный подход к исходному материалу абсолютно совпадает с тем, как происходила работа с темами светских песен в немецких вариационных циклах для клавишно-струнных инструментов. К тому же исполнение бёмовских хоральных партит – *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig, Wer nur den lieben*

¹ В качестве примеров подобных партит можно привести *Partite cento sopra il Passachagli* Дж.Фрескобальди или *Partite diverse sopra [...]* *La Meyerin* И.А.Райнкена.

Gott lässt walten и *Gelobet seist du, Jesu Christ* – вполне возможно на клавесине или клавикорде ввиду отсутствия в них pedalной партии.

В пользу предположения, что названные пьесы могли задумываться автором не только для органа, но и для клавишно-струнных говорят и другие факты: помимо того, что в Германии XVII века репертуар для органа, клавесина и клавикорда представлял собой единое поле, в рамках которого инструменты были взаимозаменяемыми, в конце XVII столетия в северонемецких землях под воздействием распространившегося пиетизма сложилась мода на благочестивое домашнее музицирование [1, 204]. Вероятно, самым ранним произведением, зафиксировавшим данную тенденцию, стала партита Д.Букстехуде *Auf meinen lieben Gott*, где хоральный напев трактуется в чисто светском ключе: пять вариаций основаны на типичных сюитных танцах: аллеманда с дублем, сарабанда, куранта и жига. М.Насонова допускает мысль, что пьеса Букстехуде могла стать образцом для Бёма на пути к соединению духовного и светского в клавирной музыке, и считает косвенным подтверждением этого бёмовскую партиту *Jesu du bist alzu schön*, где за основу взят не хоральный напев, а так называемая новая духовная ария, сочиненная в дни жизни композитора [1, 204].

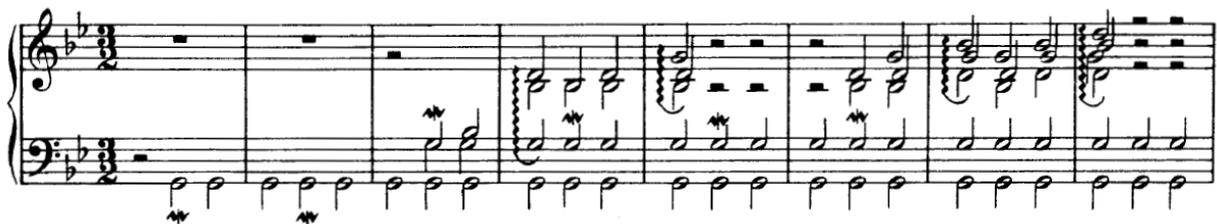
Особняком среди хоральных партит Бёма стоит *Freu dich sehr, o meine Seele*, где применяется аналогичная другим сочинениям в этом жанре техника варьирования, но в финальной вариации выписана pedalная партия. Впрочем, даже в таком случае возможно исполнение этой пьесы на клавесине или клавикорде, оснащённом pedalной клавиатурой – в Германии широко бытовали подобные инструменты, использовавшиеся органистами для внецерковной практики.

К произведениям Бёма, которые практически с равным успехом могут исполняться на органе и клавишно-струнных инструментах, относятся также **Каприччио ре мажор** и **Прелюдия, фуга и постлюдия соль минор**.

Каприччио состоит из трёх тематически родственных фуг, соединённых двумя лаконичными импровизационными интерлюдиями, и, с одной стороны, вызывает ассоциацию с формой канцон Фробергера, которую также культивировали Векман и Букстехуде, с другой – полностью оправдывает авторское жанровое обозначение, поскольку по традиции каприччио предполагало интонационную близость тематизма, положенного в основу полифонических разделов.

Прелюдия, fuga и постлюдия – пожалуй, самое совершенное по форме сочинение Бёма. Оно была заново открыто в 1837 году как первое произведение композитора благодаря изданию Карла Фердинанда Беккера *Selected musical pieces for pianoforte from 17th and 18th centuries*. Роберт Шуман признавал пьесу венцом всего сборника. Филипп Шпитта с восторгом отзывался об ее удивительном меланхолическом настроении, свойственном исключительно немецкому характеру, и в то же время отмечал французскую грацию, особенно проявляющуюся в фуге. Характеристика Шпитты действительно отражает стилистическую и образную двойственность цикла. В форму, заимствованную из северонемецкой модели, Бём вкладывает чрезвычайно субъективное содержание. Прелюдия и постлюдия выдержаны в фактуре, имеющей органную природу. И если в прелюдии безраздельно господствует аккордовый склад, опирающийся на остинатный бас, на который наслаиваются ярусы верхних голосов, то постлюдия строится на секвенцируемой арпеджированной фразе.

Пример 1. Прелюдия



Пример 2. Постлюдия



Фуга, занимающая центральное место в цикле – средоточие изящества и шарма. Французское начало, отмеченное Шпиттой, идёт прежде всего от использования богатой орнаментики во французском вкусе. И хотя время от времени здесь проскальзывают органские идиомы, fuga в целом все же генетически ближе клавесинной музыке.

Пример 3. Фуга



К светским сочинениям, однозначно рассчитанным Бёмом для исполнения на клавишно-струнных инструментах, относятся соль-мажорный **Менуэт**, переписанный Бахом, а также **сюиты**, источниками которых являются манускрипт Мёллера, лейпцигского органиста, поклонника Баха, и Книга Андреаса Баха, племянника Иоганна Себастьяна. Из десяти сюит Бёма (еще одна, фа-минорная, изданная Г.Вольгастом под № 9 как бёмовская [5], в настоящее время приписывается Маттезону [4]), шесть всецело придерживаются принципа построения, унаследованного немецкими композиторами от И.Я.Фробергера: аллеманда – куранта – сарабанда – жига. В трех других сюитах в эту схему вносятся некоторые коррективы. В сюите №7, фа мажор, Бём добавляет к сарабанде дубль, скромно отсылаясь на традицию многочисленных вариаций к танцам во французских клавишинных сюитах последней трети XVII века. Изменения в привычной структуре двух других сюит также перекликаются с французской практикой. Но если сарабанда-рондо из сюиты № 10, соль мажор, действительно выдержана во французском вкусе и по форме, и по стилю, то чакона, заканчивающая сюиту № 8, фа минор, вместо жиги (это абсолютно согласуется с французским обыкновением завершать сюиту пышным трехдольным танцем) написана в немецком духе.

Бём заимствует у Фробергера не только канву сюитного цикла. Обладая собственным интонационным словарем и мелодическим стилем, Бём всё же в некоторых случаях пользуется фробергеровским «языком», что особенно отчетливо проступает в аллемандах (№ 3, ре минор; № 5, ми-бемоль мажор). Кроме того, композитор продолжает развитие фробергеровского принципа тематических связей между частями цикла, причем доводит его до предела: в сюите № 4, ре минор, все четыре танца являются вариациями на одну и ту же гармоническую схему. Эта сюита представляет собой прекрасный пример объединения цикла, перекликающийся с опытом, предпринятым Букстехуде в уже упоминавшейся партите-сюите *Auf meinen lieben Gott*.

Выделяется среди всех сюит Бёма № 2, ре мажор, написанная, возможно, в гамбургские годы. В ней настолько мастерски воспроизводится французский стиль, что некоторые исследователи предполагали, что сюита является переложением оркестровой музыки современников или последователей Люлли. Французские влияния господствуют и на уровне построения цикла (состав пьес: Увертюра – *Air* – Ригодон – Рондо – Менуэт – Чакона), и на уровне музыкального языка (в том числе бросается в глаза довольно обильно выписанная по сравнению с другими сюитами орнаментика).

Подводя итоги, можно отметить, что наследие Бёма для клавишно-струнных инструментов хотя и не является объёмным, демонстрирует разнообразие подходов композитора, владеющего музыкальным языком основных европейских национальных школ, к клавирным жанрам. В хоральных партитах, Каприччио и Прелюдии, фуге и постлюдии отражается типичная для немецкой музыки до XVIII века общность органно-клавесинного репертуара. Мы, вероятнее всего, никогда не получим достоверных свидетельств о том, для каких именно инструментов предназначал эти пьесы автор, но, пробуя исполнять их на органе, клавесине или клавикорде, можем улавливать, как в них раскрываются разные стороны и краски. Что касается сюитной сферы творчества Бёма, представленной достаточно широко, то здесь композитор, с одной стороны, выступил завершителем эволюции фробергеровской сюиты, с другой – не остался в стороне от современных ему тенденций. И даже взгляд только на клавирные сочинения Бёма позволяет говорить о том, что музыковедению ещё предстоит осознать ценность его наследия.

Литература

1. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. Второе издание, дополненное, исправленное. М., 2008.
2. *Apel W.* The history of keyboard music to 1700. Bloomington, 1972.
3. *Cantagrel G.* Georg Böhm: organ works / Georg Böhm Orgelwerke. Bernard Focroulle/ CD, Outhere, 2011,
4. *McLean H.J.* Böhm, Georg / New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001.
5. *Wolgast G.* Leben und Werk Georg Böhms / Georg Böhm: Sämtliche Werke. Klavier- und Orgelwerke. Leipzig, 1927.

*Ольга Белецкая (Москва),
Александр Демченко (Саратов)*

Блистательный марафон

Минувшей осенью московский оркестр исторических инструментов *Pratum Integrum* при грантовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации провёл концертно-просветительский проект «Сокровищница русской музыки XVIII века». В столице и ряде российских городов (Санкт-Петербург, Красноярск, Нижний Новгород, Тамбов, Саратов, Астрахань) были исполнены камерные и оркестровые сочинения как русских композиторов (Д. Бортнянский, О. Козловский, С. Дегтярёв), так и иностранных авторов, живших в России (семейство Керцелли, С. Жорж, Э. Ванжура, А. Тиц, А. Эберль). Помимо концертов программа гастрольных туров коллектива включала лекцию художественного руководителя оркестра Павла Сербина «Русская музыка: причины забвения и путь к возрождению» и мастер-классы солистов *Pratum Integrum*. Всё это позволило комплексно охватить многообразные, неизвестные доселе явления отечественной музыкальной культуры конца XVIII века и познакомить со свежими архивными находками как профессионалов, так и широкую публику из разных уголков страны.

Оркестр *Pratum Integrum* – хорошо известный в нашей стране и за рубежом коллектив, исполняющий музыку барокко и классицизма в исторически информированной манере. В переводе с латыни название оркестра означает *Некошенный Луг* (имеется в виду огромный неохваченный пласт старинной музыки), и за 18 лет существования оркестр безоговорочно утвердил свой авторитет первооткрывателя забытых шедевров.

Силами *Pratum Integrum* российским слушателям было впервые представлено более двухсот сочинений в разных жанрах – от камерных сонат до симфоний, опер и кантат. К числу самых ярких премьер стоит отнести исполнение балета Ж.Б.Люлли «Времена года», «Страстей по Иоанну» Г.Гебеля, «Страстей по Марку» И.С.Баха в рекон-

струкции Й.Бойзена, а также опер «Орфей и Эвридика» К.Ф.Глюка, «Дидона и Эней» Г.Перселла, «Антигона» Т.Траэтты и «Венера и Адонис» Дж.Блоу в концертных версиях.

Порой оркестру удавалось удивить и искушенную европейскую публику: в 2010 году на Магдебургском фестивале состоялась мировая премьера шести оркестровых сюит Г.Ф.Телемана, чьи партитуры сохранились только в Москве. Наряду с другими телемановскими сюитами они были записаны *Pratum Integrum* на шести альбомах, один из которых удостоился престижной немецкой премии *Preis der Deutschen Schallplattenkritik*.



Художественный руководитель оркестра исторических инструментов *Pratum Integrum* Павел Сербин и концертмейстер оркестра Сергей Фильченко

Особой миссией оркестра, которую он несет с момента основания, является открытие совершенно эксклюзивного репертуара русской музыки конца XVIII – начала XIX века. Инициатором такого пристального внимания коллектива к этому репертуару является художественный руководитель оркестра, виолончелист Павел Сербин, более 20 лет занимающийся изучением инструментальной музыки, написанной в России доглинкинского периода. Он являет собой редкий пример исполнителя, совмещающего интенсивную концертную

деятельность с глубокой музыковедческой работой: кропотливым изучением архивных материалов, поиском редчайших (часто в единственном экземпляре в мире) нотных памятников, их редактированием, прояснением подробностей жизни и творчества композиторов, творивших в России екатерининского, павловского и александровского времени.

П.Сербин подготовил кандидатскую диссертацию, посвященную биографии и наследию немецкого виолончелиста-виртуоза, капельмейстера Шереметевых Иоганна Генриха Фациуса. В ходе этой работы в поле зрения исследователя попадало множество композиторов-иностранцев, ассимилировавшихся на русской почве: семейство Керцелли, Себастьян Жорж, Иоганн Вильгельм Геслер, Йозеф Винченти, Эрнст Ванжура, Маттиас Стабингер и другие. Полученные данные П.Сербин приводил в ряде статей, нотных изданий и каталогов.

Главное же состоит в том, что музыку, не звучавшую более двух столетий, удалось вернуть на концертную сцену. Достойны восхищения упорство и смелость, с которыми оркестр год от года выносит всё новые и новые музыкальные редкости на суд публики, преодолевая ставший, к сожалению, традиционным разрыв между исследованиями и живой исполнительской практикой. Начиная с 2003 года *Pratum Integrum* регулярно показывал сочинения русского классицизма на концертах в нашей стране и в Европе (в частности состоялось первое в России исполнение мелодрамы Е.Фомина «Орфей» с привлечением рогового оркестра), выпустил компакт-диски с музыкой Д.Бортнянского, М.Березовского и А.Тица, а в 2019 году записал видеотеку из сочинений Д.Бортнянского, М.Березовского, Э Ванжуры, М.Керцелли, А.Тица на средства Президентского гранта (pratum.ru/xviii/).

Нынешний концертно-просветительский проект «Сокровищница русской музыки XVIII века» видится новым, беспрецедентным по масштабу этапом в освоении оркестром русской темы. Естественно привести то, что сам Павел Сербин, как художественный руководитель оркестра *Pratum Integrum*, рассказывает о содержании и задачах этого проекта.

История русской музыки XVIII века – область загадочная, изобилующая «белыми пятнами». Для широкой публики эта страница нашей культуры находится практически за семью печатями, поскольку музыковедческие труды остаются достоянием научных

конференций и сборников, а архивные открытия не столь часто приводят к исполнению и записи обнаруженных сочинений. Тем временем в ходе исследований последних десятилетий были найдены блистательные, прежде неизвестные опусы, написанные в России во времена Екатерины II, Павла I и Александра I. По уровню мастерства и художественной ценности эти произведения не уступают лучшим творениям их современников – Й.Гайдна и В.А.Моцарта.

Главной нашей задачей при разработке проекта «Сокровищница русской музыки XVIII века» было сделать подобные находки доступными широкой слушательской аудитории, и мы очень благодарны Министерству культуры России за поддержку нашего начинания. Для концертных программ тщательно отбирались самые яркие, показательные сочинения; более того, работа с некоторыми из этих сочинений проводилась на исполнительских мастер-классах, для которых студенты специально освоили новый для себя репертуар.

Для нас было важно дать слушателям возможность, с одной стороны, взглянуть на русских авторов как на самоценных, а не «вторичных» представителей отечественного музыкального классицизма, с другой – оценить огромный вклад, внесенный в становление нашей музыкальной культуры композиторами-иностранцами. Под «русской музыкой XVIII века» мы подразумеваем наследие как русских по национальности сочинителей, так и приезжих, ассимилировавшихся в Петербурге и Москве. Именно пересечение национального и европейского формировало уникальную культурную ситуацию тех лет: происходившее в русской культуре было неразрывно связано с ведущими европейскими музыкальными традициями.

Как известно, во второй половине XVIII века начали совершаться опыты по внедрению интонационности русской народной песни в европейские инструментальные формы, и удивительно, что первыми композиторами, которые попытались это сделать, были иностранцы. К примеру, самый раннее дошедшее до нас сочинение, в котором используются русские темы – Симфония Доменико Далольо (она датируется приблизительно временем конца 1750 – начала 1760-х годов). Европейские исследователи совершенно не занимаются российским периодом творчества подобных авторов, и, если мы не привлечем к ним внимание, их музыка будет обречена на забвение.

Действительно, по сей день русская музыкальная культура XVIII века остается *terra incognita* для исследователей и исполнителей, а

потому с трудом поддается целостному восприятию и оценке. Четыре камерные и оркестровые программы «Сокровищницы русской музыки XVIII века», сыгранные *Pratum Integrum* в шести городах, призваны заполнить эту лакуну и способны поразить самого взыскательного профессионала, будучи одновременно доходчивыми для широкого слушателя.

Имена и явления, представшие на концертах проекта, складываются в единую панораму культурного ландшафта Москвы и Петербурга конца XVIII века и во многом трансформируют представления о становлении русской музыки. Отрадно, что мы, наконец, можем максимально близко соприкоснуться с наследием композиторов, о большинстве из которых раньше знали лишь по скудным упоминаниям в музыковедческих источниках, содержащим зачастую несправедливые и, как оказывается, негативные оценки.

Это соприкосновение с внушительным массивом вновь введенных в обиход сочинений дает возможность системно осмыслить историю отечественной музыки до XIX века в том русле, о котором почти столетие назад прозорливо писал Б.Асафьев, не имевший доступа к нотным памятникам и документам, открывшимся сегодня: *«Наслаждаться в русской музыке XVIII века почти нечем, если брать отдельные моменты. Если же понять смысл исторического процесса и уяснить себе его течение в целом и в деталях – возникнет наслаждение особого рода: от внедрения в эпоху и в жизнь музыки со всеми ее достоинствами и недостатками. Для этого нужны великие усилия. Только путем настойчивого и упорного постигания и усвоения, стремясь понимать, а не просто принимать или отвергать на основе личных вкусов, удастся проникнуть в музыкальное прошлое и оценивать комплексы звучаний былого, исходя от присущих им свойств и функций, от причин их вызвавших, и влияний на будущее, ими оказанных»* [1, 31].

Проект оркестра *Pratum Integrum* позволяет восприимчивому современному слушателю *«постигать и усваивать»*, выстраивать для себя объективную картину развития музыки в доглинкинскую эпоху, высвечивая то типичное, специфическое, что отличало музыку последних десятилетий XVIII века.



Титульный лист Шести квартетов Михаила Керцелли
(Вена, 1778–1779)

Самое характерное в ней – постоянное балансирование между европейским и почвенно русским – отчетливо проступило уже в камерной программе «Музыкальные сокровищницы двух столиц. Русская квартетная музыка XVIII века», сыгранной в октябре в Красноярской краевой филармонии, Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова и Астраханской государственной консерватории Сергеем Фильченко (скрипка), Натальей Косаревой (скрипка), Сергеем Тищенко (альт) и Павлом Сербиным (виолончель). «Квартетная сокровищница» таила в себе сплошные открытия, находящиеся на географическом стыке между Австрией и Россией: три

произведения представителей семейства Керцелли, интереснейший опус Антона Тица и монументальный квартет Антона Эберля. И снова – слово Павлу Сербину, рассказывающему о том, как формировалась эта программа.

Я изучил все известные на сегодняшний день квартеты, написанные русскими композиторами в последней четверти XVIII – начале XIX века, и избрал для концертов самые интересные в музыкальном отношении образцы, показывающие, насколько по-разному работали авторы в области элитарной, интеллектуальной камерной музыки. В нашей программе квартет выступает как передовое явление, которое абсолютно не отставало от европейских достижений в этой сфере. И здесь мы находим очень любопытные случаи – как, например, с квартетами Михаила Керцелли.

Он являлся представителем целого музыкального семейства, работавшего в Москве, начиная с 1765 года. Основатель династии, Франц Ксавьер Кёрцль, оказался в Российской империи в 1762 году, сначала на службе у гетмана графа Кирилла Разумовского в Батурине, а потом в старой столице. Двое из его четверых сыновей (все они стали музыкантами) – Иван (Иоганн Йозеф Каласантиус) и Михаил (Иоганн Михаэль) Керцелли – попали в Россию подростками. И вот, уже проживший более десяти лет в Москве, Михаил был отправлен отцом на обучение в Вену и в конце 1770-х годов опубликовал там шесть квартетов. Эти пьесы пользовались большой популярностью и в Москве, и в Европе, но оказались забыты на многие годы, так как не переиздавались. И если ре-минорный квартет целиком выдержан в венских традициях того времени, то плясовой финал соль-мажорного несет в себе явный отпечаток пребывания автора в России. Подобные опусы, конечно, вносили огромную лепту в распространение русского стиля в Европе.

Кроме того, слушатели двух квартетов Керцелли на концертах проекта могли обратить внимание на виртуознейшие партии обеих скрипок, абсолютно сопоставимые с тем, что мы находим в квартетах Моцарта или Гайдна. Действительно, Керцелли – не только Михаил, но и Иван – были прекрасными инструменталистами. Со стилем музыки Ивана, который в отличие от брата никогда не выезжал из России, наша публика могла познакомиться на примере его ре-минорного трио, опубликованного в 1774 году в Москве и переизданного в 1779-м в Берлине. И нам еще предстоит оценить ту

роль, которую братья Керцелли сыграли в общественно-культурной жизни старой столицы, учитывая в частности тот факт, что в 1780-е годы они организовали первое частное московское общедоступное музыкальное училище.

Дополняя сказанное П.Сербиным о русских чертах в квартете М.Керцелли, невозможно не сказать о единственном в своем роде творческом эксперименте, доводящем идею почвенности до предела. Речь идет о квартете До-мажор Антона Фердинанда Тица (1742–1810), скрипача-виртуоза, концертмейстера петербургского Первого придворного оркестра. Привезенный в Россию своим отцом в юности, Тиц полностью ассимилировался в северной столице. На последнем витке творческого пути он выпустил в печать квартеты, посвященные сенатору Алексею Григорьевичу Теплову. Один из них, большой четырёхчастный До-мажорный опус представляет собой из ряда вон выходящий опыт введения 19 русских народных песен в «прокрустово ложе» устоявшихся в европейской музыке форм. Поразительно, с какой органичностью и естественностью композитор встраивает народные темы в главную, побочную и заключительную партии сонатной формы, в рефрены, эпизоды и трио, развивая их, передавая от одного инструмента к другому, монтируя между собой и умело организуя материал так, будто бы песни высыпаются одна за другой как из рога изобилия. Практически все мелодии, использованные в произведении, за исключением одной, П.Сербину удалось идентифицировать [2].

И еще одно откровение в камерной программе солистов *Pratum Integrum* – квартет Антона Эберля. Выдающийся соперник Бетховена при жизни, после смерти Эберль оказался заслоненным фигурой своего великого современника. В 1796–1802 годах композитор служил капельмейстером и учителем музыки при русском дворе. На рубеже XVIII–XIX веков он написал три квартета, которые затем издал в Вене с посвящением императору Александру I (1802). Прозвучавший на концерте соль-минорный опус из этого собрания характеризует концентрированность, яркость музыкальной мысли, интенсивная работа с музыкальным тематизмом, умение создавать масштабную форму, а также незаурядное полифоническое мастерство. Любопытно, что финал произведения, хотя и не содержит прямых цитат из русских народных песен, тем не менее явно и очень творчески преломляет воспринятое Эберлем в России. К тому же эберлевский квар-

тет является ранним предвосхищением романтизма, что существенно раздвинуло стилистические границы концерта и внесло разнообразие в его программу.

Игру квартета *Pratum Integrum* отличает чрезвычайная слаженность и высочайшая ансамблевая культура. Хочется отметить лучшие стороны каждого из музыкантов: гибкость, пластичность, тончайшая фразировочная работа Сергея Фильченко (первая скрипка), отточенность и ясность высказывания Натальи Косаревой (вторая скрипка), чуткость, выверенность альтовой партии Сергея Тищенко и выразительный, безукоризненный в интонационном и штриховом отношении басовый фундамент виолончели Павла Сербина. В квартетном взаимодействии все они выступают в гармоничном слиянии – как в стилистическом, так и в художественном отношении. Названные солисты составляют ядро оркестра *Pratum Integrum* на протяжении всей истории коллектива, поэтому не приходится удивляться тому, что, понимая друг друга без слов, они свободно общаются через музыку, с безупречным вкусом воссоздавая атмосферу камерного музицирования XVIII века.



Квартет *Pratum Integrum*

Особенным образом акценты были расставлены в другой камерной программе, подготовленной *Pratum Integrum* специально для

московских слушателей (Государственный музей А.С.Пушкина, 23 октября). Здесь к струнному квартету присоединились две траверс-флейты (в исполнении Ольги Ивушейковой, играющей в оркестре *Pratum Integrum* с 2004 года, и Полины Горшковой, приехавшей из Германии специально для участия в проекте), и это дало возможность помимо уже упоминавшихся трио И.Керцелли, квартетов М.Керцелли, А.Тица и А.Эберля представить публике сочинение для квинтетного состава – соль-мажорное Концертино для двух флейт, двух скрипок и виолончели Себастьяна Жоржа (1770). Свежесть, изысканность, изощренная композиторская техника, тонкий юмор, заключенные в этом опусе, изобличают в авторе исключительно одаренного мастера и заставляют живо заинтересоваться его фигурой.

Себастьян Жорж (ок. 1745–1796), уроженец Майнца, появился в Москве около 1767 года и активно работал здесь в течение десятилетия, а в 1778 году открыл в Петербурге лавку по продаже нот и музыкальных инструментов. В 1780–1783 годах Жорж вновь оказался в старой столице, на сей раз на посту капельмейстера Петровского (будущего Большого) театра, где была поставлена его опера «Матросские шутки» на либретто Фонвизина. После длительного путешествия по Европе (1783–1792) музыкант с семьей вернулся в Россию, где и находился до самой смерти в 1796 году¹. Таким образом, большую часть творческой жизни Себастьян Жорж провёл в Москве, активно сочинял и играл значительную роль в музыкальной культуре старой столицы. Наследие композитора в течение долгого времени не было известно, но к настоящему моменту обнаружено около 50 инструментальных произведений Жоржа, вышедших из-под его пера: симфонии, камерные сонаты, квартеты, квинтеты.

В рамках проекта *Pratum Integrum* слушателям представилась возможность оценить еще один опус Жоржа, исполненный уже в оркестровой программе «Музыкальная сокровищница старой столицы. Оркестровая и камерная музыка Москвы последней четверти XVIII века» на открытии Дней Германии в Рахманиновском зале Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В. Рахманинова и в концерте в Санкт-Петербургской лютеранской церкви св.Екатерины. В изящно-витиеватой Концертной симфонии Ре-мажор автор мастерски распоряжается необыкновенной инструментальной палитрой, разыгры-

¹ Подробные биографические сведения о Жорже можно найти в статье П.Сербина [3].

вая своего рода театральное представление между концертирующими инструментами – двумя скрипками, двумя флейтами, альтом и виолончелью, перекликающимися с оркестром друг с другом парами (солисты: Сергей Фильченко, Людмила Фраёнова, Ольга Ивушейкова, Полина Горшкова, Сергей Тищенко, Павел Сербин).

Знакомство с двумя разножанровыми произведениями Жоржа позволяет утверждать: с одной стороны, его творческий поиск находился в русле современной ему европейской музыки, с другой – это автор, несомненно обладающий собственным стилем, почерком и интонационным языком.

Очень свежо, наряду с сочинением Жоржа, прозвучал Ре-мажорный концерт для флейты с оркестром его коллеги по капельмейстерству в Петровском театре Маттиаса Стабингера (солистка – Ольга Ивушейкова). Стабингер дважды приезжал в Москву, и в первое пребывание написал три миниатюрных флейтовых концерта для собственного исполнения. Используя в Ре-мажорном концерте классическую трехчастную форму, Стабингер не преминул построить искрящийся праздничным настроением финал на теме в духе русского «казачка».

Но концентрат почвенно русского в этой оркестровой программе представила Русская симфония Ре-мажор чеха Эрнста Ванжуры. Этот композитор-самоучка с одобрения двора открыл театр при Московском воспитательном доме и в 1782 году создал симфонии на национальные темы, которые исполнялись оркестром учителей Воспитательного дома и их учениками. Тематизм трёхчастной Русской симфонии основан исключительно на русских народных песнях: «Что во городе было во Казани» (I часть), «Как у нашего широкого двора» (II часть), «Земляничка ягодка», «Белолица круглолица», «За святыми воротами» и «У речки птичье стадо» (III часть). Музыка симфонии несколько простодушна, но подкупает искренностью и остроумием (отдельно стоит отметить полный юмора эпизод с внезапно подключающимися ударными инструментами, имитирующими «турецкую музыку» в коде финала). Ценность опыта Ванжуры подкрепляется еще и тем, что в 1798 году переработанная им Русская симфония вместе с двумя другими вышла из печати, став первой публикацией в симфоническом жанре в России.

Другой ранний образец русского симфонизма в оркестровой программе – увертюра к интермедии «Деревенской ворожея» Ивана Керцелли (1778). Старший брат Михаила Керцелли уже в 1770-е годы стал востребованным в Москве капельмейстером, а в начале XIX века занял пост главного капельмейстера Петровского театра. Между 1772 и 1800 годами он сочинил и поставил на московских и провинциальных сценах не менее 20 сценических произведений: комические и лирические оперы, интермедии и прологи исключительно на русские либретто московских драматургов и литераторов (В.Майков, Н.Николаев, В.Колычев и В.Левшин). Из этих сочинений до нашего времени частично дошло лишь четыре, в том числе интермедия «Деревенской ворожея», сохранившаяся только в издании клавирного переложения. Разглядев в увертюре к ней интереснейший пример стиля *Sturm und Drang* на отечественной почве, П.Сербин осуществил реконструкцию ее оркестровки. И действительно, это впечатляющая «глюкистская» пьеса, в которой находится место и фуриозным образам, и распевным лирическим темам.

Насыщенная, полная ярких контрастов, крайне разнообразная в жанровом, стилистическом и образном отношении оркестровая программа раскрыла феномен московской музыки последних десятилетий XVIII века. Свежесть, богатство и оригинальность исполненных сочинений заставляет совершенно по-новому взглянуть на роль старой столицы в художественном процессе того времени, о чем опять-таки совершенно компетентно говорит П.Сербин.

Когда в 1997 году в моих руках оказались первые копии виолончельных концертов Иоганна Генриха Фацуса – немецкого виолончелиста, работавшего в Москве, – я даже не мог предположить, что спустя 20 лет мне удастся составить целую оркестровую программу из московской музыки последней четверти XVIII века. На основании находок, сделанных на сегодняшний день, можно смело говорить, что, пусть и находясь в тени Северной Пальмиры, старая столица не отставала от нее в музыкальном отношении. В Санкт-Петербурге центром исполнительской культуры были два придворных оркестра, состоявших из лучших приглашенных музыкантов-иностранцев и самых талантливых отечественных; в Москве бытовала иная модель – здесь доминировали частные оркестры или капел-

лы. Между 1760 и 1810 годами в старой столице насчитывалось не менее 20 оркестров, обеспечивавших своих владельцев как прикладными музыкальными развлечениями (оперы, балеты, танцевальная музыка), так и сочинениями сугубо интеллектуальными, «абстрактными», исполнявшимися в гостиных и в более интимных покоях владельцев. Всё больший интерес вызывали концерты – как публичные, проводившиеся в больших залах города (например, в Ротонде Петровского театра), так и предназначенные для узкого круга слушателей, среди которых были представители аристократических семейств, купцы, иностранцы.

Уже с середины 1750-х годов превосходная капелла имелась у Разумовских; она базировалась в Батуристине и Глухове, но при переездах музыканты следовали за своими патронами. Среди знаменитых частных оркестров Москвы особенно выделялась капелла Петра Борисовича и Николая Петровича Шереметевых. Документы шереметевского архива свидетельствуют о том, что граф отсылал лучших крепостных в Санкт-Петербург для занятий с виртуозами-иностранцами Первого придворного оркестра. В итоге к 1782 году оркестр славился как лучший в Москве. Вслед за ним шла капелла графа Владимира Орлова, сформированная по схожему принципу. Помимо частных капелл в Москве существовали и оркестры при оперных театрах – например оркестр Петровского театра (Театра Меддокса) или оркестр при Воспитательном доме, созданный в начале 1780-х годов Эрнстом Ванжурой.

В результате этой музыкальной «активности» внутри капелл появились свои композиторы, писавшие в расчёте на возможности конкретных оркестров и их солистов. Выявить корпус сочинений таких композиторов оказалось непросто. Утрата большинства частных нотных библиотек привела к тому, что рукописи, существовавшие в одном-двух экземплярах и циркулировавшие между капеллами, погибали в огне пожаров и войн. Московское нотопечательство в последней трети XVIII века делало первые шаги (в 1771–1774 годах печатником Московского университета Христианом Людвигом Вевером был приобретён новейший наборный нотный шрифт), рынок сбыта печатной музыкальной продукции еще не успел развиться, поэтому оркестровая и камерная инструментальная музыка по-прежнему преимущественно распространялась в рукописях.

Однако «рукописи не горят», и ценой огромных усилий, времени и счастливых стечений обстоятельств мне удалось найти и восстановить для исполнения несколько десятков камерных, оркестровых и вокально-инструментальных пьес, написанных в Москве в последней четверти XVIII века, и для программы концерта я постарался выбрать самые интересные из них.

Единственным «сюрпризом» в монолитной московской программе *Pratum Integrum* стала исполненная на бис пьеса Йозефа Штарцера, придворного капельмейстера и композитора балетной и театральной музыки в Петербурге в 1759–1765 годах. Эффектная инструментальная «Буря» из балета «Торжество Весны», как и другие номера концерта, произвела большое впечатление на слушателей полнокровным, захватывающим звучанием оркестра, невзирая на, казалось бы, небольшой по нынешним меркам состав в 17 человек из струнных, двух флейт и двух валторн. Живой темперамент, высокий эмоциональный градус при сохранении стилистики звучания, свойственной эпохе, – вот что формирует узнаваемый «фирменный» исполнительский стиль коллектива.

Кульминационной точкой концертной серии явилось выступление оркестра *Pratum Integrum* 9 ноября в Оружейной палате Московского Кремля с солисткой Екатериной Проценко (сопрано, Австрия) в рамках фестиваля «Цари и музы: опера при русском дворе». В программе «Навстречу просвещённому монарху, или От великого князя к императору» удалось найти новый ракурс взгляда на русскую тему – воссоздание музыкального контекста молодых лет Александра I.

К воплощению этой идеи был привлечен максимально полный инструментальный состав, включающий струнные, флейты, гобои и валторны. Во главу угла здесь оказался поставлен уникальный вокальный репертуар, прежде всего из наследия Дмитрия Бортнянского. Прозвучали вокальные номера из итальянских опер композитора – ария Антигоны из недавно обнаруженного «Креонта» (1776–1777) и браурная ария Аретей из «Алкида» (1778). Хронологически названные арии будто бы не совпадают с периодом юности Александра, но включение их в программу объясняется тем, что они продолжали исполняться до начала XIX века, в том числе во время гастролей прославленной итальянской певицы-сопрано Анжелики Каталани.

Продолжили программу вокальные миниатюры из произведений, рождение которых Александр I мог уже наблюдать непосредственно – будучи мальчиком или после восшествия на престол: ария Элеоноры из французской оперы Бортнянского «Сын-соперник, или Новая Стратоника» (1787), его же гимн «Богу Благодарение» (1812), ария Ольги из III действия оратории Степана Дегтярёва «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» (1811) и «российская песня» «Где, где, ах, где укрыться!» (1797), посвященная Осипом Козловским супруге Александра Павловича Елизавете Алексеевне и оркестрованная П.Сербиным в опоре на версию из публикации в виде романса для голоса и клавира.

Огромная заслуга в демонстрации разнообразия и богатства, присущего этому могучему музыкальному потоку, принадлежала прекрасной, но, к сожалению, мало известной пока в России молодой певице Екатерине Проценко. Наша соотечественница, Екатерина окончила Венский университет музыки и исполнительского искусства и стала солисткой Театра Ан дер Вин. Программа, подобранная для кремлёвского концерта, позволила певице чрезвычайно удачно показать широкую амплитуду ее возможностей: от нежнейшей колоратуры до мощного драматического амплуа.

Инструментальное обрамление вокальным жемчужинам создали уже знакомые нам по предыдущему выступлению *Pratum Integrum* оркестровые пьесы С.Жоржа и Э.Ванжуры. Кроме того, прозвучали и три инструментальных номера из комической оперы «Празднество сеньора» (1786) главного героя этой программы – Д.Бортнянского. Партитура оперы, написанной для великого князя Павла Петровича, сохранилась лишь частично, утрачено даже либретто на французском языке, но, к счастью, сегодня мы можем судить о трехчастной оркестровой увертюре, танцевальном водевиле и исполненном веселого задора рондо, вносящих определенный вклад в представления о симфоническом стиле композитора.



Екатерина Проценко и оркестр *Pratum Integrum*
после концерта в Кремле.

Фото Валентина Оверченко. Музеи Московского Кремля

Подводя итоги сделанного оркестром *Pratum Integrum*, необходимо отметить, что проект «Сокровищница русской музыки XVIII века» предстал не просто как гастрольный тур, а как художественная концепция, открывающая новые горизонты в исполнительском и исследовательском освоении наследия русского XVIII века. Объемное содержательное наполнение проекту придали интереснейшие лекции Павла Сербина, прочитанные практически во всех охваченных городах, и исполнительские мастер-классы, проведенные Павлом Сербиным и Сергеем Фильченко (в некоторых случаях также основанные на материале русской музыки). Представив на концертах целый ряд премьер и великолепную россыпь композиторов – выдающихся творческих индивидуальностей и при этом ярких выразителей своей эпохи – музыканты оркестра сумели не только вернуть к жизни забытую музыку, но и убедительно доказать ее художественную ценность. Важно, что публика получила возможность познакомиться с неизвестной музыкой в высококлассных убедительных интерпретациях, соответствующих эпохе как по инструментарию (исполнители играют на подлинниках или копиях инструментов XVIII века), так и по стилю. Подобное, истинно эталонное исполнение существенно облегчает постижение и оценку новых для слушателей сочинений.

Реализация концертно-просветительского проекта «Сокровищница русской музыки XVIII века» стала уникальной художественной акцией, что подтверждается высокой его оценкой со стороны музыкантов-профессионалов и восторженным откликом слушателей тех городов, где данная акция осуществлялась. Есть все основания полагать, что оркестр *Pratum Integrum* на пороге своего 20-летия завоевал новую творческую вершину. Разумеется, необходимо воздать должное его художественному руководителю Павлу Сербину, как инициатору проекта, и, конечно же, всему коллективу великолепных музыкантов, для которого столь важна роль «первой скрипки» Сергея Фильченко.

Прошедшие концерты блистательно доказали, что русская музыка XVIII века бесспорно заслуживает дальнейшего исполнительского и исследовательского внимания и изучения. И будем надеяться, что *Pratum Integrum* продолжит возделывать её «*Некошенный луг*». В этом убеждает и перечень самых ближайших планов коллектива и его руководителя: исполнение и запись большого свода новых найденных сочинений, в числе которых и русские оперы, а также работа по изданию драгоценных нотных памятников. Поэтому нам остаётся сказать только одно: *Ave, Ave, Pratum Integrum! Мы ждём новых встреч с тобой!*

Литература

1. Асафьев Б. Об исследовании русской музыки XVII века и двух операх Бортнянского // Избранные труды. Т. 4. М., 1955. Стр. 25–38.
2. Сербин П. Русская песня в квартетном творчестве Антона Фердинанда Тица // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Том XVII. Саратов, 2020. Стр. 257–278
3. Сербин П. Себастьян Жорж (отец) и его семья. Часть I: Биографический очерк // Искусство музыки: теория и история, № 22–23, 2020. Стр. 33–59.

Наталья Ваньчугова (Екатеринбург)

**Из истории строительства
Свято-Троицкого кафедрального собора Екатеринбурга.
К вопросу атрибуции первого проекта**

Свято-Троицкий храм города Екатеринбурга – в наше время величественный пятикупольный кафедральный собор Екатеринбургской митрополии, в своей истории несколько раз менял название. Еще при жизни первостроителя за храмом устойчиво укоренилось неофициальное имя – Рязановская церковь в честь Якима Меркурьевича Рязанова (ок. 1775–1849). Современные старожилы Екатеринбурга поныне так и продолжают его величать.

Первые упоминания в прессе о Свято-Троицком соборе встречаются в периодическом журнале «Епархиальные ведомости» за 1895 и 1901 годы [21] и в ежегодном альманахе «Приходы и церкви» в 1902 г. [31]. В разные годы к нему обращается и художественная публицистика: в XIX веке выходят произведения Д.Н.Мамина-Сибиряка «Город Екатеринбург» (1889) [27], П.И.Мельникова-Печерского «Очерки поповщины» (1898) [28] и в XX в. книга-путеводитель по городу В.П.Лукиянина и М.П.Никулиной (1997) [26].

В 1920-е годы архитектор К.Т.Бабыкин, отметил уникальную архитектуру памятника [4; 5]. В 1995 году вышло краеведческое исследование Ворошилина С.И. «Храмы Екатеринбурга» [6], в котором немало места отведено описанию его истории. В этом же году историк С.С.Агеев обратился к этой теме в статье «К истории создания Свято-Троицкой церкви» [2].

Свято-Троицкий храм приводится как пример высокого классицизма в трудах исследователей архитектуры Урала искусствоведов А.Ю.Каптикова (1997) [23] и А.М. Раскина [32–39]. Градостроительная роль памятника отмечена в научных статьях архитекторов Л.В.Десятова [20], М.В.Голобородского [18-19], Л.И.Зориной и В.М.Слукина [22]. В 1998 г. выходит в свет монография историков

С.С.Агеева и В.П.Микитюка о династии купцов Рязановых «Рязановы – купцы екатеринбургские» [3].

Новый этап исследования памятника приходится на период завершения его генеральной реконструкции в начале XXI века. Почти одновременно публикуются две книги: епархиальный сборник В.В.Лавринова [25] и альбом в честь 150-летия окончания строительства храма, автором которого стал священник И.В.Катаев «Свято-Троицкий кафедральный собор» (2004) [41]. В 2019 г. вышла наша статья, посвященная природным особенностям выбранного для храма места [7]. Несмотря на наличие подробной историографии, внимание к архитектурному объекту с течением времени не ослабевает: так, новый интерес к памятнику возник в связи с появлением в 2002–2011 годах в его интерьерах современных фресковых росписей, выполненных артелью монументалистов О.Г.Вострецовым (автор эскизов), С.А.Поляковым и И.А.Пьянковым.

История строительства молитвенного дома неразрывно связана с темой старообрядчества на Урале. В начале XIX века, процесс взаимоотношений между «староверами» с официальной церковью и государственными органами развивался на фоне достаточно компромиссной политики государства по отношению к старообрядчеству, что отразилось в 1800 г. выходом документа – «Соглашение о легализации единоверческой церкви». После победы России в войне 1812 года, значительный вклад в которую Урал внес своими ресурсами, на волне патриотического подъема, повсюду разворачивается активное каменное гражданское и культовое строительство. По всему Каменному поясу, как в старину называли Урал, стали возводиться каменные храмы для тех старообрядцев, что переходили в единоверие. К первому десятилетию XIX века многие старообрядческие деревянные молельные дома и часовни пришли в ветхость и представляли угрозу для жизни людей.

Об этом периоде пишет А.М.Раскин: «...заводовладельцам предписывалось в кратчайшие сроки выполнить перестройку обветшавших церквей или построить новые ... эта программа с бóльшим или меньшим успехом выполнялась» [32]. Одной из распространенных возможностей финансирования строительства или перестройки церквей были частные капиталы. На Урале известны купеческие староверческие династии, принимавшие активное участие в благотвори-

тельности и строительстве церквей: Рязановы, Казанцевы, Толстиковы и другие.

Новая каменная церковь была возведена по заказу старообрядческой общины (численность которой на Урале и Сибири составляла около 150 тыс. человек мужского пола) на средства ее попечителя – Якима (Иоакима) Меркурьевича Рязанова (1775–1849) – знаменитого екатеринбургского купца первой гильдии, потомственного почетного гражданина города, бургомистра (1811–1813), трижды избиравшегося на должность Городского главы Екатеринбурга дольше, чем кто-либо за весь дореволюционный период (в 1814–1817, 1820–1823, 1841–1844 гг.) (илл.1). Горячее желание Рязанова выстроить новый каменный храм совпало с развернувшимся повсеместно каменным строительством. Необходимо было заручиться разрешением постройки на высочайшем уровне.

Для этой цели Я.М.Рязанов в 1810 году составил Прошение на Высочайшее Имя императора Александра I. Из документа, сохранившегося в Государственном областном архиве Свердловской области, датированного 27 мая 1810 г. становится ясным твердое намерение купца. Рязанов обращается к царю с прошением, в котором подробно обосновывает необходимость строительства нового каменного храма взамен ветхого, грозящего обрушением и просит о разрешении отвода места под постройку нового храма взамен ветхого. Рязанов намечает место для будущего храма, описывает его внешний вид, согласно своему представлению, приводя существующие примеры храмов в Москве и Казани [10].

Власти, учитывая торговые и общественные заслуги купца-старообрядца, одобрили его намерение и позволили начать строительство. Как видно из карты местности [9] (илл. 2), иллюстрирующей архивные описания, просимое место было отведено в юго-западной части города, за городским земляным фортификационным валом, на западном склоне Плешивой горки (ныне – Обсерваторская). Рядом с запада на восток шла старая Сибирская дорога мимо старообрядческого кладбища, конечно посещаемого, по пути к которому можно было зайти в храм и помолиться об усопших. С севера на юг, мимо храма, вдоль современной улицы Розы Люксембург проходила дорога на Уктус, где стояли мыловаренные и салотопные производства местного купечества. С юга располагалась большая Сенная площадь, по выходным многолюдная (в 1930-х годах застроена). Церковь

была заметна издалека и выделялась на фоне традиционной для XIX века окружающей малоэтажной застройки, играя существенную градостроительную роль.

На возведение главной храмовой части ушло 11 лет. Строительство, начавшись в 1813, завершилось в основных своих объемах к 1824 году. Новый каменный храм, первоначально имевший вид каменной часовни и официально именовавшийся как молельный дом старообрядческой общины, изначально замыслился красивейшим в городе. Храм был задуман как трёхпрестольная однокупольная церковь с квадратной трапезной без колокольни. На чертеже, хранящемся в Государственном архиве Свердловской области [15] (илл. 3) можно рассмотреть раннюю объемно-планировочную композицию здания, основанную на традиционной крестово-купольной схеме и выдержанную в классическом ионическом ордере. Над четвериком храма возвышался довольно массивный барабан, увенчанный огромным куполом, высота которого в 1,35 раза превышала высоту самого здания, высота которого до макушки купола составляла 33 метра, 700 см¹. С запада примыкала вместительная по первости квадратная трапезная. Два изящных ионических четырехколонных портика с фронтонами фланкировали северный и симметричный ему южный фасады храма, стройные колонны которых с заметным энтазисом привнесли в архитектуру здания легкость и гармоничное сочетание с окружающей средой.

Размеры сооружения были непривычны для провинциального восприятия, хотя крупные старообрядческие храмы уже существовали в Москве и Казани, о чем писал Рязанов императору в своем прошении. Вполне очевидно, что одной из причин долгой задержки освящения готовой церкви стали несопоставимые размеры с обыденным представлением масштабов молельного дома опальных старообрядцев.

Описывая внешний вид старинного храма в 1920-е годы, известный архитектор, основатель архитектурной школы на Урале Константин Трофимович Бабыкин, на долю которого в 1930-е годы выпало переоборудование здания в кинотеатр, размышлял о его градостроительной функции, грамотном планировании расположения построй-

¹ Здесь и далее размеры даны на основании: «Реконструкции Свято-Троицкого собора Екатеринбург». Н.Балухина. Рук. А.В.Долгов. Дипломная работа. 1997 г. УрГАХУ. Екатеринбург.

ки: «Сама постройка здания на месте говорит об опытном мастере. Ось северного портика совпадает с осью теперешней улицы Карла Либкнехта... Мы и сейчас еще можем судить об этом по четырехколонным портикам ионического ордера с капителями в духе афинского Эрехтейона» [5]. Экспертному мнению старейшего уральского архитектора нет причин не доверять. Действительно, в строительных пропорциях колоннады и изящных капителях есть много общего с классическим памятником Древней Эллады, с которым, вне всякого сомнения, был знаком автор первого проекта храма.

Единого мнения по поводу имени первого зодчего, автора изначальных чертежей Свято-Троицкой (Рязановской) церкви в научном сообществе не сформировано. Одна из версий, высказанная упомянутым выше К.Т.Бабыкиным 1920-е и 1940-е годы, такова: в архитектуре собора принято видеть черты почерка знаменитого уральского архитектора – Михаила Павловича Малахова [4; 5].

Впоследствии это предположение повторялось в качестве устойчивого мнения историками и архитекторами. Однако, А.М.Раскин в своих поздних трудах, в том числе в монографическом издании «Классицизм в памятниках архитектуры Свердловской области» (2007) [36], под именем М.П.Малахова, как первого автора проекта храма, ставит знак вопроса. Сомнения Раскина возникли после изучения переписки, в которой Малахов, ссылаясь на занятость, уклоняется от поручения сделать проект новой церкви. А главное, известно то, что архитектор Малахов к началу строительной истории храма в Екатеринбурге еще не прибыл [34]. На раннем этапе проектирования – с 1810 по 1813 гг. он не мог принимать участия. По данным библиографического справочника историка А.Г.Козлова «Творцы науки и техники на Урале...» в указанный период М.П.Малахова в городе действительно не было. [24].

Уточнить дату создания проекта молельного дома и выдвинуть гипотезу его атрибуции помогло более тщательное исследование архивных документов в ГАСО. В обнаруженной межведомственной переписке Екатеринбургских чиновников 1810–1815 гг. содержатся важные сведения. Приведем описания источников согласно их хронологии.

В «Рапорте Екатеринбургской Управы Благочиния – Главной Конторе Екатеринбургских заводов» от 8 апреля 1810 г. говорится об удовлетворении просьбы купца: просимое купцом Я.М.Рязановым

место под постройку было отведено и план местности составлен. Но, как указано в документе, проекта самого храма на тот момент не было, по причине отсутствия в то время в Екатеринбурге архитекторов, что неоднократно повторяется в следующих письмах. Излагается пожелание Рязанова о возможном подборе готовых проектов старообрядческих храмов из числа тех, что существуют в Москве или Казани. [8].

Через полгода тема строительства храма поднимается в «Рапорте Екатеринбургской Управы Благочиния в Главную Контору Екатеринбургских заводов», датированном 18 октября 1810 г., где докладывается, что исходящая от попечителя Старообрядческого общества купца Рязанова просьба о выделении места под постройку молитвенного дома исполнена и составляется план (части города), проекта часовни нет, но место под ее строительство отведено, а план сочиняют... а от Рязанова «*по сию пору*» не поступил требуемый фасад. То есть меценату вменялось в обязанности найти архитектора, который бы сделал проект храма. [11].

В Прощении от 8 ноября 1813 г. Я.М.Рязанова на имя императора Александра I мы встречаем упоминание о приложениях – двух фасадах церкви, при описании которых купец, как было нами обнаружено, называет имя и отчество автора необходимого проекта – архитектора **Михаила Емельяновича**: [*...Вследствие чего при сем имею честь представить имею два означенных фасада. Первый, состоящий в плане Старообрядческой Каменной часовни, имеющей вид церкви за подписем архитектора Михаила Емельяновича, второй за подписем моим по которому Старообрядческое общество строить располагает. Посему верноподданнейше прошу, Екатеринбург.*] [12]. Фраза, относящаяся ко второму чертежу: «*второй за подписем моим*», по нашему убеждению означает не что иное, как визу купца – согласование на постройку по второму из двух представленных проектов. Очевидно, что оба проекта были взяты из числа уже осуществленных в Казани, куда изначально были направлены взоры Рязанова, где в то время как раз жил и работал архитектор Михаил Емельянович Емельянов.

В Государственном Областном Архиве Свердловской области были встречены еще несколько документов, проливающих свет на тайну авторства первого проекта Свято-Троицкого собора. Так, в написанном через два дня после выше упомянутого Прощения, в

«Предписании из Канторы Екатеринбургских заводов – Управе Благочиния» излагается суть дела, где среди подробностей упоминается ранее недостающая фамилия архитектора: «...*Прослушали записки об отводе под постройку Каменного молитвенного дому места Каменной часовни, имеющей вид церкви за подписем Архитектора емельянова*, (правописание сохранено) *автора, по которому здешнее общество строить собирается*» [13].

В текстах «Записки ... от 24 ноября 1813 года» и в «Рапорте ... от 18 марта 1814 г.» содержится повторяющаяся информация об отводе места каменному молитвенному дому и называется имя и фамилия архитектора – **Михаила Емельянова**, как автора одного из двух представленных фасадов [14].

В ходе изучения архива фамилия М.Е. Емельянова в качестве архитектора была встречена в нескольких последующих по датам документах: в Рапорте..., адресованном из Главной Канторы в Екатеринбургскую Управу Благочиния от 18 марта 1814 г.: «...*за подписем архитектора Емельянова, автора, по которому здешнее общество строить располагается каменный молитвенный храм*», где дополнительно уточняется градостроительная роль будущей церкви, что «*храм собою будет украшать место и существующей застройке [обывательскому строению] мешать не будет*» [16]; в последующем по дате листе – письме из Канторы Екатеринбургских заводов от 28 апреля 1815 г. значится имя архитектора, написанная с большой буквы (документ в ГАСО хранится без концовки) [17].

Таким образом, на основании обнаруженных материалов в пяти случаях проявилось повторение одной и той же информации, опираясь на которую в качестве научной гипотезы выдвигается обоснованное предположение: с большой долей вероятности, есть все основания полагать, что автором первого проекта старообрядческого модельного дома, был архитектор **Михаил Емельянович Емельянов** (1761 – после 1820). Тогда же, вероятно, началось долгожданное строительство, средства на которое благотворителем были выделены давно. Проект был готов и послан на утверждение императору Александру I в начале ноября 1813 года.

Об архитекторе **Михаиле Емельяновиче Емельянове** по сведениям исследователя Л.М.Муртазиной, опубликованных в Библиографическом справочнике [30] и Татарской энциклопедии Академии наук Республики Татарстан [29], известно, что он жил и работал на

рубеже XVIII–XIX веков в Казани. В 1796–1804 гг. учился в Казанской гарнизонной школе у архитектора В.И.Кафтырева (1730-е – 1807), первого казанского архитектора представителя русского барокко. О нем пишут казанские историки С.П.Саначин [40] и И.Алексеев [1]. Будучи представителем русского классицизма, М.Е.Емельянов возводил, в частности, собор Казанской иконы Божией Матери Покровского Казанско-Богородицкого монастыря (1798–1808), по чертежам архитектора И.Е.Старова (илл. 4, 6), в связи с чем в 1799 г. находился в г. Санкт-Петербурге. Кстати, о влиянии архитектурной школы С-Петербурга на формирование Уральского классицизма отмечено у А.М.Раскина [36].

Нет ничего удивительного в том, что именно из Казани в Екатеринбург меценатом Я.М.Рязановым был приглашен архитектор М.Е.Емельянов, в то время вышедший в отставку (что стало известно из его биографии). Тем более, что в одном из ранних писем купец упоминал Казань среди городов, славящихся своими величественными храмами.

Строительные приемы и авторские методы, примененные в екатеринбургском Свято-Троицком храме и соборе Казанской иконы Божией Матери в Казани во многом близки. Сравнительно-стилистический анализ этих памятников позволяет сделать возможным предположение о едином авторстве этих двух проектов (илл.5, 6). Сходство проявилось не только в объемно-планировочном решении, применении ионического ордера, фасадном декоре, но и в конструктивных особенностях, которые можно рассмотреть в интерьерах храмов. Прежде всего – это широкие сдвоенные подпружные арки, служащие переходными конструктивными звеньями между барабаном и четырьмя мощными опорными столбами, искусно спрятанными в массивы стен, образующими внутри бесстолпное пространство. Именно сдвоенные арки, а не паруса в этих двух памятниках служат опорой для высокого барабана и просторного купола. По нашему мнению, эти примечательные строительные приемы можно рассматривать как проявление индивидуального авторского почерка, выработанного на основе строительной практики зодчего.

Как пишут казанские историки, **М.Е.Емельянов** считал себя в первую очередь строителем-практиком, что лишний раз подтверждает нашу версию об авторских повторях в разных по времени постройках, а также позволяет с большой долей вероятности сделать предпо-

ложение о том, что архитектор мог лично осуществлять авторский надзор возведения екатеринбургского храма. Однако если обратиться к датам, зодчий мог вести строительство лишь на стадии возведения основных объемов – четверика, апсиды и трапезной, так как он ушел из жизни после 1820-го, а строительство храма было завершено в 1824 году.

При возведении же барабана и купола, как верно предполагал Анатолий Михайлович Раскин, основываясь на образно-стилистическом анализе, вероятнее всего, работы мог возглавить и, соответственно, внести свои правки в проект выпускник Академии художеств Санкт-Петербурга архитектор Михаил Павлович Малахов. Об этом, по мнению искусствоведа, говорят характерные для авторского почерка Малахова некоторые детали в архитектуре церкви. Это полукруглые окна-люкарны в главном храмовом куполе – в виде прорезных арочных элементов, и прямоугольные окна-кубикулы в барабане. Система окон позволила частично разгрузить тяжелые верхние массы, ослабить нагрузку на арки, сделать сооружение более устойчивым, надежным, придать классическому облику постройки дополнительные выразительные пространственные объемы, а интерьеры наполнить скользящими лучами света, идущими из окон верхней части купола.

К сожалению, официального приказа Святейшего Синода о назначении на должность архитекторов старообрядческого молельного дома ни **М.Е.Емельянова**, ни М.П.Малахова на сегодняшний день в ГАСО не обнаружено. Возможно, такового документа и не существует, так как Я.М.Рязанов вполне мог обратиться к ним за услугами и в частном порядке.

Скорее всего, **М.Е.Емельянов** – является одним из многочисленной плеяды зодчих, кого имел в виду А.М.Раскин, говоря о различных архитекторах XIX в., чья деятельность на Урале была эпизодической [36]. Тем не менее, наши архивные находки позволяют продолжить поиски в этом направлении.

Временной промежуток от первого проекта 1813 года до строительства колокольни в 1854 году, завершившей архитектурный образ храма в стиле ампир, составил более 40 лет. Забегая вперед, необходимо упомянуть, что храм во второй половине XIX века стал пятиглавым. Возникшие малые декоративные купола, установленные четко на опорных столбах четверика, по мнению А.М.Раскина, вероятно,

принадлежат архитектору В.А.Гартману, работавшему в то время в Екатеринбурге. [36]

Строительство храма на первом этапе (возведение основного объема подкупольной части и квадратной трапезной) было завершено к 1824 году, однако несмотря на полную готовность, помещение простояло опечатанным и не использованным без малого 14 лет.

С 1824 года начинается трудный период в истории молельного дома. Многолетняя переписка Я.М.Рязанова по поводу освящения нового храма и «*воздвижения креста и звона*» с государственными и епархиальными структурами не увенчалась успехом. Рязанов пытался добиться для старообрядцев таких же прав, какие имели лютеране, т.е. подчинения священников не Святейшему Синоду Русской православной церкви, а непосредственно правительству в лице Министра Вероисповеданий. Эти отчаянные попытки отстоять устои «*древляго благочестия*» подробно описаны в книге С.С.Агеева и В.П.Микитюка [3]. Ни Екатеринбургское Горное начальство, ни Управление Благочиния, ни Священный Синод из-за религиозных разногласий не брали на себя ответственность в воздвижении креста на купол часовни уральских раскольников и освящения нового храма.

В том же 1824 году произошло важное событие: 25 сентября состоялось прибытие Александра I в Екатеринбург. Императорская квартира была размещена в великолепном доме заводчика Л.И.Расторгуева. По дороге на Березовские золотые промыслы император останавливался в пригородном селе Шарташ и посетил старообрядческую часовню. Известно также, что государь остановился в доме Я.М.Рязанова для переодевания и купец был удостоен высочайшей аудиенции. При этом имел место разговор «о торговых делах», в ходе которого Рязанов сумел убедить царя в перспективности поисков золота в Сибири и заручиться обещанием выделить ему на это казенные деньги.

Кроме того, он получил от императора Александра I высочайшее разрешение на водружение креста над новым старообрядческим храмом и проведение богослужений. Этот факт говорит об больших успехах Я.М.Рязанова в переговорном деле на самом высоком уровне. Разрешение было получено, но оно, однако, не было претворено в жизнь в связи со скорой кончиной Александра I в 1825 году в Таганроге в возрасте 47 лет.

Церковь так и не была освящена. Яким Меркурьевич, после 1824 года много хлопотал по этому поводу, многократно обращаясь в Министерство вероисповеданий, и к новому императору Николаю Павловичу с просьбой изменить систему назначений: разрешить назначение священнослужителей-старообрядцев местному Горному начальству. Но прошения не были удовлетворены. От Якима Меркурьевича в ответ на его притязания требовалось принятие единоверия. В 1838 году Рязанов уступил – принял единоверие. Сразу после этого факта собор освятили. Вслед за предводителем некоторые его сторонники, последовав примеру, примкнули к единоверию, которое отличалось от традиционного старообрядчества тем, что служба по старому чину проводилась священниками, назначавшимися местными православными архиереями.

Годом освящения первого храмового престола в честь Иоанна Златоуста стал 1839, 12 октября. Храм получил свое первое официальное имя – Златоустовский, а улица, чью перспективу он красиво замыкал своим северным фасадом стала называться Златоустовской. По истечении 10 лет, 13 октября 1849 году был освящен северный придел во имя Николая Чудотворца. После этого Яким Рязанов заболел, а 14 декабря 1849 года ушел из жизни.

В этом же, 1849 году архитектором К.Р.Турским был создан проект колокольни с расширением храма, так как помещение к тому времени не вмещало всех желающих. Согласно проекту трапезная была увеличена в длину и на западе воздвигнута двухъярусная колокольня в стиле позднего классицизма, установленная на кубическом основании. Высота ее составила 47 метров 160 см. Нижний ярус колокольни – четырехгранный, верхний – цилиндрический, увенчанный компактным куполом. На трех фасадах нижнего яруса колокольни нет круглых колонн, их заменяют плоские пилястры, что говорит о закате высокого стиля. Изначально компактный квадратный храм, в завершённом виде здание храма в плане стал представлять собой известную в храмостроительстве удлиненную форму корабля, символический образ которого восходит к ветхозаветному ковчегу.

За два года до завершения строительства колокольни 13 мая 1852 года был освящён главный престол храма в честь Святой Живоначальной Троицы, а храм из уважения и в память его создателя в народе стали называть Рязановским.

Период строительной истории храма в первой половине XIX века нам представляется наиболее интересным как с исторической, так и с архитектурной точки зрения. Хронологически он совпадает с расцветом высокого классицизма и творчеством ведущих зодчих в нашем городе – архитектора М.Е.Емельянова (1761 – после 1820) и всем известного архитектора М.П.Малахова (1781–1842). На примере долгого строительства Свято-Троицкого собора можно проследить во многом самобытную историю становления на Урале стиля классицизм.

Последующие этапы истории Свято-Троицкого собора связаны с переоборудованием церкви в первых десятилетиях XX века в кинотеатр, Дворец культуры и реконструкцией на рубеже XX–XIX веков и декорированием интерьеров в технике *al fresco* – по сырой штукатурке. Перечисленные темы, а так же возникшая проблема сохранности современных храмовых росписей являются предметом отдельных теоретических и практических исследований.

Литература

1. *Алексеев, И.* Приложившись к чудотворному... Сайт «Русская народная линия». (31.01.2018). – URL: https://ruskline.ru/analitika/2018/02/01/prilozhivshis_k_chudotvornomu_o_brazu_kazanskoj_bogomateri_on_zalozhil_sobornuyu_cerkov/ (дата обращения 08.04.2020)
2. *Агеев, С.С.*, «К истории создания Свято-Троицкой церкви» / Православная газета. Екатеринбург. №8 (21), (8 января 1995) – URL: <https://www.orthodox-newspaper.ru/numbers/at26> (дата обращения 12.02.2021)
3. *Агеев, С.С., Микитюк, В.П.* Рязановы – купцы екатеринбургские / Агеев, С.С., Микитюк, В.П. – Екатеринбург: УрО РАН, 1998. – 192 с. – ISBN 5-7691-0831-2.
4. *Бабыкин, К.Т.*, Архитектурная старина Екатеринбурга / Бабыкин, К.Т. // Екатеринбург за двести лет (1723-1923). Под ред. В.М. Быкова – Екатеринбург: Изд. юбилейной Комиссии Екатеринбургского гор. сов. раб. и красноарм. деп. Тип. Гранит. Акционер. о-ва Уралкнига. 1923 г. 314 с., 65 рис. в текс., вкл.16 илл., карта Уральск. обл. С.159-160.
5. *Бабыкин, К.Т.*, Из истории архитектуры Екатеринбурга-Свердловска / К.Т.Бабыкин. // Материалы первой научной конферен-

ции по истории Екатеринбурга-Свердловска. 1947 г. – Свердловск. 1947. – С. 159-174. – С. 166.

6. *Ворошилин, С. И.*, Храмы Екатеринбурга: к 100-летию Екатеринбургской епархии: научно-популярная литература/ С. Ворошилин. - Екатеринбург: Уралмедиздат, 1995. С. 85. – ISBN 978-5-88664-313-3.

7. *Ваньчугова, Н.Н.*, Свято-Троицкий собор Екатеринбурга и генный места / Н.Н.Ваньчугова, Н.Н. Экспериментальные и теоретические исследования в современной науке: сб. статей по материалам ХLI межд. науч.-практ. конф. №11(37) Июнь 2019 г. – Новосибирск, 2019. С.23-35. – ISSN 2587-9189.

8. ГАСО: Ф.25, Оп.1, Д.2105, Л.8-оборот. От 8 апреля 1810 г.

9. ГАСО Ф.25, Оп.1, Д.2105, Л.8-а (карта)

10. ГАСО. Ф.25, Оп.1, Д.1 2105. Л. 31-32. от 27 мая 1810 г.

11. ГАСО Ф.25, Оп.1, Д.2105, Л.7-оборот: От 18 октября 1810 г.

12. ГАСО: Ф.25, Оп.1, Д.2105, Л.15, обороты-18: От 8 ноября 1813 г.

13. ГАСО: Ф.25, Оп.1, Д.2105, Л.19,-обороты-20. От 10 ноября 1813 г.

14. ГАСО: Ф.25; Оп.1; Д.2105; Л.19. От 24 ноября 1813 г.

15. ГАСО: Ф.25; Оп. 2; Д.7656, Л.1-оборот (фасад и план)

16. ГАСО: Ф. 25, Оп.1, Д.2105, Л.22-обороты-24. От 18 марта 1814 г.

17. ГАСО Ф.25, Оп.1, Д.2105, Л.26. От 28 апреля 1815 г.

18. *Голобородский, М.В.*, Роль храмов в панораме Екатеринбурга XVIII-XXI вв. / М.В.Голобородский. // История Православия на Урале: сб. материалы церковно-исторической конференции, посвященной 120-летию Екатеринбургской епархии. 29-30 нояб. 2005 г. – Екатеринбург,- Екатеринбург, 2005. – С. 84.

19. *Голобородский, М.В.*, Розы Люксембург, 57 Церковь Святой Троицы (Рязановская), I пол/ XIX в. / М.В.Голобородский. Свод памятников истории и культуры Свердловской области, Т.I, издат-й дом СОКРАТ. – Екатеринбург, 2007. – С.430-432. – ISBN 978-5-88664-313-3.

20. *Десятов, Л.В.*, Церкви Екатеринбурга в архитектуре Свердловска. Аллюзии XX века / Л.В.Десятов. // Стройкомплекс Среднего Урала. – 2004, ноябрь. – С.40-43.

21. Епархиальные ведомости. – 1895. – №24; №37; №38; №44; 1901. – №8, С.355; №11, С. 176.

22. *Зорина Л.И.*, Улицы и площади старого Екатеринбурга / Л.И.Зорина, В.М.Слукин. – Екатеринбург: Баско, 2005. – 288 с.

23. *Каптиков, А. Ю.*, Архитектура Урала (XVII первая половина XIX века) / А. Ю. Каптиков; под ред. Н. А. Миненко. - Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997.- 88 с.: ил. - (Очерки истории Урала. Вып. 5). – С.42.

24. *Козлов, А.Г.*, Творцы науки техники на Урале / А.Г.Козлов. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1981. – с. 73.

25. *Лавринов, В.В.*, Екатеринбургская епархия. События. Люди. Храмы. Екатеринбург, 2001. Лавринов, В.В. Екатеринбургская епархия. События. Люди. Храмы / Лавринов, В.В. – Екатеринбург, Изд-во Уральск. унив-та, 2001. – 336 с. – ISBN 978-56041171-1-8.

26. *Лукьянин, В.П.*, Прогулки по Екатеринбургу / В. Лукьянин, М. Никулина. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. – 240 с. – ISBN 5-7851-0007-х.

27. *Мамин-Сибиряк, Д.Н.*, Город Екатеринбург. Исторический очерк // Город Екатеринбург: Сб. историко-статистических и справочных сведений по городу. - Екатеринбург, 1889.

28. *Мельников-Печорский, П.И.*, Очерки поповщины, пол. соб. соч. Т.6./ Мельников-Печорский; Под ред. П.И.Артемьева-Скворцова Э. – Москва: Изд-во: Книгобек, 2010. – 2976 с. – ISBN: 978-5-4224-0203-8.

29. *Муртазина, Л.М.* Емельянов Михаил Емельянович // Татарская энциклопедия: В 5 т. / Гл. ред. М.Х. Хасанов, ответ. ред. Г.С. Сабирзянов. – Казань: Институт Татарской энциклопедии АН РТ, 2005. – [Т. 2: Г – Й]. – 655 с. – С. 351. – ISBN 5-902-375-02-9.

30. *Муртазина, Л.М.* Казанские архитекторы кон. XVIII-нач. XX века. Биографический справочник / Л.М.Муртазина. – Казань, 1999 г. – 71 с.

31. Приходы и церкви Екатеринбургской епархии. – Екатеринбург: Тип. Ф.К.Хомутова, 1902. – 612 с. – С.583-584 .

32. *Раскин, А.М.*, Архитектура классицизма на Урале / Раскин, А.М. – Свердловск, Изд-во Уральск. унив-та, 1989. – С. 78-138 – ISBN 5-7525-0069-9, С. 14.

33. Там же – С. 78-138.

34. Там же – С.174.

35. Там же – С. 88—106.

36. *Раскин, А.М.*, Классицизм в памятниках архитектуры Свердловской области / А.М. Раскин. — Екатеринбург: НИИМК, 2007. — 160 с. – ISBN 978-5-903-527-05-2. С.114-117.

37. Там же – С.114.

38. *Раскин, А.М.*, О периодизации и местных школах архитектуры классицизма на Урале / А.М.Раскин // Из истории художественной культуры Урала: сб. науч. труд. – Свердловск, 1985. – С. 26-35. – С.31.

39.*Раскин, А.М.*, Уральский архитектор Михаил Павлович Малахов / А.М.Раскин. // Демидовский временник: Истор. альманах Кн. I. – Екатеринбург, 1994. С. 74-98.

40.*Саначин С.П.* Вехи иллюстрированной архитектурно-строительной истории Казанского Богородицкого девичьего монастыря / С.П.Саначин. // Чудотворный Казанский образ Богородицы в судьбах России и мировой цивилизации: сб. изб. ст. по итогам работы Международная науч.-практич. конф., - Казань, 19 - 21 июля 2016 г. / Сост.: иерей Сергей (Фуфаев), М.Ю.Ефлова, О.А. Хабриева, А.А.Калина; науч. ред. М.В. Андреев. - Казань: Центр инновационных технологий, 2016.

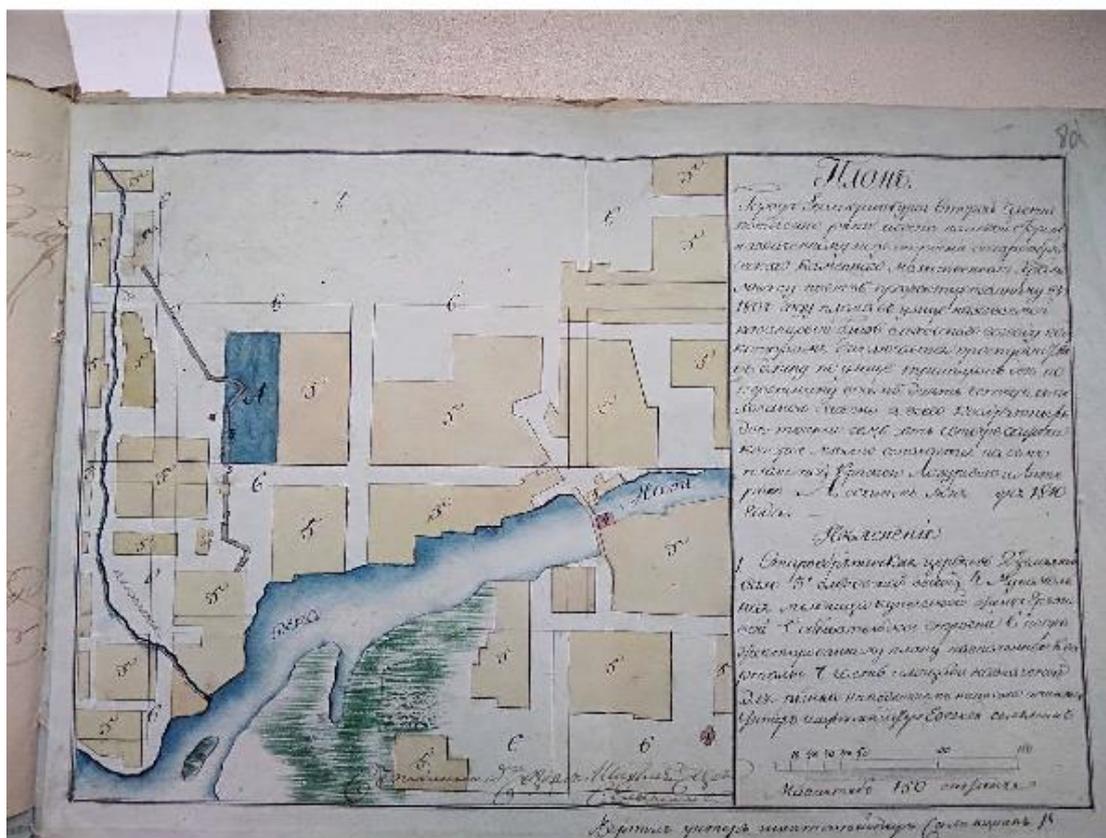
41.Свято-Троицкий кафедральный собор. К 150-летию окончания строительства храма: Альбом / Катаев, И.В., Мангилев, П.И., Миняйло, М.А. [и др.]; под ред. Высокопреосв. Викентия, арх. Екатеринбургского и Верхотурского – Екатеринбург: ОМТА, 2004. – 164 с.

Иллюстрации



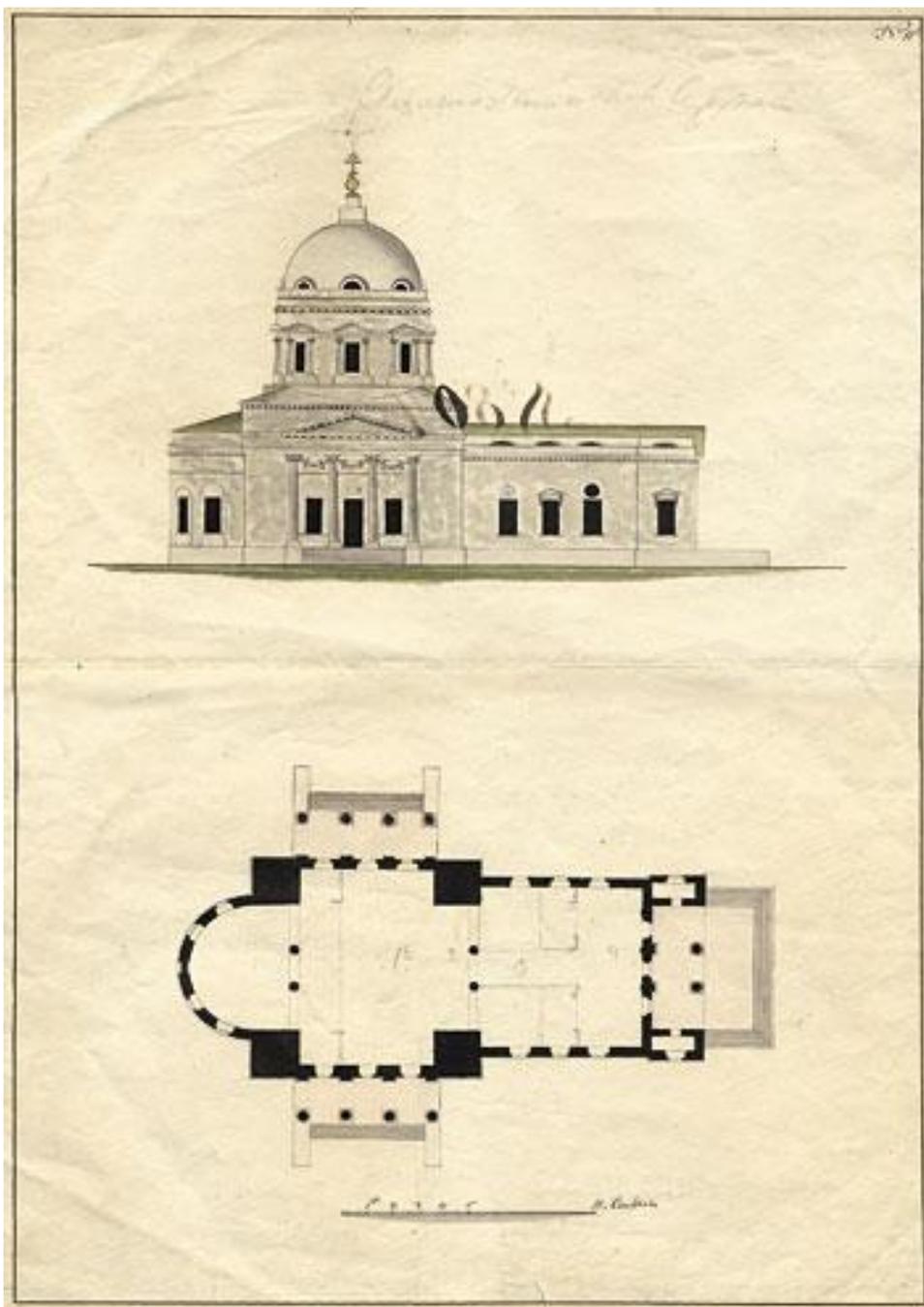
1. Неизвестный художник XIX в. Яким Меркурьевич Рязанов (1775–1849). Х.,м. СОКМ¹

¹ Иллюстрация из кн.: Агеев, С.С. Рязановы – купцы екатеринбургские / С.С.Агеев, В.П.Микитюк. – Екатеринбург : УрО РАН, 1998. – 192 с.: ил. – ISBN 5-7691-0831-2. (Обложка)



План части Екатеринбурга,
 где предполагалось строительство старообрядческого храма. Подпись
 под планом 1810 г.:
 «Чертил унтер шихтмейстер Е. Селянин»¹

¹ ГАСО Ф.25, Оп.1, Д.2105, Л.8-а



2. Фасад и план старообрядческой церкви.
Копия плана, что был представлен Я.М.Рязановым
имп. Александру I в 1813 г.
Р-ры листа: 53,5x39,5¹

¹ ГАСО Ф.25, Оп.2, Д.7656; Л.1



3. И.Е. Старов Проект Богородицкого собора
(второго Казанского собора Покровского
Казанско-Богородицкого монастыря, г. Казань).
Собор Казанской иконы Божией Матери 1798—1808 .
Западный фасад. 1796 г.¹
Соавторство и строительство – М.Е. Емельянов.²

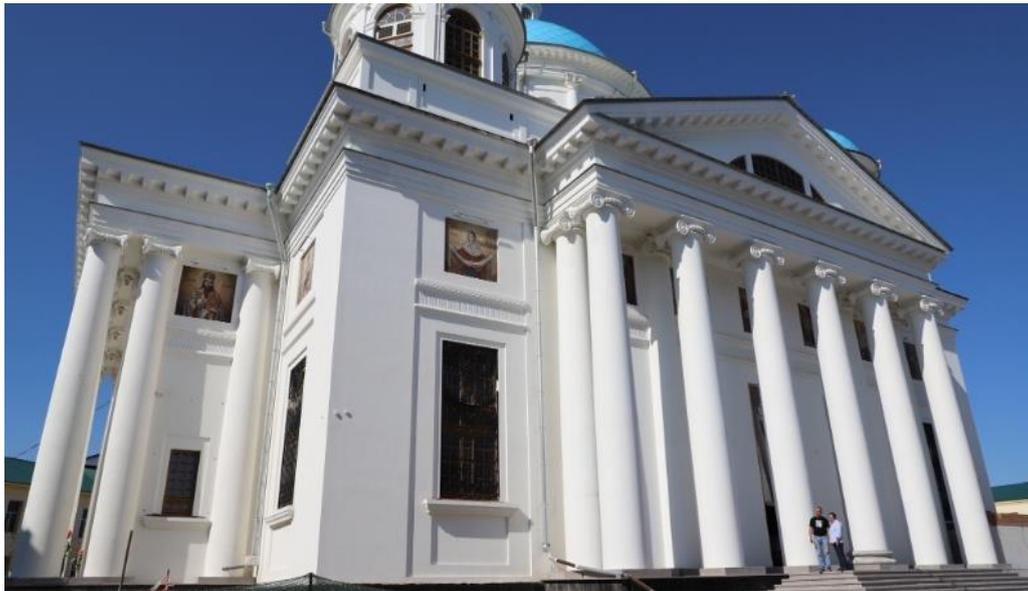
¹Саначин С.П. Вехи иллюстрированной архитектурно-строительной истории Казанского Богородицкого девичьего монастыря / С.П.Саначин. // Чудотворный Казанский образ Богородицы в судьбах России и мировой цивилизации: сб. изб. ст. по итогам работы Международная науч.-практич. конф., - Казань, 19 - 21 июля 2016 г. / Сост.: иерей Сергей (Фуфаев), М.Ю. Ефлова, О.А. Хабриева, А.А. Калина; науч. ред. М.В. Андреев. - Казань: Центр инновационных технологий, 2016.

²Алексеев, И. Приложившись к чудотворному... Сайт «Русская народная линия». (31.01.2018). – URL:

https://ruskline.ru/analitika/2018/02/01/prilozhivshis_k_chudotvornomu_obrazu_kazanskoj_bogomateri_on_zalozhil_sobornuyu_cerkov/ (дата обращения 08.04.2020)



4. Северный портик Свято-Троицкого собора Екатеринбургa.
Современный вид ¹



5. Северный фасад собора Казанской иконы Божией Матери
Казанско-Богородицкого монастыря, г. Казань. 1798—1808.
Современный вид. Автор части чертежей И.Е. Старов.
Соавторство и строительство – архитектор М.Е. Емельянов. ²

¹ Фото автора 2020.

² Фото с Сайта: «ГКУ «Главное Инвестиционно-строительное управление РТ» (3 июля 2019 г.) – URL: <http://gisu.tatarstan.ru/rus/index.htm/news/1509120.htm> (дата обращения 08.04.2020)

Никита Ветров (ЛНР)

**Трансформация жанровой модели оперы-*buffa*
на примере вокальных номеров
первого действия «Кандида» Л.Бернштейна**

Лучшая философская повесть Ф.М.Вольтера «Кандид, или Оптимизм», созданная в 1759 году, полемически направлена против наивной идеи В.Лейбница об установленной Богом гармонии мира на земле. Её главный герой является участником событий, приближенных к историческим, в описании которых ощущается осуждение автором захватнических войн, церковной инквизиции, человеческих пороков, представляемых философом Панглоссом как один из лучших миров. Обратившись к литературному первоисточнику Вольтера, Л.Бернштейн подразумевает далеко не идеальную действительность середины XX века.

Создавая в 1956 году произведение для музыкального театра «Кандид» композитор дал своему детищу жанровое определение, написав на титульном листе опера-*buffa*. Тем не менее, многие трактуют её как оперетту, ссылаясь на протяженные разговорные комментарии и диалоги. Обе точки зрения правомерны, так как произведение сопрягает в себе черты двух жанров.

Увертюра написана в лучших традициях оперы-*buffa*. Являясь сжатым тематическим конспектом спектакля, она сразу же, подобно вступлению к опере «Свадьба Фигаро» В.Моцарта, настраивает слушателя на его тональность – калейдоскоп с невиданной скоростью сменяющих друг друга событий, в центре которых главный герой Кандид, с неиссякаемым оптимизмом преодолевающий любые жизненные препятствия.

Действие начинается в Вестфалии в замке Тур-де-Тронк. Его комментатор Панглосс, меняющий своё амплуа по мере развития сюжета от учителя и философа до бродяги и нищего, представляет обитателей замка: барона и баронессу, их сына Максимилиана и дочь Кунигунду, приёмного сына Кандида (в переводе с французского это

имя означает Простодушный). Он убеждает слушателей в том, что это лучший из миров, и, чтобы не случилось, жизнь – это счастье.

В первом действии композитор использует все оперные формы за исключением речитативов, функцию которых выполняют освещающий все события Панглосс, разговорные диалоги, а также инструментальные эпизоды изобразительного характера. Например, № 5 – батальная сцена, рисующая вторжение аварских солдат в замок, № 7а, изображающий шторм на море, или № 7б, воссоздающий в звуках картину землетрясения. Тем не менее, доминирующее значение имеют сольные номера и ансамбли.

Уже первое появление главного героя № 2а, не смотря на лаконизм изложения (16 тактов), следует отнести к жанру куплетов, характерного для оперетты. Скатывающиеся по звукам *H dur* пассаж флейт и кларнета в темпе *Vivace* в размере $\frac{9}{8}$ неожиданно останавливается на *D* тональности *C dur*. Это начало музыкального высказывания Кандида о своём счастье, он доволен судьбой, несмотря на отсутствие знатного происхождения (тт. 3–19). Подвижный темп, оркестровое сопровождение с чётким разделением на бас и аккорд в 2-х дольном размере, симметрия мотивов и фраз, их повторность, простая мелодия – таковы составляющие жанра куплетов характерного для оперетты. Это подтверждает их вторая половина, где мелодия, состоящая из трёх звеньев секвенции, дублированная струнной группой и деревянными духовыми оркестра, устремляется в верхний регистр. Её повторение сопровождается ускорением, завершаясь в темпе *Presto* окончанием на тонике *G dur'a*.

Дуэт Кандида и Кунигунды, повествующих о своей любви, предваряется небольшим оркестровым вступлением (№ 3б). В нём формируется основная тема, звучавшая ранее в увертюре. Автор обращается к жанру лендлера. В тональности *G dur* в размере $\frac{3}{4}$ флейта и кларнет играют мелодию из звуков тонико-доминантовой гармонии, напоминающих раскачивание на качелях, в сопровождении струнной группы с чёткой опорой на сильную долю в басу. Это припев будущего дуэта, погружающий в атмосферу парков Вены с музыкой танцевальных оркестров. И вот уже основная тема дуэта в тт. 9–12 в нежном звучании флейты и гобоя создаёт настроение радостного приятия жизни.

Стремительный взлёт деревянных духовых на *D* трезвучия *G dur*, основанный на квартовых интонациях, положен в основу

вступления к дуэту в размере 7_4 , подобно другим смешанным метрам, часто употребляемым Бернштайном. Это один из самых светлых номеров оперы, рассказывающий о будущей счастливой жизни влюблённых, их мечтах о роскоши и пребывании в деревне на лоне природы на собственной ферме. Композитор избирает для ансамбля куплетную форму, напоминающую структуру Дуэтино Дон Жуана и Церлины из I действия оперы «Дон Жуан» В.Моцарта. В 3-х куплетах изложена основная тема с закруглёнными мягкими окончаниями фраз выразительной мелодии, поддержанной оркестром с секстовым изложением партий струнной группы. Она построена по принципу повторения фразы Кунигунды Кандидом с резюмирующим построением в партии героини (тт. 4–7). В имитации окончания фразы инициативу перенимает Кандид.

В третьем куплете, который можно рассматривать как развивающую середину простой 2-хчастной репризной формы с сокращённой репризой ($a + ba_1$), середина звучит в тональности *e moll*. Партия Кунигунды, мечтающей о шикарных нарядах, обучении у Панглосса греческому и латыни, включает фразу из 4 тактов и её окончание, которое повторяет Кандид (тт. 12–18). После оркестрового проигрыша, также основанного на имитации её окончания в разных тональностях, в репризе в *G dur* (вместе с серединой её можно рассматривать как третий куплет) героиня поёт о спокойной жизни в старости в деревне. Здесь также завершение фразы своей возлюбленной повторяет Кандид.

Раздел *Allegro vivo* можно толковать как припев куплетной формы и коду двухчастной репризной. В размере 3_4 на раскачивающейся теме вступления Кунигунда поёт о будущем семейном счастье. Повторение этой фразы расширено до 8 тактов за счёт имитационного развития (канон в нижнюю октаву). Герои повторяют слова о том, что они счастливая пара. Начиная с т. 35, в оркестре появляются стремительные двухголосные пассажи у флейт и скрипок, взлетающие в верхний регистр в сопровождении группы струнных и деревянных духовых. Они построены на тонико-доминантовой гармонии, утверждая радость обретения мечты, поднимаясь вместе с голосами дуэта до g^2 на *ff*.

На основании вышеизложенного этот дуэт следует отнести к разряду ансамблей, возникших как оперный ансамбль-состояние, появившийся в результате развития сценического действия. На это указывает аналогия с моцартовским Дуэтино, а также структура, кото-

рую можно трактовать как двухчастную репризную форму с кодой.

После возмущения барона и баронессы «поведением» простолюдина Кандида, посмеявшегося влюбиться в их дочь, звучит оркестровое вступление к арии главного героя. Здесь опять уместно сравнение с Моцартом, когда зачастую сольные вокальные номера его опер предваряются оркестровым вступлением с основной темой. В медленном темпе в размере $\frac{4}{2}$ мелодию арии поют скрипки во второй октаве в тональности *d moll mf* на фоне выдержанных аккордов струнной группы и арпеджио арфы. Сюда включается имитация валторны в тт. 2–3, построенная на звуках тоники с обозначением контуров трезвучия мажорной субдоминанты. Мелодия передаёт чувство печали, щемящей тоски, предсказывая общий характер арии Кандида. Начиная с т. 5, партию скрипок имитирует труба. Модуляция в тональность *C dur* подчеркивается нюансом *f*. К концу вступления звучность замирает на тонике одноименного мажора. Вместе с просветляющей общий колорит мажорной субдоминантой она рождает надежду на счастье влюблённых.

Арию Кандида можно отнести к типу музыкальных размышлений, герой повествует о том, что его мир превратился в пыль: на пути к счастью с Кунигундой стоят её родные. Композитор окончание фразы фиксирует ферматой. Герой поёт о своём будущем, не видя его без возлюбленной. Его пение сопровождают аккорды струнной группы и арфы, замирающие на t^6_4 в т. 3. Обнажённая квинтовая пустота в аккорде струнных как будто указывает на состояние отрешённости Кандида. Аналогично построенная вторая фраза звучит просветлённо, благодаря отклонению в тональность *C dur*. Мелодию солиста имитирует арфа, в сопровождении нежного тремоло скрипок. Окончание в т. 9 на терцовом тоне трезвучия *B dur* звучит утвердительно. В этом же такте восстанавливается t^6_4 с пустыми квинтами и контрапунктом солирующей арфы, очерчивающем тоническое трезвучие. Кандид цитирует Панглосса что «в каждой горе есть сладость». Второй куплет буквально повторяет первый за исключением окончания в одноимённом *D dur*. И всё же в периодических мерцаниях мажорной субдоминанты, отклонении в *C dur* и мажорном окончании рождается робкая мечта обрести потерянное счастье. Ария, бесспорно, может украсить любой оперный спектакль.

«Плач Кандида» № 6 – один из лучших вокальных номеров в театральной музыке Л.Бернштейна, покоряющий своим мелодизмом

сродни итальянской совершенной кантилене. Ария открывается вступлением, где на фоне оркестра Кандид трижды обращается к умершей возлюбленной. Осторожные синкопы, замирая во втором и четвертом тактах, служат фоном для нежной мелодии флейты, разворачивающейся в пределах тонической квинты. Её появление в четвертом такте выливается в гаммообразное движение с неожиданным поворотом к терции трезвучия третьей ступени, погружая в минорную сферу (т. 5). Проникновенная мелодия третьей фразы поднимается к c^2 , и, словно ощупывая пространство, опускается по аккордовым звукам тоники к квинтовому тону. Её сопровождает гармоническая последовательность $S - SII_7$, которая чередуется с трезвучием третьей ступени. Переменный размер, гармоническая неустойчивость подчёркивают импровизационность вступительного раздела с равной периодичностью возникающими репликами Кандида «Кунигунда!». После второго восклицания героя, гобой вторит контрапункт кларнета, повторяющий гаммообразную вторую фразу. И, наконец, третье обращение к умершей Кунигунде в т. 12 после октавного взлёта поступенно движется к e^2 на *crescendo*, вызывая экспрессивный отклик оркестрового *tutti*. Скрипки вместе с флейтами и гобоями поднимаются к кульминационной точке к e^4 на *fff*, шествуя по звукам трезвучия $A\ dur$ к его квинтовому тону в т. 17. Этот эмоциональный всплеск создаёт впечатление, что весь мир сочувствует горю Кандида. Красочные гармонические обороты с непредсказуемым сочетанием тональностей *cis moll*, $D\ dur$, $A\ dur$, опирающихся на «чужие» басы, говорят об использовании композитором политоникальности, присущей его стилю, широко применяемой Шостаковичем. Замирающая звучность в замедлении готовят начало арии, раздел *adagio*.

Кандид сравнивает возлюбленную с умирающим солнцем, не веря случившемуся. Ария представляет собой развернутый период из трёх предложений повторного строения:

$$\begin{array}{ccccccc} a & + & a_1 & + & a_2 & & coda \\ 20 - 27 & & 28 - 43 & & 44 - 52 & & 53 - 65 \end{array}$$

Мелодия первого предложения включает развитие начального мотива Кандида из вступления, его начало с октавного скачка который завершается то восходящим, то нисходящим движением при сохранении состояния возвышенной скорби – это говорит о том, что герой не верит случившемуся. Тональная устойчивость, мягкие

терции гобоя и кларнета в сопровождении, дублирующие голос солиста, изящные хроматизмы в мелодии неожиданные сопоставления трезвучий *H dur*, *A dur*, *B dur*, с красочным мерцанием далёких тональностей дополняют это сокровенное высказывание (а).

Во втором предложении, где Кандид говорит о безутешности своего горя, его партию дублируют скрипки, которым отвечает контрапункт валторны в тт. 35–36. Композитор расширяет предложение до 15 тактов за счёт дополнения. Его завершают нежные терции двух кларнетов в т. 42.

В последовании трёх предложений наблюдается по мере приближения к кульминации усиление динамики, именно с неё и начинается третье предложение a^2 – Кандид поёт на *f*, начиная его со второй фразы. Ему вторят скрипки в верхнем регистре в октавном терцовом изложении. Их тёплое проникновенное звучание подчёркивает безмерное горе героя, понимающего необратимость событий. В дополнении *a tempo* он прощается с возлюбленной. В оркестре его фраза звучит в глубоком тёплом тембре виолончелей, поющих начальный мотив арии. На словах «прощай моя любовь» он исполняет первую фразу вступления в унисон с флейтой. И снова виолончели напоминают о его исповеди, передавая свой мотив с гаммообразным движением солисту и поддерживающей его флейте (тт. 51 – 52).

Coda (Andante) образует тематическую арку со вступлением. На фоне мягких синкоп струнных с уже знакомым чередованием аккордов субдоминантовой группы с трезвучием третьей ступени солирующая скрипка поёт нежную мелодию, передавая её группе первых и вторых скрипок в т. 55, как будто на последнем дыхании Кандид снова зовёт свою Кунигунду и ему отвечает напевная мелодия кларнета в контрапункте с первой фразой вступления у скрипок. И, наконец, фраза скрипок, повторяющая партию Кандида с нежными секундовыми вздохами и хроматизмами, завершает его арию. Мерцание тремоло, нюанс *pp*, растворяющаяся звучность оркестра на тонике как будто рисуют вознесение души Кунигунды на небеса.

Плач Кандида может быть поставлен в один ряд с лучшими фрагментами опер великих мастеров. Пользуясь современными средствами музыкальной выразительности, композитор передаёт состояние безутешного горя, полное отрешение от окружающей

действительности. Этот мажор с минорными мерцаниями, применением политоникальности сродни настроению возвышенной скорби Арии из Сюиты *D dur* И.С.Баха. В целом плач Кандида вызывает аллюзию на плач Дидоны из оперы «Дидона и Эней» Г.Пёрселла, арию Орфея «Потерял я Эвридику» из оперы К.В.Глюка «Орфей и Эвридика» и, бесспорно, относится к лучшим страницам оперного жанра.

Мастер драматургического развития, Л.Бернстайн, опираясь на контраст, сразу же вводит следующий вокальный номер – куплеты Панглосса № 7 «Дорогой мальчик», переключая внимание слушателя на историю любовных похождения философа. Скитаясь по свету, Кандид встретил нищего и, подавая ему милостыню, узнал учителя. Он по-прежнему полон оптимизма в преодолении трудностей, о чём повествует в своей песне с хором, напоминающей распространённый в оперетте жанр куплетов. Философ утверждает, что любовь приносит как горе, так и радость («без горького нет сладкого»). Этот вокальный номер написан в куплетной форме с чётко обозначенным запевом и припевом. В медленном вступлении звучит в исполнении дуэта кларнетов на *p* начальная фраза запева в тональности *Es dur*, с неожиданным полутоновым тональным сдвигом в *E dur* с помощью сопоставления 2-х аккордов на *f*. В темпе *Subito Allegro con spirito* звучат тонические трезвучия триолями у струнных, поддержанные малым барабаном. Вместе с басами на первой и четвёртой доле в одноимённом миноре они создают контуры шуточного марша.

Запев представляет собой квадратный период, где каждое предложение складывается из 2-х симметричных фраз, развивающихся секвенционно. Размашистая мелодия «шагает» по звукам ломаного тонического трезвучия, «заворачивая» в параллельный *cis moll*, что подтверждает фраза флейты. Вторая фраза в тональности *fis moll* повторяет с небольшим варьированием первую, завершаясь имитацией окончания у флейты и гобоя. Синкопированный ритм сопровождения как бы подстёгивает секвенционное развитие мелодии запева, которая завершается с помощью энгармонической модуляции остановкой на *D₇* в *Es dur* с падающей октавой *b – B* в партии солиста на словах «дорогой мальчик» (тт. 6–21). Гаммообразная квинтоль кларнета соединяет запев с припевом.

Умеренный темп, *pp*, авторская ремерка *dolce*, напевная мелодия с опорой на тонико-доминантовую гармонию напоминают ласковую колыбельную. В этом убеждает тонический органнй пункт, пение двух кларнетов, а затем скрипок в сексту, дублирующее солиста, мягкий мотив валторн. Припев также написан в форме периода с неравнодлительными предложениями с секвенционным движением во втором (4 + 8). Появление тоники в т. 35 знаменует начало коды, где квинтовые реплики Панглосса с окончанием на e^1 на *ppp* сопровождаются ласковыми мотивами хора из припева. И как будто разрушая эту умиротворённую идиллию, на *f* буквально выстреливают знакомые акцентированные аккорды сопоставляющихся тоник *Es dur* и *E dur*, возвещая о начале нового куплета. Такие динамические перепады в стиле гайдновских контрастов неоднократно встречаются на протяжении оперы. В третьем куплете на заключительном e^1 у солиста в оркестре повторяется материал вступления, обрамляя «историю любви» философа, превратившегося в нищего. Детальный анализ номера позволяет отнести куплеты Панглосса к жанру оперетты.

Развёрнутая динамичная сцена № 8 «Auto-da-fe», местом действия которой становится Лиссабон, в равной мере может быть отнесена к опере-*buffa* и оперетте. Ярмарка, где собравшейся толпе предлагаются различные товары, сопровождается публичной казнью (акция инквизиции. Хор воздаёт хвалу прекрасному дню, когда можно выпить и поглазеть на умирающих, призывая присутствующих, неспособных купить для себя что-либо необходимое из-за отсутствия денег, поспешить на это зрелище. Кроме продавцов, рекламирующих свой товар, сцена включает сольный номер философа. В него периодически вклиниваются со своими комментариями Кандид и хор. Запев строится на секвенционном развитии. При доминировании нисходящего направления мотивов модулирующая секвенция движется по б. 2 вверх, затрагивая тональности *A dur*, *H dur*, *Des dur*, *As dur*, что вносит элемент комизма в «исповедь» героя о любовных приключениях и дополняющего её Кандида, затем хора во втором предложении (тт. 63–70). Его пение, построенное на повторяющейся нисходящей по б. 2 модулирующей секвенции и подхваченной хором, напоминает тематизм оффенбаховских канканов.

Затем композитор вводит тему запева хора в тональности *Es dur*, помещая её в партию Панглосса и присоединяющемуся к нему со второй фразы Кандида в терцовом изложении (тт. 71–78). С помощью энгармонической модуляции снова восстанавливается тональность куплетов Панглосса *A dur*, продолжающего рассказывать о том, к чему приводят любовные приключения в повторении запева и припева своего увлекательного рассказа. Он приостанавливает речь на ферматах в припеве (т. 93), подхваченным хором. Этот фрагмент позволяет рассматривать его как новые куплеты незадачливого философа, переходящих в откровенный опереточный канкан.

Среди сольных номеров первого действия особого внимания заслуживает ария Кунигунды № 10, волей судьбы оказавшейся в Париже. Это один из самых ярких вокальных номеров сочинения, своего рода портрет героини, её самохарактеристика, изложенная в куплетной форме с сокращённым вторым

A		B		A		B		Coda
a	b	a ₁	c	d	a ₂	c	d	
5-20	21-32	33-48	49-63	64-80	84-99	100-114	115-126	127-160

Кунигунда сетует на свою судьбу. Вместо материнской опеки и счастливого замужества с каким-нибудь влиятельным герцогом, она находится в золочёной клетке и пользуется вниманием богатых мужчин. Но Кунигунде нравится развлекаться, она любит шампанское и драгоценности, мимолётное чувство стыда сменяется беззаботным весельем. Вступление строится на разрешении вводного звука в *t c moll* у английского рожка с ритмическим ускорением, переходя в трель и квинтоль, настраивая на грустное размышление запева. Поступенная мелодия в объёме терции с остановкой на es^2 , cis^2 , e^1 в конце каждой фразы, скользящие хроматизмы – всё это в сопровождении контрапунктов английского рожка и аккордов струнных напоминает горестные вздохи.

Середина простой 3-хчастной формы запева *Un poco animato* вносит небольшое просветление благодаря тональности *Des dur* на фоне тонического органного пункта и тембра скрипок, дублирующих мелодию солистки (тт. 21–28). Небольшая фраза кларнета, построенная на материале вступления, готовит репризу. Она динамизирована благодаря перенесению контрапунктов английского

рожка в высокий регистр третьей октавы флейты, появлению нюанса *pp* и скользящему в пределах септимы *cis³-des² glissando* в вокальной партии на возгласе «Ах!».

Припев *Allegro moderato* представляет собой простую 2-хчастную форму, контрастируя запеву своим радостным тоном. Пунктирная тема первого раздела со скачущими квартами в размере $\frac{4}{4}$ в сопровождении аккордов меди прерывается прыгающими вверх озорными секстами на возгласе «ха, ха», которые подчёркивают начало каждого звена восходящей по терциям секвенции. Она фиксирует нарастающий позитив в настроении героини. А далее это ещё более убедительно делают восходящие гаммаобразные пассажи её колоратурной партии, отталкиваясь от аккордов дерева, а затем струнных. И, наконец, две сексты в пределах второй октавы на *staccato* и последующая нисходящая гамма хохочущей Кунигунды переводят вторую половину припева в тональность *As dur* (тт. 61–63).

Новая тема близка по характеру к предыдущей. Перекрёстные акценты с синкопами, повторение остигатной ритмической формулы, каноническое проведение её мелодии флейтой и сопрано на усилении звука создают напряжение. За вторым разом в т. 72, когда мелодию канона начинают скрипки вместе с деревом на *pp*, в партии Кунигунды, построенной на восходящих скачках, мелодия устремлена к завоеванию вершины a^2 , подбираясь к ней через повтор восходящих терцовых попевок и замирая на фермате. А затем она сползает по хроматической гамме в диапазоне двух октав к звуку *h*, возвращая к первоначальному настроению запева. Это напоминает пародию на колоратурные каденции в операх-*buffa* (тт. 71 – 81).

И снова второй куплет предваряется тематическим материалом вступления в партии фагота, «зациклившегося» на повторе восходящей малой секунды $h - c^1$ на D_7 в тональности *c moll.* Мелодию запева поёт солирующая скрипка в дуэте с дополняющим её высказывание альтом в сопровождении аккордов арфы. На этом фоне Кунигуда произносит свой монолог с перечислением драгоценностей, сокрушаясь, что они не искупят её морального падения. Запев сокращён до начального периода. Героиня грустит, но недолго. Тут же в быстром темпе начинается припев *Allegro molto, come prima*. Первый раздел с прыгающими секвенционными квартами и секстами повторяется без изменения, второй сокращён до 12 тактов,

вторгающимся кадансом обозначая коду в т. 127, тема которой звучит в увертюре.

Повторяющийся ход от I до VI ступени с возвратом к тонике *As dur* в переменном метре на словах о стыде, скрываемом героиней, подхватывает оркестр. На фоне аккордового *tutti* сопрано «рассыпает» на *staccato* варианты мотивов темы на слоге «ха, ха» (тт. 131–139), после чего звучит колоратурная каденция с восходящими гаммами. В перебивающем их оркестре в тт. 143, 145, 147, 148 слышны мотивы основной темы припева у струнных и дерева. Этот калейдоскоп мотивов на *crescendo* до *ff* завершается постепенным завоеванием мелодической вершины-кульминации на es^3 , подчёркнутой ферматой, а затем с помощью звуков des^3 , b^2 завершается на as^2 . В заключительном *Presto* оркестровое *tutti* в последний раз напоминает тему коды в аккордовом изложении.

Ария Кунигунды в большей степени соответствует жанру оперетты, что выражено в куплетной форме, пародировании колоратурных каденций оперы-*buffa*, ярко выраженным комедийным характером. Без перерыва она переходит в дуэт с Кандидом, оказавшимся в Париже.

Каким-то чудом попавший в дом Кунигунды Кандид с изумлением констатирует факт, что его возлюбленная, оплаканная им в арии в духе старинных *lamento*, жива. Их дуэт № 11 начинается с возгласа «О!» на падающей терции тоники *A dur* ($e^2 - cis^2$), Появляясь поочерёдно в партиях влюблённых, а затем образующая переключки голосов на фоне тремоло струнных в высоком регистре, их повторность передаёт состояние оцепенения неожиданно встретившихся ожившей Кунигунды и Кандида (тт. 1–23). Небольшая оркестровая связка, порученная струнной группе, строится на имитации мотива со скрытым 2-хголосием у скрипок, альтов и виолончелей с окончанием на трезвучии *f moll* с включением валторны. Замирая на *p* с ферматой, оно завершает раздел *in tempo*.

Следующий раздел вступления к дуэту повторяет предыдущий с варьированием первоначальной интонации $e^2 - c^2$, входящей в структуру большого минорного септаккорда (тт. 12–18). Оркестровый фрагмент начинается с яркого вторжения тональности *C dur* у оркестрового *tutti*. Скрипки, поддержанные звучанием трубы, проводят уже сформировавшуюся мелодию будущего дуэта, построенного в куплетно-вариационной форме.

Основная тема изложена в первом куплете. Она выросла из начальной терцовой попевки, постепенно расширяясь до сексты – образующаяся в скрытом двухголосии мелодия движется поступенно к g^1 , завершаясь мягким закруглением в т. 26, после чего повторяет распев скрипок из вступления. Далее её подхватывает Кунигунда, снова звучит мягкое опевание с остановкой на тонике. Пение влюблённых сопровождает струнная группа оркестра с выразительными контрапунктами (тт. 24–29). Второе предложение начинает Кунигунда, передавая закругление мотива Кандиду в т. 32. В дальнейшем период из двух предложений по 6 тактов варьируется.

Во втором куплете (a_1) наблюдается большое расширение до 24 тактов за счёт движения к кульминации (тт. 36–60). Его начинает Кунигунда, неожиданно завершая первый мотив на звуке gis и переводя музыкальное повествование в тональность *E dur*, в чём убеждает доминантовый органнй пункт у контрабасов и виолончелей, появление выразительных контрапунктов с подчёркиванием колорита новой тональности. Её фразу подхватывает Кандид в т. 39, однако она перегармонизована и завершается в тональности *cis moll* в т. 42. Светлый характер дуэта дополняет гаммообразное движение контрапунктов.

Далее следуют имитации начального мотива, переходящего от Кунигунды к Кандиду (тт. 42–45). Начиная с т. 46, на фоне взволнованного тремоло струнных и общего *crescendo* они укорачиваются до 4 звуков, а затем основная тема дуэта, появляясь в партии Кандида, звучит в унисон на *ff* в тт. 48–53, образуя во втором куплете простую трёхчастную форму с полифоническим развитием в середине. Восторженное состояние героев на словах «Мы снова единое целое» начинается с имитации «мотива закругления», который затем звучит в унисон на *accelerando* с остановкой на вершине-кульминации *piu mosso*. Её подчеркивает оркестровое *tutti*, возвращающее тему праздничного вальса. Здесь наблюдается её интонационное родство с «мотивом закругления», эта тема передаёт восторженное состояние влюблённых, неожиданно обрываясь на *fff* в т. 64.

После генеральной паузы начинается кода-каденция, основанная на имитации начального мотива основной темы (тт. 66–69). В прямом движении в нижнем голосе и в обращении в верхнем он проводится дважды с остановкой на a^1 с фермой на *pp*. Затем влюблённые на *ff*

поют его в терцовом изложении, останавливаясь на тонике *C dur* на *p*. Они словно растворяются в нахлынувшей нежности. Это же настроение выражено в замирающей звучности оркестра, основанной на имитациях главного мотива. Выдержанный в лучших традициях лирических дуэтов данный ансамбль относится к оперному жанру.

Ария № 12 выливается в сцену с участием хора. В её основе тематизм инструментального № 11с. Старая леди поёт о своей коммуникабельности, позволяющей легко приспособиться к любым условиям. Не являясь испанкой, она говорит по-испански и танцует танго.

Ария предваряется аккордовым вступлением оркестрового *tutti* с синкопированным ритмом танцевальных «притопов», написана в *d moll* и два первых куплета строятся на тематизме первого периода инструментального номера 11 с. (тт. 1–19). Певице вторит английский рожок, в т. 13 мелодический орнамент поручен флейте-пикколо, а гаммаобразные «ручейки» играет фагот.

Второй период получает широкое развитие. Синкопированная тема с ритмом хабанеры, поддержанная оркестром, исполняемая ранее скрипками, благодаря большим восходящим интервалам звучит призывно в тональности *G dur* (тт. 20–27). Она дополняется восьмитаком с опорой на тонико-доминантовую гармонию, опеваниями основного тона в *D dur* и дублировкой оркестра с мягкими терцовыми созвучиями. Распрямившийся ритмический рисунок аккомпанемента только в окончании фраз сохраняет синкопы, возрождающиеся в следующей теме танго.

Одна из самых ярких тем с испанским колоритом, опирающаяся на ритм хабанеры, поручена хору, в исполнении которого в хроматических терцовых мотивах, дублированных оркестром, ощущается томление. Её повторение в *C dur* солисткой с хором выражает упоение любовным чувством. И снова в главной тональности звучит сначала у хора, а затем у Старой леди тема первого периода, сменяясь знойным танго на *ff* у оркестра с «прогулкой» по звукам тонике у хора, Старой леди и Кунигуды с окончанием на нисходящем *glissando* в т. 77.

Следующий за этим танец повторяет первую половину № 11с, вторую тему поёт хор, а танго достигает своего апогея в исполнении хора, Кунигунды и её наставницы, прославляющих любовь. Как и в предыдущем варианте оркестровое *tutti* на *ff* провозглашает

гаммообразные мотивы с аккордовым окончанием, сопровождая окончание хоровой партии на звуках тоники с возгласом «Нау!».

Таким образом, ария Старой леди, сопровождаемая хором – яркая оперная сцена, вылившаяся в гимн любви в заключении и в равной мере применима как в опере-*buffa*, так и в оперетте.

Резюмируя вышесказанное, можно констатировать, что жанровая модель оперы-*buffa* трансформировалась в творчестве Л.Бернштейна в своеобразный симбиоз комической оперы и оперетты, сохранивший сатирический облик философской повести Ф.М.Вольтера.

Наталья Власова (Тамбов)

Нью-эйдж в контексте творчества джазовых музыкантов

От редактора. Википедия данный термин определяет следующим образом: «*Общее название совокупности различных мистических течений и движений, в основном оккультного, эзотерического и синкретического характера. В более узком смысле этот термин используется для описания идеологически и иногда организационно связанных религиозных движений, идеологи которых оперируют понятиями «Новая эра», «Эра Водолея» и «Новый век», а также иногда именуют себя таким образом. Эти движения зародились и сформировались в своих основных чертах в XX веке, но продолжают активно действовать и по сей день*».

Представители музыки нью-эйдж пришли в это направление из области джазового искусства. С предлагаемой статье акцент делается на значимости художественного вклада джазовых музыкантов С.Халперна и Т. Скотта в развитии содержательных принципов музыкальной культуры нью-эйдж. Особая эклектичность инструментальной музыки нью-эйдж прослеживается на примере работ трубача и композитора М. Айшема.

Определение совокупности практик и понятий, скрывающихся за термином «нью-эйдж», отличается весомой многосторонностью. В первую очередь смысловые содержания нью-эйджа раскрываются в области синкретически воспринимаемой религии и метафизики. Структурно данные явления представляют собой осовремененные, обладающие высоким уровнем эклектизации миксты, состоящие из различных форм религиозных взглядов, духовных практик, трансперсональной психологии, практической медитации и изменений границ сознания.

Изучению психологических, социальных и социокультурных границ данных явлений посвящено множество научных и научно-популярных исследований [1, 2]. Помимо духовного измерения, нью-эйдж приобрёл и отчётливо музыкальные коннотации. Важным зна-

чением здесь выступает то, что, несмотря на явную ассоциированность нью-эйджа с областью электронной музыки, первые шаги к формированию этого явления были предприняты музыкантами джаза.

Нью-эйдж обладает некоторой размытостью основных отличительных признаков. Вследствие этого термин охотно применялся многочисленными музыкальными критиками и журналистами, но в области музыковедения, где требовалось более конкретное и последовательное описание стилевых признаков, не смог получить должного признания. Нерешённым остаётся и определение соотношения нью-эйджа с областью прикладной музыки.

Музыканты, создавшие первичные образчики нью-эйджа, были выходцами из джазового искусства. Своим появлением стиль обязан джазовому кларнетисту Т.Скотту. В 1960 году на волне назревших в западном обществе социокультурных перемен Скотт записал серию пластинок, явно вдохновлённых восточными моделями духовности. Это диски с достаточно «говорящими» названиями: *Music for Zen Meditation* (1965), *Music for Yoga Meditation and Other Joys* (1968), *Homage to Lord Krishna* (1969).

Собственно, определённые нестыковки начинаются уже на этом этапе, поскольку то, что Скотт представил на своих пластинках шестидесятых годов, являло собой этнический материал, исполненный если не аутентичным, то по крайней мере весьма соотнесённым с восточными музыкальными традициями образом. Сейчас подобного рода музыку, исполненную с сохранением широкого диапазона этнических признаков, особым образом культивируют как на Западе, так с определёнными оговорками и в нашей стране. Но что наиболее важно – ныне то, что Скотт представил в 1965 году на диске *Music for Zen Meditation*, принято определять как музыка мира (*world music*). Сегодняшний нью-эйдж стал принципиально другим. Первоначальный замысел Скотта, заключающийся в знакомстве западного слушателя с медитативным музыкальным наследием Востока, был пересмотрен.

У Скотта сохранялся курс на музицирование с привлечением восточных исполнителей. Позаимствованные у восточных культур элементы церемониальной культовой и обрядовой музыки перемежались с импровизационными частями, где сама импровизация стилистически вписывалась в стилевые рамки восточной музыки. Иными словами, в импровизациях Скотт и его коллеги не использовали ритмических и гармонических фабул из джаза. В этом плане их *Music for Zen*

Meditation звучал достаточно традиционно. Даже сравнительно опытному меломану, не являющемуся экспертом в содержании этнической музыки, может показаться, что Music for Zen Meditation построен на аутентичном восточном музицировании. В действительности это не совсем так, ибо эта работа представляет собой скорее стилизацию на заданную тему. Сделав первые наброски нью-эйджа, Т.Скотт в дальнейшем вернулся к джазовой импровизации.

Основным джазменом, продолжившим после Скотта линию развития нью-эйджа, становится Стив Халперн. По-видимому, именно Халперну суждено было стать тем музыкантом, который смог создать современный формат нью-эйджа в том виде, как его знают современные слушатели. В 1960-е, являвшиеся временем культурных перемен, манифестации культуры хиппи, психоделии и увлечения среднего класса восточной религиозностью и медитацией, Халперн смог найти свой формат саунда и композиторской чувствительности, который и определил в дальнейшем значительную часть того, что теперь называется нью-эйджем.

В 1960-е Халперн имел узкую известность, ограниченную в первую очередь джазовой сценой Нью-Йорка. Дальнейшее движение в сторону медитационных практик и восточной духовности заставили его покинуть крупнейший американский мегаполис и переместиться в Калифорнию, место климатически наибольшим образом подходящее для самостоятельных поисков и единения с природой. В 1976 году Халперн выпускает диск Spectrum Suite, создавший ряд творческих принципов. Каковы же они?

Композиции Халперна тяготеют к статичности и минималистскому в широком и недогматическом понимании этого термина развитию. Несмотря на первоначальное профилирование в сфере джазового инструментализма (Халперн играл на трубе и гитаре), в своей нью-эйдж-ипостаси музыкант надолго отказывается от акустических инструментов. Основным солирующим инструментом у него выступает электромеханическое пиано родес и тянущиеся пэд-овые синтезаторные звуки, которые в годы записи Spectrum Suite не отличались особой красотой. Все основные партии Spectrum Suite играют на родес с обширной педализацией. В амплитудном плане звук родес, представленный на Spectrum Suite, отстроен достаточно ровно. У джазовых музыкантов Ч.Кориа и Х.Хэнкока, Д.Завинула, активно пользовавшихся электропиано, последнее звучит более разнообразно

за счёт частого изменения настроечного базиса инструмента и применения внешних систем обработки и искажения звука.

Неспешное, минималистское и лишённое острых граней развитие пьес Халперна идеально подходит для медитационных сетов. Вместе с этим содержательность и художественная ценность его музыки страдает самым непосредственным образом, а прямолинейная минималистичность способна обернуться откровенной банальностью. Как отмечает Ф.М.Шак: «Сам нью-эйдж, безусловно, прост. Однако идеи, на которых выстраивалось его концептуальное пространство, вряд ли можно назвать таковыми. Нью-эйдж "ограбил" Джона Кейджа, да и весь остальной лагерь минималистов, а вместе с ними и Карлхайнца Штокхаузена, превратив их философии в нечто утилитарно-рыночное» [3, с. 72]. Повторимся – сегодня большая часть того, что называется нью-эйджем, звучит близко к музыке Халперна.

В самом начале статьи мы упомянули о размытых смыслах, скрывающихся за термином «нью-эйдж». В полной мере данное утверждение раскрывается на примере пианиста Кита Дjarретта. В 1975 году немецкий лейбл ECM Records выпустил диск *The Koln Concert*, оставивший заметный след в джазовой истории десятилетия. Истории появления кёльнского концерта предшествовало множество организационных сложностей. После издания музыки концерта запись снискала впечатляющий успех, крайне нехарактерный для джаза. Фактически *The Koln Concert* в плане коммуникации с аудиторией вообще вышел за рамки джазовой традиции.

Причинность данного явления была связана с тем, что, исполняя полностью импровизированный концерт, Дjarретт играл перед достаточно большой аудиторией слушателей, состоявшей из полутора тысяч человек. В силу данных причин он, как нам видится, начал инстинктивно упрощать импровизационный язык. В результате тотальная импровизация *The Koln Concert* оказалась фактически лишённой джазовых коннотаций как таковых. Диск смог привлечь непрофильную аудиторию богатством плавных мелодических линий и очень простой гармонией. Критик Тед Джоя отмечал: «Есть утверждение, согласно которому растущий рынок для музыки нью-эйдж возник под влиянием первых двадцати минут этой записи, в основном диатонической импровизации, построенной преимущественно на простой двухаккордовой прогрессии. Но Дjarретт быстро перешёл к совсем иным проектам, предоставив другим, гораздо менее значимым талан-

там, развивать коммерческий потенциал этого квазиминималистического подхода» [4, р. 532].

В своей книге Джоя не поясняет, почему и каким именно образом запись Джарретта могла оказать влияние на нью-эйдж. Попробуем уточнить эту недосказанность следующим образом. Как было показано ранее, в *The Koln Concert* слушателю представлена сравнительно простая по языку, выходящая за джазовые границы, а потому доступная постижению самой широкой аудиторией импровизированная музыка. В эмоциональном фоне в ней присутствовали ярко выраженные оптимистические и жизнеутверждающие составляющие. Возможно, Джарретт и не преследовал подобных целей, но в конечном счёте он создал особую нишу инструментального творчества, выходящего за пределы джазовых канонов и очень хорошо согласующегося с рынком. Для пианиста подобный опыт был спонтанным экспериментом, в результате он ушёл от *The Koln Concert* в плоскость более сложных джазовых и академических форматов. Но пример *The Koln Concert* как особой разновидности инструментальной музыки произвёл впечатление на представителей музыкального бизнеса, поскольку пластинка в первые годы появления на рынке показала колоссальные цифры продаж в 1,5 млн копий.

Третьим крупным джазовым артистом, отдельные творческие периоды которого причисляются критикой к нью-эйджу, выступает Марк Айшем. Это американский джазовый трубач и композитор с достаточно большим послужным списком. Он реже других коллег по цеху обращается к джазовым стандартам, предпочитая записывать авторский материал. За счёт хорошего знания электронного клавишного инструментария и синтезаторов аранжировки Айшема отличаются весомым разнообразием. Одним из выраженных творческих нюансов его аранжировок выступает частое сочленение преимущественно набора акустических инструментальных партий с подключением пэдовых синтезаторных подкладов. В первую очередь это красочные синтезаторные подклады, сделанные при помощи актуальных для времени появления данных записей цифровых рабочих станций.

У Айшема прослеживается тенденция к приданию музыке выраженной близости к творческим стереотипам, сформированным в кинематографе. В его карьере данное стремление преобразовалось во вполне оформленную тенденцию, связанную с написанием музыки к художественным и документальным лентам. К сожалению, некото-

рые из написанных Айшемом саундтреков нарочито стереотипны в плане композиции, являя слушателю всевозможные клише из области американской киномузыки. Эту часть выполненной им работы, по-видимому, следует воспринимать в качестве проявления ремесленного, максимально приземлённого творческого компонента.

Связи Айшема с принципами музыки нью-эйдж проявились в ряде его дисков, сделанных для лейбла Windham Hill Records. В первую очередь эти записи Vapor Drawnings (1983), Tibet (1989), именной диск Mark Isham (1990). В русле данного вопроса важно будет уточнить, что все эти записи были названы нью-эйджем не столько даже самим Айшемом, но в большей степени маркетологами Windham Hill. Это достаточно важный смысловой компонент, который нуждается в особом истолковании.

Нью-эйдж периода 1960-х действительно был музыкой, ориентированной на достижение духовных состояний и медитации. Причём особым условием её функционирования выступала близость к наследию аутентичных духовных музыкальных традиций, что хорошо иллюстрируется записью Music for Zen Meditation Т.Скотта. Но пути развития нью-эйджа далее начинают практически полностью определяться рынком. В этом плане существовавшие в нём первичные потенции, связанные с творческим синтезом и преломлением различных элементов, куда входила восточная музыка, фоновые синтезаторные созвучия, эксперименты с электронным звуком, усиленные общим медитативным и релаксационным настроением, остались незадействованными. Вместе с этим функционирование стиля как определённой «этикетки», сформированной маркетинговым сознанием категории, вышло на первый план.

Данное соображение в целом хорошо иллюстрируется примером Windham Hill Records, которая позиционировала себя в качестве фирмы, издающей нью-эйдж. Но фактическое противоречие состоит в том (и работы Марка Айшема выступают подтверждением этого), что Windham Hill Records создала определённый рыночный формат, имевший отношение не к художественным качествам музыки и её отличительным стилистическим признакам, но в большей степени к маркетинговой нише, на которую реагирует современный покупатель. Музыка Марка Айшема максимально бесконфликтна. Создаётся впечатление, что продюсеры целенаправленно стремились к тому, чтобы создать своего рода «музыкальные обои», в которых эклек-

тично смешаны признаки джаз-рока, фьюжн, бесконфликтной инструментальной музыки и некоторые постулаты стереотипной голливудской композиции. Эта эклектичная смесь вряд ли имела нечто общее с высоким искусством, но прекрасно вписывалась в форматы музыки для лифтов, торговых моллов и супермаркетов.

В саунде и аранжировке работ Айшема наблюдаются сходства с выдающимся проектом Aura (1989) датского флюгельгорниста и композитора П.Микелльборга и трубача М.Дэвиса. В первую очередь они проходят по линии активного использования фьюжн-инструментария и засурдиненной трубы, демонстрирующих себя на фоне протяжённых пэдовых подкладов, формируемых цифровыми синтезаторами. Но вот дальнейшее содержание музыки Айшема и Микелльборга обнаруживает различие. Созданное датчанином полотно обладает подлинной художественной глубиной, драматизмом, в то время как музыка Айшема на этом фоне остаётся безмятежно одномерным явлением, оптимизированным под формат радиостанций и непритязательных запросов мало разбирающихся в художественных качествах музыки меломанов.

Литература

1. Гроф С. За пределами мозга. Рождение, смерть и трансценденция в психотерапии. – ИД Ганга, 2021. – 528 с.
2. Минделл А. Квантовый ум. Грань между физикой и психологией. –ИД Ганга, 2018. – 716 с.
3. Шак Ф. М. Феномен джаза. – Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2009. – 156 с.
4. Gioia T. The History of Jazz. Third Edition. – Oxford University Press, 2021. – 607 p.

*Полина Волкова (Краснодар/Петербург)
Игорь Кочубей (Краснодар)*

Картина Пауля Клее «Senecio»: опыт осмысления

Осуществляя музыковедческий анализ сочинения Эдисона Денисова «Три картины Пауля Клее» для солирующего альтя и группы из пяти инструментов, в числе которых гобой, валторна, вибрафон, фортепиано и контрабас, Е.О.Купровская предлагает следующую характеристику одной из картин художника, вошедшей в обозначенный триптих (речь идет о картине «Senecio»): «странное лицо с неправильно расположенными глазами, придающими “портрету” зловещее выражение» [8, с. 17].

То обстоятельство, что слово «портрет» искусствовед берет в кавычки, видится весьма странным, поскольку в своем творчестве художник неоднократно обращался к портретному жанру. Как пишет О.А.Киташова, Пауль Клее «...зачастую ставил перед собой цель, подобно которой не встречалось в искусстве портрета ранее. Не забывая <...> периодически изображать различными способами себя и близких ему людей, Клее отличался стремлением создавать портреты несуществующих в действительности персонажей. Отдельные листы и холсты он посвящал образу того, кого никто и никогда не мог видеть прежде, четко следуя при этом желанию подать собственное произведение именно как портрет» [13, с. 52].

Более того, носящая название «Senecio» («Сенекио») картина атрибутируется исключительно с позиции портретного жанра с той лишь оговоркой, что помимо упомянутого названия существует и еще одно: «Портрет комедианта Сенекио» [12]. Примечательным в данном контексте оказывается тот факт, что предложенный Е.О.Купровской искусствоведческий анализ обозначенной работы художника стал в некотором роде эталонным, что опознается на уровне используемой не одним поколением исследователей приведенной выше цитаты. Думается, что авторитетность мнения

Е.О.Купровской не подвергается сомнению, в том числе и в силу семейных уз, связывающих композитора и его избранницу.

Тем не менее, комментируя точку зрения искусствоведа на картину «Senecio», П.В.Невская высказывает следующую догадку: «Е.Купровская актуализирует содержательно-фактуальную сторону информации интересующего нас текста, пытаюсь найти в нем соответствие изображения физическому типу портрета. Поскольку именно для названного типа симптоматично акцентирование внимания на таких анатомических характеристиках человека, как лицо, руки, тело, ноги, фигура и т.п., искусствовед, поставленный перед очевидностью того факта, что изображенный на картине персонаж отмечен отсутствием не только ротового отверстия, но и ушных раковин, берет лексему “портрет” в кавычки. Более того, отсутствие этих, а также других примет физического портрета, которые позволили бы зрителю получить практически полную информацию о том, какая историческая личность изображена на картине П.Клее, делают для Е.О.Купровской абсолютно непрозрачным и название картины» [9, с. 10].

Связывая имя портретируемого комедианта с именем философа Сенеки, П.В.Невская считает возможным утверждать, что работа Клее представляет собой тип духовного портрета, опираясь на который художник ставит акцент «на жизненном опыте, специфике личности, фокусируя внимание на процессе взаимодействия героя с окружающими его людьми» [там же]. В качестве сигналов текста, позволяющих зрителю опознать в портретируемом одну из ярчайших личностей эпохи Калигулы и Нерона, П.В.Невская называет:

– отсутствие ушных раковин и ротового отверстия на лице, что является знаком «утратившего веру в слова и не желающего ничего слышать человека» (в скобках заметим, что для изложения своих мыслей Сенека предпочитал письменный жанр – например, нравственные письма к Луцилию);

– голова, изображенная в форме идеального круга как знак исключительных мыслительных способностей портретируемого²;

– разность бровей, когда треугольник коррелирует с мужским началом – Сенека-философ, а полукруг – с женским, поскольку Сенека одновременно предстает и в качестве воспитателя Нерона;

– особый цвет полотна³ и красные глаза портретируемого, что в целом звучит в унисон с цветом крови и огня (подчеркнем, что кровь

здесь становится знаком смерти вскрывшего себе вены Сенеки, а огонь – пожара в Риме, который связывают с именем Нерона) [10].

Обратимся к другим описаниям портрета «Сенекио», почерпнутым в разных источниках:

– «П.Клее. “Сенекио”. Голова мужчины. 1922 год. Холст, наклеенный на дерево, масло. Кунстмузеум, Базель. Вариант названия картины – “Портрет комедианта Сенекио”» [5].

– «на картине “Сенекио” (“Портрет комедианта Сенекио”) схематично изображенное человеческое лицо, “разбитое” на разноцветные четырехугольники; в свою очередь, “лицо” вписано в своеобразную маску – круг, цветовое решение которого напоминает костюм Арлекина. Трактовка полотна неоднозначна, с одной стороны, игра художественной мысли автора, передающего меняющийся образ актера, с другой – взаимосвязь находящихся в вечных переменах искусства, театра и иллюзий творческого человека» [12];

– «...сформированный из геометрических фигур и абстрактных участков цвета портрет изображает, как считается, артиста, выступавшего под псевдонимом Сенецио. Имеющее корень латинского происхождения имя отсылает к слову “senex”, что означает “старость” или “старение”. Таким образом, мы видим перед собой стареющего персонажа. Ничто в картине, помимо названия, не может сообщить нам об этом, к тому же Клее намеренно не использует какие-либо условные знаки, позволяющие зрителю прочесть произведение привычным – а значит, банальным – образом. Даже в портретах его образность остается строго индивидуальной и базируется исключительно на личном восприятии форм» [13, с. 54].

Получив представление о том, каким образом интересующий нас портрет рассматривается в посвященных творчеству П.Клее сайтах и альбомах, мы считаем необходимым осуществить лингвистический анализ самого названия картины, учитывая ряд обстоятельств.

Во-первых, родным языком для художника был немецкий.

Во-вторых, будучи музыкантом, П.Клее не мог не иметь какого-то, хотя бы и поверхностного, представления об итальянском языке. При этом некоторые названия его картин отмечены обращением к латыни, на что указывают написанная в 1917 г. работа «Ab ovo» (в переводе с латинского «С яйца», т.е. «С самого начала» [13, с. 30] и созданная в 1920 г. картина «Angelus Novus» («Новый ангел»).

Наконец, в-третьих, мы отдаем себе отчет в том, что отдельные названия могут нести на себе следы словотворчества художника аналогично тому, как это случилось с картиной «*Insula dulcamara*» (в переводе с латыни – «Сладко-горький остров»)⁴ [11, с. 80–81].

Итак, *Seneca* – это один из когноменов в роде *Annaeus* (Аннеев); именно представители этого когномена Сенеки наиболее прославились в названном роде: это философ и писатель трагедий Луций Анней Сенека (*Lucius Annaeus Seneca*, ок. 4 г. до н. э. – 65 г. н. э.), а также происходивший из испанского торгового города Кордубы ритор Анней Сенека (*Annaeus Seneca*, ок. 54 г. до н. э. – 39 г. н. э.). В свою очередь, *Senecio* (по-русски традиционно передающийся как Сенецион) – один из когноменов в роде Геренниев (*Herennius*) и др., на что указывает фундаментальный латинский словарь Иосифа Ханановича Дворецкого [1, с. 700] со ссылкой на упоминание этого когномена у Публия (или Гая) Корнелия Тацита (*Cornelius Tacitus*, ок. 55 г. н. э. – 120 г. н. э.). *Herennius* был римским номеном (родовым именем). Здесь, во-первых, нужно упомянуть *Gaius Herennius* (Гая Геренния) – персону, которой была посвящена «*Rhetorica ad Herennium*». Имеется в виду анонимный труд, авторство которого в течение долгого времени приписывалось вначале Цицерону, а затем Корнифицию. Во-вторых, был также упоминаемый Корнелием Тацитом историк *Herennius Senecio* (Геренний Сенецион), живший, как и сам Тацит, во времена императора Тита Флавия Домициана.

Есть еще существительное мужского рода «*senecio*», которым обозначалось (и по сей час обозначается) растение крестовник, но в архаичном своем значении существительное это имело смысл «старик» и происходило от существительного мужского же рода «*senex*» («старик, старец» в смысле мужчины в возрасте 45–60 лет или, чаще, старше 60 лет [1, с. 700]). Таким образом, конечные буквосочетания «-са» и «-cio» бытовали в именах приблизительно в одно и то же время, что, на наш взгляд, с учетом различительной функции имени [3, 7, 15] свидетельствует против возможности неустойчивого написания (колебания) имени в этом его месте. Если, давая название своей картине, Пауль Клее и намеревался сделать какой-то намек на знаменитого философа, намек этот вышел весьма мутным и, стало быть, неудачным.

Вывод этот видится вполне закономерным при синхроническом подходе к изучению языка, в рамках которого язык предстает как не-

что застывшее во времени. Однако справедливости ради необходимо реализовать также и диахронический, т.е. исторический, подход к языку. Возможно, именно подобный опыт даст нам ответ на вопрос, могло ли в разбираемом имени Seneca «-с-»мутировать в «-сі-» в процессе исторического развития латыни в итальянский язык.

В этом плане уместным будет сопоставить то, как подверглось изменению имя Симпликий⁵ (Simplicius), которое носил представитель Афинской школы неоплатонизма Симпликий Киликийский (Σιμπλίκιος ὁ Κιλίκιος, ок. 490–560), о ком говорится, например, в изданной Институтом истории естествознания и техники АН СССР монографии «История естествознания в эпоху эллинизма и Римской империи» И.Д. Рожанского. А вот героя «Диалога о двух главнейших системах мира» (итальянское название «Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo», название на латинском языке «Systema cosmicum», нач. 1632) – главного произведения⁶ Галилео Галилея (Galileo Galilei, 1564–1642) – зовут Симпличио (Simplicio)⁷ и никак иначе... Здесь буква «i» (и соответствующий звук) демонстрирует очевидную устойчивость.

Отдавая себе отчет в том, что лингвистический анализ лексемы senecio, послужившей названием картины Пауля Клее, не позволяет безоговорочно принять точку зрения П.В. Невской, выскажем следующее соображение. Наиболее весомым для нас в данном контексте оказывается тот факт, что лексема «senecio», равно как и имя Сенека происходит от одного латинского корня «senectus», т.е. «старый» [2]. Далее указание на портрет комедианта позволяет предположить, что собственная смерть Сенеки, который, идя на самоубийство, выполнял лишь волю Нерона – своего бывшего ученика, сегодня выглядит как некогда старательно разыгранная пьеса.

Отчасти именно поэтому окрашенное в трагические тона событие воспринимается сквозь века, скорее, как фарс или, что то же – как «непристойное, постыдное, циничное зрелище» [16]. Трагикомичность ситуации заключается, на наш взгляд, в том, что, согласно имеющимся сведениям [6], задолго до двойного самоубийства Сенеки и его супруги Помпеи Паулины философ пытался покончить с собой, узнав о неизлечимом характере своей болезни. Что же касается иницируемого волей Нерона самоубийства, то для семейной пары оно обернулось мучительной погоней за смертью (для него) – Нерон при-

казал Сенеке осуществить самоубийство до захода солнца – и, одновременно, чудесным спасением (для нее).

Знаменательно, что все участники происходящего выступают здесь либо в качестве главных героев этой «пьесы», либо в качестве статистов, либо – зрительской аудитории. При этом сам процесс самоубийства, по сути, разворачивается по законам театра, охватывая четыре акта с прологом и эпилогом⁸. Не случайно история смерти Сенеки стала в 80-е годы прошлого века сюжетом для пьесы Петера Хакса «Смерть Сенеки». Как свидетельствует Н.Э.Сейбель, пьеса «...Хакса распадается на две композиционные части: до начала третьего акта и после. Первая половина построена на интермедийных связях с живописными полотнами и является своего рода приквелом к ним. Вторая – комедия ошибок и недоразумений, возникающих из-за разрушенной ниши, отражающей звук и делающей тайны, сообщенные во внутреннем дворе, достоянием всего дома [14, с. 138]. Думается, что с наибольшей полнотой театральность происходящего раскрывает полотно Жака Луи Давида «Смерть Сенеки»⁹.

Еще одним аргументом в пользу того, что на портрете изображен не кто иной, как Сенека – уже упоминаемый П.В.Невской кроваво-огненный фон, который в том числе отвечает ситуации, когда бездыханное тело Сенеки (в полном согласии с его намерением) было подвержено сожжению. Помимо этого, при решении вопроса о портретируемом нельзя обойти вниманием и тот факт, что (со слов Корнелия Тацита) в случае победы участников заговора против Нерона бразды правления планировали передать Сенеке, поскольку Рим не много бы выиграл, не сумев избежать позора, если вместо Нерона – Тацит называет его гитаристом (кифаристом)¹⁰ – на престол взошел бы комедиант!.. Речь идет о Пизоне, выступавшим в качестве трагика [6].

Другими словами, отталкиваясь от приписываемой У.Шекспиру сентенции «Весь мир театр, а все люди в нем – актеры», можно предположить, что, будучи римлянином и сыном своей эпохи, в какой-то момент и сам Сенека начинает видеться своим потомкам в качестве комедианта.

Наконец, самым важным аргументом в пользу предположения, высказанного П.В.Невской, видится следующий момент. Всякое подлинное искусство являет собой опыт сакрального знания, процесс приобщения к которому можно рассматривать в качестве «гимнасти-

ки» для упражняющегося в метафизике ума. Соответственно, общезначимый смысл – так называемый этический код, сокрытый как за материальностью холста, так и нотным текстом творений Пауля Клее и Эдисона Денисова, не может ограничиваться идеей старения *ipse per se* (как таковой), тем более что выполненный в абстрактной манере портрет лишь с известной натяжкой можно назвать портретом старика.

Думается, что указанием на вполне реальную уместность связать образ портретируемого Паулем Клее с образом Сенеки служат не только отмеченные сигналы текста, а также тот факт, что для художника «мир театра всегда имел значение» [13, с. 40]¹¹, но и «прочитываемая» между строк мысль: каждому, кто однажды возьмет на себя роль учителя, нужно быть готовым к тому, что однажды один из его учеников предаст его... И потому – никогда не спрашивай, в чем причина того, что из века в век все происходит именно так, а не иначе. Прикосновение к этой истине имеет цену лишь тогда, когда, даже зная о невозможности избежать уготованной для Учителя судьбы, мы вновь и вновь несем свет, невзирая на грустное грядущее¹².

Примечания

¹ Оригинальное полотно: холст, масло; размеры 40,3 × 37,4 см; местонахождение: Kunstmuseum Basel (Базельский художественный музей), acces. No. 1569, г. Базель (Швейцарская Конфедерация). Срок действия имущественных авторских прав на данное произведение в РФ истек в 2010 г. Публикуемая в настоящей статье репродукция заимствована из репозитория [18]. (Совершенно необходимо отметить, что в сети Интернет наибольшее распространение получили репродукции, сделанные при другом освещении (с использованием светофильтров?) и/или обработанные (с измененным цветовым тоном и насыщенностью цветов) – характерный пример такого изображения читатель может увидеть на сайте [4].)

² Согласно позиции П.В.Невской, то обстоятельство, что музыкальное воплощение визуального образа реализуется, по признанию композитора, посредством «[...] развернутой виртуозной и очень трудной, технически трудной каденцией для solo альты» [17, с. 319], видится вполне закономерным. Возможно, сугубо исполнительские сложности выступают здесь аналогом мыслительного процесса, его становления и развертывания в голове философа» [9, с. 11].

³ Особый цвет полотна определяется неоднозначностью красочного фона, поскольку изначально мы не можем ответить на вопрос, что, например, означает доминирующий красный цвет – цвет страсти, любви, радости, отчаяния, боли и т.д. Соответственно, прежде чем мы дадим словесное определение используемой Клее цветовой гаммы, нам необходимо соотнести цвет полотна со многими деталями картины, обуславливающими верность нашего предположения.

⁴ Используемое в названии картины сложносоставное слово не существует, однако его образование оказывается возможным путем сложения имени прилагательного «dulcis» – «сладкий» [1, с. 269] (в этом значении – а оно не единственное – слово используют Публий Овидий Назон, Квинт Гораций Флакк и Тит Лукреций Кар) и имени прилагательного «amarus» – «горький» [там же, с. 51] (в этом значении – а оно, опять же, не единственное – слово встречается у Гая Плиния Секунда, т.е. Плиния Старшего, и Авла Корнелия Цельса).

⁵ Во многих русскоязычных публикациях встречается написание в «латинизированном» виде – Симплиций.

⁶ Труд этот явился итогом почти тридцатилетней научной работы. Его выход в свет – одна из ключевых вех коперниканской революции в естествознании.

⁷ Дословно – «простаком», ибо он на протяжении всего диалога занимается «начетничеством» около замшелых (к тому времени) постулатов Аристотеля и Птолемея.

⁸ В частности, вся процедура самоубийства, согласно сведениям, полученным от Корнелия Тацита, условно может быть представлена на уровне следующих частей:

Пролог: смертный приговор, вынесенный Нероном Сенеке как участнику заговора против императора.

Акт 1 Сенека вскрывает вены на руках, однако, поскольку кровь течет медленно, философ проделывает ту же процедуру и с ногами, вскрывая вены на голених и под коленями (в скобках заметим, что вскрывшую себе вены Паулину по приказу Нерона спасают; впоследствии она с достоинством несет свое вдовство).

Акт 2 Вследствие того, что ожидание смерти затягивается, Сенека принимает приготовленный заранее яд, который также не приводит к достижению желаемого.

Акт 3 Намереваясь прекратить мучения, Сенека просит погрузить свое тело в теплую воду бассейна, чтобы повысить интенсивность действия яда.

Акт 4 Лишь перебравшись в жарко натопленную баню, Сенека встречает свою смерть, задохнувшись от пара.

Эпилог: бездыханное тело Сенеки предают огню.

⁹ Рассматриваемый сюжет также встречается на полотнах Якоба ван Оста I, Пауля Рубенса, Кристофо Саволини, Луки Джордано и др.

¹⁰ Вследствие тяги императора к публичному пению.

¹¹ «Театральная тематика, – пишет О.А.Киташова, – не редкость в его художественных произведениях... Свой же собственный кукольный театр художник начал делать в качестве подарка сыну Феликсу на девятилетие. Сотворенные из подручных материалов, порой нарочито небрежные и чрезвычайно выразительные, как и остальные образы Клее, куклы настолько понравились мальчику и самому отцу, что первоначальная труппа из восьми надевающихся на руку фигур вскоре разрослась до коллектива из полусотни уникальных персонажей» [3, с. 40]. Знаменательно, что впоследствии Феликс стал театральным режиссером. «Мой кукольный театр, – признавался он, – превратил меня в волшебника» [13, с. 20].

¹² Косвенным свидетельством того, что подобным образом сформулированный смысл портрета «Senecio» имеет право на существование, будет для нас следующее признание Корнелия Тацита: «Мы полагаем, что перед смертью [Сенека] размышлял и о том, что оказался в общем-то неважным воспитателем» [6].

Литература

1. *Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь: Ок. 50 000 слов. 3-е изд., испр. – М.: Русский язык, 1986. – 846 с.

2. Имя Сенека на *Имя.Ком*. Значение, происхождение, перевод, комментарии, код, рейтинг. – URL: [imy.com>name/32393](http://imy.com/name/32393) (дата обращения: 12.05.2019).

3. *Катханова С.М., Кочубей И.В.* Ментальность и грамматика // Современные направления в обучении иностранным языкам в неязыковом вузе: мат. науч.-практ. конф. – Краснодар: [Б. и.], 2001 – С. 119–120.

4. *Клее П.* Сенекио: [Репрод. живопис. произведения 1922 г.] // [Архив – художников, коллекционеров и арт-дилеров]. – URL:

https://artchive.ru/artists/-62148~Paul'_Klee/works/247629~Senekio#show (дата обращения 27.05.2019).

5. *Клее Пауль*. (Сенекио) // Мегаэнциклопедия Кирилла. – URL: [mega-book.ru»media/Клее Пауль \(Сенекио\)](http://mega-book.ru/media/Клее_Пауль_(Сенекио)) (дата обращения: 07.04.2019).

6. *Корнелий Тацит П.* Сочинения: В двух томах. – Т. 1. *Анналы. Малые произведения.* – Л.: Наука, 1969. – 444 с. (Лит. памятники).

7. *Кочубей И.В.* К проблеме сущности и динамики движущегося языкового знака // Вторая ежегодная научная конференция Гуманитарного центра КГУКИ. – Краснодар – Горячий Ключ (26 июня 2006 г.) Краснодар : [Б. и.], 2006. Вып. 2. – С. 12–15.

8. *Купровская Е.О.* Эдисон Денисов и живопись: поиски параллелей. – Екатеринбург: [Б. и.], 1996. – 24 с.

9. *Невская П.В.* Визуальность в аспекте художественного портретирования: (на материале картины Пауля Клее «Сенечео») // Культурная жизнь Юга России. – 2013. – № 2 (49). – С. 9–12.

10. *Невская П.В.* Портрет в пространстве семиотики: вербальное и невербальное: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09 – Теория и история искусства. – Саратов: СГК, 2013. – 430 с.

11. *Парч С.* Пауль Клее: 1879–1940 / пер. с англ. О.Л.Карловой. Köln: “TASCHEN GmbH” Verlag. – М.: АРТ-РОДНИК, 2004. – С. 80–81.

12. *Пауль Клее*, «Сенекио». – URL: <http://jivopis.org/klee-paul-senekio/> (дата 11.04.2019).

13. *Пауль Клее* // Лучшие современные художники. – М.: Комсомольская правда; Директ-Медиа, 2016 – Т. 13. – 72 с.

14. *Сейбель Н.Э.* «Смерть Сенеки» П. Хакса: визуальное и аудиальное // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2016. – № 1. – С. 137–142.

15. *Соболевский С.И.* Грамматика латинского языка: Теоретическая часть. Морфология и синтаксис. 3-е изд., просмотр. – М.: [Б. и.], 1950. – 432 с.

16. *Фарс* // Толковый словарь Ушакова. – URL: dic.akademic.ru (дата обращения 05.05.2019).

17. *Шульгин Д.И.* Признание Э. Денисова: По материалам бесед. – М. : Композитор, 1998. – 465 с.

18. *Klee P. Senecio* (Baldgreis, Soon to Be Aged): [A graphic file in the *.jpg format] // Wikimedia Commons: [A web site – media file repository making available public domain and freely-licensed educational media content]. – URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Paul_Klee%2C-_1922%2C_-Senecio%2C_oil_on_gauze-%2C_40.3_%C3%97_37.4_cm%2C-_Kunstmuseum_Basel.jpg (the date of downloading: 27.05.2019).

Наталья Воронина (Саранск)

**Два этюда о взглядах на музыкальное искусство
в России первой половины XIX века**

***«Отшельники мысли, схимники науки...»:
первые опыты размышлений о музыке в России***

Культура лишь тогда может называться культурой, когда она национальна. Обозревая историю человечества, нельзя не поразиться многообразию ценностных ориентаций, многообразию человеческих типов, национальных характеров. Главным и определяющим признаком культуры является привязанность к определенному месту в пространстве – этому на все времена родному телу, родной земле или Родине. Родная земля из нейтрально географического превращается в культурно-ценностное понятие родного дома, Отчизны, в живое пространственно-временное поле жизни человека и его народа во веки веков.

Обратившись к своей истории, остро ощутив изъяны в ее исследовании, начинаешь круто изменять осмысление не только самих явлений российской культуры, но и ее творцов, их портретные характеристики и биографии.

Чем они интересны сегодня, в дни краха империи, идеологии "русской идеи"? Что можно почерпнуть из них в начале XXI в.? Новая ситуация приложима почти к каждой одаренной личности в России. Мы знаем и не знаем их. Вокруг них и в прошлом, и в настоящем возможны (были и есть) самые разнообразные вариативные суждения. Вокруг них писалась и "переписывалась" история культуры, "омолаживались" перспективы. На рубеже веков мы вдруг обнаруживаем, что ничего не знаем, по сути, о Л.Н.Толстом, нам мало знаком и Ф.М.Достоевский, не открыты по-настоящему уже тысячи раз "открытые" А.С.Пушкин и А.П.Чехов, В.Г.Белинский и А.И.Герцен, С.В.Рахманинов и Д.Д.Шостакович и много, много других имен.

А не сказано о них самое главное, что загадка каждой личности – это человек, "что они не просто выразители "русского духа", но плоть

от плоти..." Они жили по особым законам и их деяния придают особый характер культуре, к которой они принадлежат, и которую они формируют. Они обладают особой *метафизической* значимостью, с их помощью мы прозреваем метафизические основания, на которых развивается культура и сам человек.

Середина XIX в., Россия. А.И.Герцен, Н.П.Огарев, Н.В.Станкевич, В.П.Боткин – четыре имени, не все из которых связываются в обычных представлениях с философией, и уж, тем более, с музыкой. Но мы хотим обратиться к ним, подчеркнув, что именно в этот исторический период, именно в этой стране, именно в связи с произнесенными здесь именами, возникает проблематика философии музыки, идет ее становление как особого феномена, который можно отнести и к *разряду философии*, и к *разряду музыки*, и к *разряду культуры*, и к *разряду эвристики человеческого сознания вообще*.

Развиваясь самостоятельно и параллельно, философия и музыка могли соединиться только в интеллектуальной среде, начинаясь как естественное бытие высокоразвитых в философском и художественном отношении людей. Взаимопроникая и обогащая философию и музыку, российская жизнь оказалась способной *творить* новые формы, разбивая сложившийся стереотип о способности русского человека лишь соединять, репродуцировать в разных комбинациях, но не создавать. Именно у этих талантливых и мудрых россиян мы находим динамичный поиск музыкальных смыслов тогда, когда это еще не было профессиональным делом в России.

Интересно, что этот феномен родился в реальной жизнедеятельности названных людей (общение в кружках, эпистолярные циклы, круг общих знакомых, впечатления от прочитанного, увиденного, услышанного). Человек живет вполне реальной жизнью – он рассуждает, чувствует, он думает о том, как воспитывать потомство, слушает и переживает музыку. Это происходит у него комплексно. И в этой комплексности самой жизни может возникнуть совершенно новый феномен – *онтологический*.

К сожалению, многие годы мы занимались только общественным сознанием, только наукой, только искусством, то есть всеми вторичными структурами. Однако онтологический статус данного феномена не менее интересен, глубок и многогранен, он породил необходимость и причинность. Не усиление музыки за счет философии, а именно формирование нового симбиоза – *философии музыки*, в

структуре которого можно выделить два уровня опыта: несущий и теоретический (интеллектуальный), которые и есть не что иное, как философия.

А.И.Герцен и Н.П.Огарев в истории культуры традиционно определяются как революционеры-демократы. Многоаспектность научных исследований их жизни, казалось бы, давно исчерпала тему. Все вопросы решены. Искать уже нечего. И, тем не менее, обращаясь к какой-либо частной проблеме, каждый раз наталкиваешься на неизведанное, открывая новые горизонты исследования.

В данном случае изучение жизни и творчества мыслителей в избранном аспекте нарушает сложившуюся традицию, разбивает стереотип восприятия этих имен. Герцен и вдруг музыкант?! Возможно ли, если учесть, что в XIX в. музыка за ним утвердилась в качестве единственного «белого пятна»? Возможно ли, если ни А.И.Герцен, ни Н.П.Огарев, ни Н.В.Станкевич не оставили специальных работ в области музыки? Известны лишь музыкально-критические статьи В.П.Боткина. Логично ли в одном ряду со взглядами Герцена и Огарева рассматривать творчество Станкевича и Боткина?

Ответить на поставленные вопросы можно, лишь обратившись к новым социальным формам существования музыки в России в 20-е и особенно в 30–40-е гг. XIX в. В указанный период наметившиеся новые черты в восприятии музыки принесли русскому самосознанию идею понимания музыки как содержательного и смыслового искусства (в отличие от утвердившегося – знание, наука или только развлечение!). Музыка в русском обществе становилась постепенно синтезирующим, интегрирующим началом жизни, мысли, чувства. Премьеры опер М.И.Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила», исполнение новых романсов А.А.Алябьева или А.С.Даргомыжского, песен Ф.Шуберта являлись событиями огромной жизненной важности.

Всеобщий взрыв музыкально-стихийного подрывал старые основы музыкального восприятия, вносил сумятицу в музыкальную жизнь, в академические формы распространения музыки, и в то же время вызывал к жизни новые параметры ее осмысления. Стихия музыки становилась фактором и фактом осмысления, прежде всего, в публицистике и в литературном творчестве, приобретая колоссальный общественный резонанс.

Мог ли Герцен оставаться в стороне от столь бурного процесса? Конечно, он не вникал в детали и подробности, как Огарев и Боткин,

но ритмы музыкальных приливов и отливов в обществе – музыка истории – вот что волновало Герцена. Музыка, создающая в объединяющем русле и уникальное многообразие человеческой жизни в ее конкретности, и общность ее другим людям. По такому конкретному принципу – общности интересов, обращенности к одним и тем же музыкальным явлениям, совпадению идей и ходов мысли о музыке мы избрали круг мыслителей, хотя известно, что уже в молодые годы идейные убеждения Боткина не совпадали с воззрениями Герцена и Огарева, а во второй половине 40-х гг. весьма ощутимо обозначились их идеологические расхождения. Возникали идейные разногласия и со Станкевичем.

Герцен, Огарев, Станкевич и Боткин не были объединены и каким-либо организационным началом. Некую общность, как в основе, так и в характере осуществления – активном, преобразующем, утверждающем и в то же время универсально проявляющемся в аспекте их жизнедеятельности, мы определяем через диалектику смыслополагания в музыке и ее модификациях.

Отдельные высказывания, критические замечания, наблюдения о музыке в контексте литературно-критических статей и философских обобщений, полемика о музыке в эпистолярной, документах, мемуарах, наконец, редкие случаи музыкальной публицистики в газетах и журналах говорят о том, что вокруг Герцена и Огарева существовала совершенно особая среда, в которой вырабатывалось и особое отношение к жизни. Через сферу музыки высвечивалась жизнь души. Погружение в искусство, наслаждение музыкой, свобода художественно-эстетических высказываний как бы переносили их от официальной к «домашней» философии, «к о с о б о м у т и п у ф и л о с о ф с т в о в а н и я»¹, который стирал между ними разнородные противоречия. Так, Боткин в своих музыкально-философских суждениях был тоньше, прозорливее, чем в политике и это примиряло его с Герценом и Огаревым. Это был личностный срез жизни, это была потребность души, особый уровень свободы по отношению к художественной деятельности. И метод объяснения музыкальных явлений у них был не всегда обычный. Они не стремились публиковать свои мысли в печати, поэтому также были свободны от официального диктата в художественной критике. Устраиваемые ими концерты,

¹ Зеньковский В.В. История русской философии: В 2 т. – Л., 1991. – Т.1. – Ч.2. – С. 60.

спектакли, музицирования возвышали русскую культуру быта, резко отличались от ее традиционных форм.

Эстетические чувства, возбуждаемые произведением искусства, проявляли себя в комплексе, доходящем до гармонии. Эти чувства были связаны и с образами фантазии, и с деятельностью интеллекта («умные эмоции» – Л.С.Выготский), и с волевыми стремлениями к совершенству, воплощенными в идеалах, и с игрой духовных сил человека, вызывающей необычайное наслаждение.

Духовная связь настоящего с прошлым представляется также интересной в изучении избранных представителей России XIX в. Энциклопедизм знаний, высочайшая культура общения, неутомимость творческого поиска в любой сфере человеческого бытия и общественного сознания каждого из представленных мыслителей сохраняют притягательную силу и в наше время. «Где, в каком углу современного Запада, найдете вы такие группы отшельников мысли, схимников науки, фанатиков убеждений, у которых седеют волосы, а стремления вечно юны», – восклицал сам Герцен в «Былом и Думах»¹.

Эти лучшие традиции прошлого возвращают нас к опыту предшествующих поколений, особенно в связи с тем неблагоприятием, которое сложилось в обществе по отношению к музыке. Они заставляют искать и модифицировать традиции передовых людей общества середины XIX в. Все смелее заявляют о себе в современном музыкальном быту камерные общения, устные журналы, музицирование, творчество бардов и авторская песня, по-своему отражающие тенденции русской музыкальной практики XIX в. и наполняющие исследовательскую мысль плодотворным материалом.

Таким образом, перед нами явление дилетантизма в музыке высшей пробы. Перед нами особый "тип философствования" в музыке, анализ которого позволил увидеть в этом феномене музыку как богатство, благотворность, как вольную струю, как самое дорогое, что есть в духовной жизни, как метафизику. На этой почве зарождались и получали творческое развитие многие философские идеи относительно природы и происхождения музыки, эмоциональных образов, самих эмоций, восприятия музыки, разных сторон ее функционирования, природы голосов и тембров музыкальных инструментов и др. Это были те основания в русском общественном сознании, кото-

¹ Герцен А.И. Полн. собр. соч.: В 30 т. – М., 1956: –Т. 9. – С.45.

рые незримо, неофициально, но весьма плодотворно способствовали становлению проблематики философии музыки.

Автор в полемике с А.А.Фарбштейном и Т.В.Чередниченко определяет предмет философии музыки, отводя эту сложную функцию "метатеории" по отношению к другим, исследующим музыку, дисциплинам. Это есть теоретический синтез наиболее широких философских и искусствоведческих знаний. Музыка – тождество контрастных взаимоисключающих чувств, их одновременность-гармония. В музыке боль и страдание имеют форму светло-разумного чувства глубочайшего возвышенного единения, но не форму «в-себя-обращенного», а форму как бы «из-себя-исходящего» начала хотеть и быть всем. Сущность музыки укореняется красотой гармонии-противоречия. Подобный подход позволяет выделить в этом сложном и многозначном явлении специфический круг вопросов, закономерно выдвигаемых в творчестве Герцена, Огарева, Станкевича и Боткина со всеми детальными подразделениями.

Анализ становления проблематики философии музыки в определенный исторический период, как особая тема подтверждается рядом аналогий. Специальной областью философии давно уже является философия искусства, также в отдельные дисциплины выделились музыкальная эстетика, социология музыки, музыкальная психология и т.д. Проблемы прекрасного и безобразного в музыке, свобода творчества, функционирование и восприятие ее, формирование музыкальных чувств, вкусов, интересов и потребностей отстояли свое право на самостоятельное рассмотрение. Исследование данных категорий в системе философствования о музыке важно не только в практическом плане, но и как средство более глубоко, основательно понять нормальное функционирование всей системы. Стало быть, можно надеяться, что изучение локальных процессов на нашем примере поможет нам лучше понять как сущность музыки – ее возникновение, развитие, динамику основных функций, так и обогатить историю философской и эстетической мысли о ней.

В условиях обострения проблем духовного развития общества, обращение к творческому наследию прошлого, к своим духовным корням является весьма актуальным, так как помогает точнее оценить пройденный путь, надежнее определить ориентиры в будущее. Не случайно динамика современного художественного процесса обострила интерес философских и искусствоведческих наук к опыту «до-

машней» философии и к опыту бытового музицирования, осмысления музыки в кружках и салонах XIX в. Это обусловлено потребностью с большей полнотой и истинностью раскрыть наиболее важные и яркие явления прошлого, как источник формирования философской мысли об искусстве в их исторической преемственности и значимости для современности. Это интересные факты из жизни отечественных духовидцев, это их мировидение и его влияние на сознание российского общества середины XIX в.

Таким образом, синтез философии и музыки есть одна из форм человеческой духовности – «философо-музыка», первозданность взаимосвязи которой очевидна. Давно и плодотворно на Западе, начиная с Ф.Шеллинга, размышляли о «музыкальности» философского языка или же о «философичности» высших образцов классической музыки. Русская мысль, обратившись к данному феномену, искала свой путь осмысления, и, надо сказать, небезуспешно. Ее направленность была связана с процессуальностью, которая синтезировала идеи движения философии и музыки навстречу друг другу – через диалог к воплощенному онтологическому акту со-творчества.

Невозможно даже предположить того, что все мысли, суждения, концепции наших мыслителей во всем отвечают нашим сегодняшним воззрениям. Ценность их суждений не только в том, что они выдерживают испытание временем, но еще и в том, что человек, причастный к художественной культуре, слушающий музыку и размышляющий о ней – это тоже явление искусства, с одной стороны, а с другой – явление мысли, и, читая выдающихся людей эпохи, мы узнаем личность творца, личность философа-художника. Все, что написали наши «схимники» – это особый род литературы, это и особый тип мышления. Они внушают нам глубокий интерес к волнующим их проблемам. И не обязательно при этом мы должны соглашаться с ними. Нас покоряет искренность и преданность их своим идеалам. Это люди, удивительно много знающие, их суждения основаны на большой любви к Отечеству, наукам и искусству.

Итак, А.И.Герцен, Н.П.Огарев, которых мы чаще рассматривали как революционеров-демократов, В.П.Боткин, известный в истории России как литературный критик, и Н.В.Станкевич – несостоявшийся поэт при более внимательном прочтении и снятии определенных идеологических штампов, случайностей и неопределенностей, связанных с сословными и социальными нюансами их личной и творче-

ской жизни, открывают богатейшие пласты человеческого бытия и свободной игры творческого духа в российской действительности середины XIX в., которые мы и хотим обозначить, прежде всего создать историко-культурный фон, показав среду, в которой они жили, чувствовали, творили.

***Философствование и музыка: «единая симфония...»
(московская литературно-художественная среда
первой половины XIX века)***

Картина русской музыкальной культуры первой половины XIX в. очень сложна и противоречива. Наблюдается резкий разрыв между высшими достижениями и уровнем музыкального быта. Значительная часть общества остается во власти отсталых вкусов и представлений. Русские композиторы не находили признания у себя на родине, европейская музыкальная классика была чуждой широким кругам русского общества, произведения русских композиторов не доходили до зарубежного слушателя. Не было системы профессионального музыкального образования.

В быту было популярно фортепиано. Исполнялись небольшие и несложные по форме пьесы и танцы салонного типа. Модными были вариации на тему А.А.Алябьева и А.Е.Варламова, пьесы И.Ф.Ласковского и Дж.Фильда. Открытые публичные концерты чаще включали легкую развлекательную музыку, хотя были попытки устраивать вечера классической и мало тогда известной современной западной музыки, чаще симфонической. В музыкальных театрах звучали итальянские, французские и немецкие оперы. Таким образом, оперная и концертная жизнь в российских городах, музыкальная педагогика, критика долгое время была ориентирована на иностранную музыкальную культуру.

Малые литературно-художественные группы в первой половине XIX в. – культурная константа. В Москве они приняли своеобразную модель поведения. Группы живописцев заявляли о себе новой галереей, а музыканты – созданием новых коллективов (хоры, квартеты, квинтеты, ансамбли и даже оркестры). Первейшей мечтой и главной акцией был свой журнал. На обсуждение выносилось все самое новое (в философии, политике, литературе, музыке и т.д.), приветствовалась свобода слова и печати. Постепенно писатели и художники стали

стремиться к широкой известности, а затем и к возможной монополизации общественного мнения.

Это были случаи из *новой частной музыкальной жизни*. «Частной: не-светской, но и не церковной. Частной: не-публичной. Не публичной, но и не-индивидуалистической», – очень точно подметила искусствовед Т.В.Чередниченко¹. Именно в это время (1820–1830-е гг.) возникает новое базовое переживание, новый тип настройки творчества и восприятия: не служение, не привлечение внимания, а *вовлеченность в...* самую музыкальную стихию, в самую суть музыкального бытия. Слушатель становится полноправным участником музыкального события. Но и композитор – тоже участник события, а не единоличный творец.

Можно сказать, что именно в первой половине XIX в. была сформулирована концепция музыки, которая стала определяющей для развития русской музыкальной культуры в целом. В свете упрочения онтологических оснований музыки значение первой половины XIX в. было огромным. Мы не всегда признаемся в этом, описывая время до М.И.Глинки и А.Н.Серова как дилетантизм в музыке. Тем не менее, это те самые корни, глубинные основания и в самой музыке, и в мысли о ней, на которых и выросла мощнейшая музыкальная стихия России, говоря словами Н.П.Огарева, зарождалось философствование и музыка как «единая симфония».

Московская литературно-художественная среда 30–40-х гг. XIX в. стремилась объективно учесть и оценить бытование городской музыки, ее эстетически контрастные слои, понять опыт существования крестьянского фольклора в русской столице. В размышлениях о судьбах просвещения и развития национальной культуры популярное искусство выступало стимулом плодотворной полемики. Накапливались разнородные материалы повседневного обихода, развивались музыкально-психологические наблюдения в художественной литературе, начала формироваться историко-стилистическая методология анализа и оценки творчества любителей.

Важнейшим же итогом эмпирических наблюдений музыкального быта того времени стал *контраст* двух взглядов – этнографического и историко-критического – на судьбы и функционирование в культуре народного творчества. Обнаружившийся на протяжении полувека спорадически и коренящийся в самой иррациональной природе художественного быта контраст позиций отдельных литераторов и му-

¹ Чередниченко Т.В. Кризис общества – кризис искусства. – М., 1987. – С. 19.

зыкантизм вылился позднее, в 1860–1870-е гг. в *конфликт* публицистических противостояний. Обратимся к конкретике.

В журналах «Телескоп», «Московский наблюдатель», «Молва» (1830-е гг.), а позже «Репертуар и Пантеон» и «Современник», наряду с информацией о музыкальных событиях можно встретить «мысли о музыке», «философию и историю музыки», «нечто о старинных песнях» и т.д.

Интересны рецензии на оперы Г.Мейербера и Дж.Верди, Ю. рнольда, В.Дамке, Д.Струйского, в которых отмечается, что залогом успеха у широкой публики явился банальный мелос и конфликт сильных страстей. Полемика вокруг лирического «наива» затронула множество специфических музыкальных вопросов – например, таких, как итальянская опера и романтизм, жанровая стилистика любовно-лирической драмы, вокально-исполнительская природа ее лексики, эстетические приобретения романтической оперы, механизм восприятия «поджигающего» пения и др.

Внутренней пружиной полемики оказались обусловленные временем проблемы музыкальной социологии. Феномен почти универсальной психологической действительности (а, следовательно, и просветительских потенций!) итальянской оперы оказывался исследовательским ключевым. Поиски ответов направляли аналитическую мысль, во-первых, к стилистике бытового мелоса, во-вторых, активизировали аксиологические наблюдения.

Наиболее полно эта группа вопросов отразилась в выступлениях В.Ф.Одоевского. Вопросы музыкального просвещения все более акцентировались им как социально насущные. Говоря о заслугах филармонического общества, критик стремился содействовать обогащению содержания и форм этой деятельности¹. Соотношение эстетических свойств музыки и мнений публики давало основание ставить вопрос о несоизмеримых контрастах способности *слышать музыку и судить о ней*.

Предметом постоянных сарказмов были меломаны, чьи суждения определяла мода. «Высший круг остался тем же жалким и притом бессовестным подражателем»².

¹ Письма в Москву о Петербургских концертах // Санкт-Петербургские ведомости. 1839.

² Одоевский В.Ф. Новая русская опера «Иван Сусанин» // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду», 1837. – № 5. – С.127.

Невежество слушателей и критики оценивалось как результат действия силы консервативного около-художественного сознания. Ирония по поводу музыки «с душой» («балаганный мотив Беллини и Доницетти, который преследует вас и в концерте, и в гостиной, и вариациях всех фортепианистов и скрипачей»¹), и «ученой» «без души» (например, симфонии Бетховена) – помогла подчеркнуть мысль о нивелирующей силе дилетантизма, способного адаптировать множество данностей самого разного эстетического ранга.

Тонизирующей силой является свежая мысль, оригинальное изобретение в сфере мелодики. «Руслан и Людмила», по мысли Одоевского, стилистический антипод оскудевшей музыки Запада². Сила таланта Глинки – в бесконечности изобретения, в слиянии достижений европейского искусства и «первоначальных стихий» родной земли. Противопоставляя «роскошный цветок» музыки Глинки миру дилетантизма, Одоевский углубляется в вопросы философии музыки и проблемы музыкального восприятия. Он писал о труднодостижимой природе эмоции художественного наслаждения, подчеркивая эстетическую уникальность музыки, способность вызвать сложную гамму чувств.

Подчеркнем, что к 1840-м гг. умы все более и более начинают заниматься идея народности как проявление культуры. Проблемы народоведения стимулировали развитие интереса к фольклору в городской среде. Качественно разнородные собрания песен Гурилева, Варламова, Кашина, Рупина явились отзвуками на растущий интерес к «природному» напеву. Причем, обработки, переложения разного рода пользовались симпатиями большинства как к у л ь т у р а в о с п р и я т и я, как форма популяризации русского мелоса.

Н.Полевой приветствовал сборник Д.Кашина (Московский телеграф, 1833, №18, сентябрь). Д.Веневитинов утверждал, что народность искусства «не в черевичках и не в бородах, не в картинах, принадлежащих какой-либо особенной стороне, но в самих чувствах поэта, напитанного духом одного народа и живущего, так сказать, в развитии, в успехах и отдельности его характера»³. Симптоматичны и пронизанные социальностью суждения Белинского о народности –

¹ Одоевский В.Ф. Дилетанты // Санкт-Петербургские ведомости, 31 января, 1839. – С.177-178.

² Одоевский В.Ф. Записки для моего праправнука // Отечественные записки, 1843. – № 34. Отд. 7. – С. 208.

³ Русская мысль о музыкальном фольклоре. – М., 1979. – С. 19.

«альфе» и «омега» нового периода. Об истинной народности «литературного духа» размышлял Н.Надеждин: «Не исключительная н а р о д н о с т ь, не исключительное ч у ж е я д с т в о – недостаточны для полной литературной жизни»¹. Бесплодным и преходящим представляется И. Киреевскому «странный хаос недоразвитых мнений, противоречащих стремлений» в литературе 1840-х гг. Подражательность губит искусство, беспомощное перед лицом социальных проблем времени. Незрелость литературы отражает незрелость общественного сознания»².

Иной взгляд выражен «Песенной прокламацией» И.Киреевским, что говорит о полемике в славянофильской среде. В предисловии к своему собранию народных песен он сурово писал о «мрачной истине» действительности – об уничтожении красоты крестьянской песни и падении песенного творчества в городе. «Новое поколение песен, начинающее вытеснять прежнее, в самом деле не достойно того, чтобы им дорожить... Вместо прежней красоты и глубины чувства – встречается безобразие нравственной порчи, выраженное в бессмысленном смешении... вместо прежней благородной прямоты – ужимистый характер сословия лакейского»³.

Проблемы такого характера отражались и в музыкознании. Н.Захаров с сожалением писал об отсутствии теоретически разработанного «кодекса русской песни», о сильном влиянии европейских обычаев. Его отзыв о сборнике русских песен Гурилева неслучайно имел более широкий адрес. Критик выступил поборником простоты, естественности: европейские рулады, трели и двойные апеджиатуры «не дружатся с безыскусственным характером наших народных песен и не идут им вовсе, как седло корове»⁴.

Более исторически прозорливым оказался взгляд Ап.Григорьева. Ему близка мысль Белинского о своеобразном переосмыслении Рос-

¹ Надеждин Н. Европеизм и народность в отношении к русской словесности // Телескоп, 1836. – Ч.31. Перепеч.: Хрестоматия по истории русской журналистики XIX века. – М., 1969. – С. 96.

² Кириевский И. Обзорение современного состояния литературы // Москвитянин, 1845. – Ч.1. – № 1. Перепеч.: Кириевский И. Критика и эстетика. – М., 1979. – С. 372.

³ Кириевский И. Русские народные песни: В 2-х ч. – Ч.1. Русские народные стихи // Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. – М., 1948. – № 9. – С. IX.

⁴ Захаров Н. Кое-что по поводу русских песен, собранных и переложенных для пения и фортепиано г. Гурилевым // Москвитянин, 1852, – Т.4. – № 13. В рубрике: Библиография. – С. 146-147.

сией западных нововведений¹. «Песня – не только растение: песня – сама почва, на которую ложится слой за слоем; снимая слои и посредством сличения вариантов можно иногда добраться и до первого слоя»². Он против изучения всех вариантов и слоев. Песня живет в народе и сейчас. Он призывал изучить типы народных певцов, их отношение к крестьянскому пению.

Итак, предпринятый краткий обзор состояния музыкального искусства в России первой половины XIX в. и его эстетического осмысления позволяет сделать некоторые выводы, которые становятся существенными для понимания тех оснований, на которых базировались музыкально-философские идеи московской литературно-художественной среды указанного времени.

Социальные процессы, происходившие в России и на Западе в этот период, существенно меняли лицо музыки. Стереотип восприятия музыки как науки, как знания или как только развлечения, имевший место в общественном сознании на протяжении многих веков, носил, прежде всего, прикладной характер: музыка создается для вполне определенной цели. И эстетическая оценка музыки соответствовала столь распространенному заблуждению.

В реальном историческом процессе перестройка искусства совершалась постепенно, растягиваясь во времени и отнюдь не была очевидной. Мощные процессы становления и самосознания личности отражались в музыке, но первоначально лишь как внутреннее накопление качества, как огромный потенциал внутренней силы.

Осознание новых духовных возможностей музыки привело к возникновению разных форм субъективизма. Но в его основе лежали новые объективные возможности музыки, которыми она теперь активно овладевала. 20-е и особенно 30–40-е гг. XIX в., как мы показали, наметили новые черты в восприятии музыки, принесли русскому самосознанию идею понимания музыки как содержательного и смыслового искусства.

Наряду с другими видами, музыка осваивала мир в его реальности и полноте, принимала активное участие в художественном освоении действительности, в становлении реализма. Этот процесс не был

¹ Григорьев Ап. Развитие идеи народности в нашей литературе по смерти Пушкина // Собр. соч. – Т.1. – СПб, 1876. – С. 553.

² Григорьев Ап. Несколько слов о законах и терминах органической критики // Русское слово, 1859. – № 5. Перепеч.: Григорьев Ап. Собр. соч. – Вып. 2. – СПб, 1914. – С. 122

однозначным и получал самое противоречивое отражение в музыкально-эстетической мысли. Особо остро обсуждалась проблема понимания музыки.

Все это нашло отражение в философско-эстетических суждениях многих интеллектуалов. Например, А.И.Герцен, Н.П.Огарев, Н.В.Станкевич и В.П.Боткин не были музыкантами, но каждый из них считал музыку первоначалом духовной жизни человека. Привлекает специфика их мышления, проявляющаяся в новом типе духовно-практического освоения действительности. Примером могут служить положения Огарева и Боткина о музыкальном вкусе или Герцена и Огарева о прекрасном в музыке. Показательным в этом отношении становится их опыт целенаправленного и сосредоточенного слушания музыки, разных ее жанров и форм. Важным становится и отражение практического музыкального опыта в их неофициальных суждениях и взглядах.

Воззрения на музыку у представленных мыслителей часто не совпадали, иногда приводили к противоречиям и парадоксам. Особенно это касается суждений о природе и сущности музыки, ее духовных возможностях.

Новые социальные формы существования музыки в середине XIX в., в частности, концертная практика, вызвали к жизни и новые параметры осмысления. Если в немецкой философии (Гегель, Зольгер, Краузе, Шеллинг, Шопенгауэр) музыка мыслилась как нечто всеобщее, даже как космическая сила или слой бытия, то в российской музыкальной практике одновременно происходил такой же всеобщий взрыв музыкально-стихийного. Он подрывал старые основы музыкального восприятия, вносил сумятицу в музыкальную жизнь, в академические формы распространения музыки. Стихия музыки становилась фактором и фактом музыкальной эстетики. Признаки нарушения сложившихся канонов ощущались, в первую очередь, в литературном творчестве и публицистике. «Звучащая природа», тембры инструментов и голосов, романтизм музыкальных впечатлений, образные сравнения наполняют литературное творчество Герцена, Огарева, Станкевича, Боткина – в разной мере, в разных манерах, но, безусловно, музыкально-романтическое содержание в 1830–1840-е гг. становится более широким, чем специфический литературно-философский романтизм.

Подчеркнем особо, что в сложившейся московской литературно-художественной среде не проводили границ между музыкой природы, музыкой бытия и музыкой как художественным творчеством, как произведением искусства. Чаще подчеркивали непрерывность связи между ними, генетическую зависимость музыки как искусства от звуковых проявлений природы.

И, тем не менее, романтически переживаемая и постигаемая музыка в разных отношениях стремится за рамки слухового и звукового, за рамки музыки как искусства. Она входит в систему философской и естественнонаучной мысли. Музыка соответствует различным сторонам и явлениям мира или совпадает с ними по своей сущности; она вступает с ними во всевозможные «уравнения» (Новалис). Особого рассмотрения в тот период заслуживала природа художественного творчества, а в нашем конкретном случае – музыкального. В ранних философско-эстетических концепциях не только Герцена, Огарева, Станкевича и Боткина, но и Белинского, Бакунина, Одоевского и окружавших их мыслителей в данном вопросе опора была на идеи Гофмана: «... бессознательное – или, лучше сказать, невыразимое словами – познание и постижение тайной музыки природы»¹. Долгое время данная традиция существовала в русской музыкально-философской мысли. Ее настойчиво разрабатывали В.Ф.Одоевский и Н.А.Мельгунов, Н.А.Полевой, С.Т.Аксаков и др. И потому музыка в их рассмотрении оставалась то чрезмерно теоретически отвлеченной, то излишне романтически приподнятой (как бы особым даром небес всему человечеству), то укорененной лишь в природе с ее внутренними закономерностями. В этих суждениях ощущалось «давление» традиции, эстетического наследия романтизма и немецкой классической философии. Тем не менее, это была удивительная творческая лаборатория мысли, открывающая и осваивающая вместе с самой музыкой новый художественный мир.

¹ Гофман Э.Т.А. Крейслериана. Житейские воззрения кота Мура. Дневники. – М., 1972. – С. 95.

Метастилистический универсум В.Сильвестрова

В.Сильвестров является одной из ключевых фигур в музыкальном искусстве настоящего времени. В его музыке ощущается всё величие века противоречий, для которого характерно, на глубинном уровне, познавать крайности человеческой сущности, соединять божественность и низменную пошлость, медитативное погружение в пространство и поверхностное восприятие реальности.

Музыкальный метаязык В.Сильвестрова впитывает в себя современные тенденции искусства и науки. Для В.Сильвестрова характерна богатая жанровая палитра, включающая академические жанры (соната, симфония, ансамбли, вокальный цикл, концерт, кантата), жанры прикладной музыки (такие как эстрадные песни или музыка к видеоряду). Изучение естественных и точных наук помогло ему создать в музыке синтез «рационального» и «эмоционального», особое стилевое взаимоотношение, происходящее на «молекулярном» уровне, как некий «союз с художниками прошлого». Этот феномен рождения нового метаязыка является отличительной чертой большого мастера.

Музыка В.Сильвестрова представляет собой явление, типичное для культуры рубежа веков и одновременно абсолютно уникальное. Как отмечает украинский исследователь современной музыки Ирина Коханик, «Типичность заключается в том, что композитор, как и другие современники, апеллирует к музыкально-стилевым знакам прошлого, используя различные полистилистические приёмы. Уникальность же проявляется в том, каков результат этого диалога. Стилевая система композитора, несмотря на множественные цитации и аллюзии, которыми буквально пронизаны партитуры его сочинений, предстает удивительно цельной и неповторимой» [1, 9].

В 1960-е гг. создаётся почва, где прорастают концептуальные зерна для будущих сочинений. В них – объёмность звуковых миров,

беспредельность и космичность звучания. Индивидуальный стиль сложился у В.Сильвестрова после авангардных поисков в конце 70-х гг. прошлого столетия, сам композитор называет этот стиль «метафорическим», «слабым». Он говорит: «Воспользовавшись устаревшими «фонемами», я произносил их как свои. Ибо то, что живо до сих пор, может быть произнесено как сегодняшнее, сиюминутное слово. А значит может возникнуть новый язык – как мне кажется, я до сих пор на нём говорю» [3, 14]. Обращаясь к музыкально-стилевым идиомам прошлых веков, В.Сильвестров переставляет смысловые акценты, и тем самым как бы приглушает, а то и стирает их стилевую индивидуальность, и, таким образом, выводит высказывание на более общий уровень «метамузыки», «метастиля».

В зрелый период творчества всё более проступает лирическое начало музыки В.Сильвестрова, являющееся его отличительной чертой. Отныне в его сочинениях смягчается лексика, сложные композиторские техники синтезируются с тональным мышлением, преобладают медленные темпы. В последующих сочинениях медленная и тихая музыка будет играть смысловую, системообразующую роль, сводящуюся к наличию в его творчестве метастиля. Отсюда медитативность, как неотъемлемая черта творческого метода В.Сильвестрова и метастиля как такового. Причём при внешней статике и застылости, музыка необычайно концентрирована и предельно насыщена. Для неё характерна стереофония, размытые гармонические структуры, сменяющиеся всплесками дышащей музыкальной магмы, эпизоды рефлексивных высказываний, пуантилистические мерцания отдельных звуков, использование крайних регистровых границ. Всё это является стилистическими константами творчества В.Сильвестрова.

Сильвестровские постлюдии – «музыкальные послезвучия» – это дань ушедшему времени, отсылающие нас в эпоху XVI–XVII вв., в эпоху романтизма. Ошибочно усматривать здесь связь с неоклассицизмом – это воспоминания, которые приходят в виде дробящегося изображения: музыка постоянно обрывается и снова проявляется, звук расплывается, рассеивается на предельно тихой динамике, стремясь буквально расслышать каждое музыкальное слово.

К серии постлюдий можно отнести Симфонию № 5, которую композитор определил, как *post-sinfonia*. Это «эхо», «послезвучие», где музыка начинается там, где кончается сюжет, она – это своеобразная кода-размышление. Музыка втягивает слушателя в своё стереофоническое пространство, погружая в мир природы, представляющегося сквозь призму пантеистического, возвышенно-торжественного.

Л.Шаповалова в своей монографии «Рефлексивный художник» пишет: «Появление такой личности, как В.Сильвестров в историческом контексте ангажированных ценностей советского времени – случай чрезвычайного мессианства» [5, 192]. В.Сильвестров был едва ли не первым, кто открыл в звуковом мире музыки феномен рефлексии. Сам жанровый выбор свидетельствует об этом: «Медитации» (1972), еще раньше «Монодия» (1965). Хотя новации музыкального языка, поиск себя через стилистику внутренней речи усложняли понимание того, что на смену музыке чувств и эмоций приходит иная эпохальная установка в самоидентификацию культуры – на активность человеческой мысли, на процесс показа мысле-действия, на осознание образа Человека Познающего. Драма жизни с её извечными проблемами добра и зла, жизни и смерти, для автора становится лишь поводом к воспоминаниям, отходит в прошлое как память культуры. Сознание музыки определяет её бытие: звуковая материя В.Сильвестрова пластична, как ветер, прозрачна, как вода; она имеет свои краски, свой запах. В ней нет статики, несмотря на темповую замедленность.

Метастилистика В.Сильвестрова – это не просто индивидуализированный порядок, определённая логика организованного звукового пространства, это скорее поэтическое смыслоизречение, понимание которого невозможно вне знания семиотического устройства культуры. После премьеры Пятой симфонии стало возможным говорить о кристаллизации нового творческого направления. Это та самая мера ответственности автора, которая станет доминантной в культуре второй половины XX в. Исследователь М.Лобанова справедливо отмечает: «В культуре эпох перелома существует несколько возможностей поведения: во власти художника отвернуться от прошлого культуры, отвергнуть настоящее или попытаться их соединить» [2, 113]. В данном случае, В.Сильвестров способен влиять логикой своего мышления на культуру, определяя своим опытом творчества пути и тенденции её будущего развития. Переходное время рубежа эпох

обостряет потребность в рефлексии, в русле которого был рождён неоромантизм Маэстро, как интенциональное выражение авторской рефлексии.

Мера ответственности художника перед историей и культурой означает сущность творчества как его этос, определяющий его онтологическую и нравственную полноту. Таким образом, метастилевая природа произведений В.Сильвестрова определяет своеобразие композиторской поэтики, концентрирующейся на рефлексии сознания и концептуализации музыкального как живой стихии чистого музицирования, символизирующего катарсическое сопричастие духовной реальности.

В.Сильвестров является ярким представителем эпохи музыкального постпостмодернизма или, как сегодня говорят «метамодернизма». Метамодернизм тождествен термину «постпостмодернизм». Временные рамки метамодерна установить крайне сложно, тем не менее, многие говорят о 1990-х гг., при этом в последние 20 лет наблюдается усиление тенденций новой культурной модели. Термин был предложен в 2010 г. двумя голландскими философами-теоретиками Тимотеусом Вермюленом и Робинотом ван ден Аккером [4, 135]. Метамодернизм означает некий симбиоз модерна и постмодерна, вернее «раскачивание» между двумя крайними полюсами. Метамодерн движется благодаря раскачиванию между противоположностями (осцилляции). Он воспринимает мир и культуру как один общий поток смыслов, которые есть части общей истины, где каждая единица важна и самодостаточна.

Попытки научного осмысления метамодернизма единичны, поскольку, не являясь вполне оформившимся художественным направлением, метамодернизм представляет собой совершенно новую культурную парадигму, пришедшую на смену постмодернизму. Изучением новой культурной модели занимается Н.А.Хрущёва. Она пишет о том, что метамодернизм можно рассматривать в двух направлениях. Первое изучает его как «синтезирующий итог постмодернизма и модерна, объединяя в себе все их взаимные оппозиции». Вторая точка зрения представляет саму эпоху постмодерна как четвертую большую эпоху, следующую за Античностью, Средневековьем и Новым временем, постмодернизм же – как первый этап этой эпохи. Исходя из позиции учёного, метамодернизм становится второй (после

постмодернизма) стадией эпохи постмодерна – то есть входит в неё как составная часть» [4, 135].

Исследователь рассуждает о музыкальном метамодерне, делая акцент на том, что его корни находятся в музыке советского периода. В творческих поисках движения «новая простота», в частности, в творчестве Н.Корндорфа, А.Рабиновича и Э.Артемьева, где присутствовали важнейшие его свойства: постирония, аффект, преодоление постмодернизма. Н.Хрущёва подчёркивает, что именно сегодня это направление необычайно актуализируется, как в академической, так и в неакадемической музыке. Согласно указанной концепции, внутри музыкального минимализма формируются ключевые для эстетики метамодерна принципы, а именно: 1) возврат к тональности, 2) переосмысление категорий массового и элитарного, 3) обращение к надличному, надавторскому, к архетипам, 4) «дление», как основной формообразующий принцип, 5) доходящая до предела простота.

Н.Хрущёва пишет: «Метамодерные меланхолия и эйфория сходятся в особой «новой сентиментальности» метамодерна, наполненной ностальгией по небывшему и одновременно эйфорией желая обрести новый смысл, зачастую имеющий оттенок сакральности» [4, 137].

Знаковым в данном контексте является симфония для фортепиано и оркестра «Метамузыка» (1992). Здесь обнаруживаются все определяющие черты, типичные для художников метамодерна. «Метамузыка», по жанру представляющая собой симфонию поэмого типа, сочетающую в себе черты медитативности и одновременно концептуальности. Можно сказать, что в целом партитура В.Сильвестрова является в некотором смысле вербальной, она становится средством достижения пронзительной одухотворенности звучания нотного текста. Совершенно не случайно автор использует приставку «мета», что, как нам известно, в переводе с греческого означает «после», «за» и вызывает самые разные ассоциации, особенно в эпоху метамодерна, когда выход за пределы традиции, стиля, системы, жанра стал неотъемлемым атрибутом художественного мышления в целом.

В.Сильвестров рассматривает «Метамузыку» как семантический обертоном над- или за- реально звучащей музыкой. Симфония сублимирует в себе все предыдущие формы, выработанные композитором в иных векторах творческого наследия, а также находки в области музыкальной семиотики и драматургических решений. Основные прин-

ципы: монтажность и интертекстуальность мышления, воплощенные, прежде всего, в автоцитировании: использован материал из «5 пьес для фортепиано» (1961), «Триады» (1962), «Элегии» (1967), Сонаты № 2 (1975), «Китч-музыки» (1977). Все указанные сочинения относятся к фортепианному творчеству композитора. В целом структура «Метамузыки» выглядит следующим образом: Прелюдия, где происходит постепенное формирование всех будущих интоном сочинения; раздел *Larghetto*, представляющий собой рефлексивную страницу (здесь использованы вышеперечисленные автоцитаты); Постлюдия – резюме, в котором показано катарсическое очищение героя и преображённый дух.

Главный герой Симфонии – Человек познающий, перед слушателем раскрывается процесс, порождающий совершенно новое качество ощущения творческого Я, художник-творец, вступающий в диалог с высшей духовной субстанцией, дарящей истину. Сочинение наполнено музыкальной символикой, что является признаком наличия интертекстуальных связей. Создаётся ощущение, что для композитора каждый звук необычайно важен и выполняет индивидуализированную функцию. Генеральная кульминация произведения приходится на раздел *Adagio*. Именно здесь сливается личное и внеличное начало художника и Создателя. Герой становится творцом своего микрокосмоса, приобретая собственный Логос (тт. 568–610). Так, кристаллизуется главенствующая авторская идея о наполненной простоте, отсюда и название сочинения «Метамузыка». Сам автор называет свой стиль метастилем, а свои тексты метатекстами.

«Метамузыка» становится примером метастилистического мышления В.Сильвестрова, реализующимся на всех уровнях композиции. Исходя из названия сочинения, мы можем констатировать факт присутствия метажанра, объединяющего в себе симфонию, концерт и поэму. Так, автор создает аллюзию на жанр, отсылая нас к классичности симфонии, соревновательности концерта, хотя сильвестровская музыка сама по себе не несёт в себе никакой соревновательности, но композитор намекает нам на определённый инструментальный состав, и поэму, предполагающую свободу и импровизационность. Следует отметить, что композитор дарит некоторую свободу исполнителю, что реализуется в темповых ремарках, возможных агогических отклонениях, динамических нюансах.

В партитуре «Метамузыки», как и в других произведениях В.Сильвестрова, присутствуют полистилистические приёмы, воплощённые в цитатах и аллюзиях. Цитата собирательного звукового образа в качестве модели обнаруживается в интонеме-символе в разделе *Larghetto*, который является смысловым узлом произведения. Она представляет собой небесный хорал струнных, мерцающий в музыкальном искусстве прошлого и настоящего. Его мы находим в музыке И.С.Баха, В.Моцарта, И.Брамса, А.Харютченко и Г.Канчели. Он ассоциируется с «благой вестью». Следует сказать об использовании цитат-монограмм на уровне интонационности, фактуры и композиционной техники. На уровне ритмо-интонационных комплексов следует говорить о таких метаинтервалах, как малая секунда (интервал эпохи), нона и секста. Очевидно, что эмансипация диссонантности, относящаяся к периоду авангардных поисков, присуща образности, связанной с проявлением объективного начала, внешнего мира. Секста, в свою очередь, является прерогативой музыки прошлого и, как результат, «наполненной простоты» В.Сильвестрова. Как и в других сочинениях, за додекафонией композитор закрепляет образность деструкции и разрушения.

Типичная черта метастиля В.Сильвестрова – это автоцитирование, направленное на саморефлексию. Этот приём композитор использует практически во всех своих опусах, начиная со зрелого периода творчества. Эти реминисценции и музыкально-тематические арки дают возможность слушателю максимально осмыслить и принять музыку В.Сильвестрова, и это указывает, что само творчество автора представляет собой огромный гипертекст.

Таким образом, авторская стратегия В.Сильвестрова проявляет себя в стремлении к созданию новой музыкальной реальности, в которой слушатель словно заново обнаруживает и открывает Красоту и гармонию, бесконечную глубину смыслов в привычных интонационных оборотах и мелодических линиях. В таком специфическом открытии содержится импульс к экзистенциальному скачку, спровоцированному саморефлексией.

Литература

1. Коханик И. Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX–XXI веков

// Світова та вітчизняна музична культура: стилі, школи, персоналії. К.: Муз. Україна, 2012. С. 22–26.

2. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990.

3. Сильвестров В. Сохранять достоинство // Сов. музыка, 1990. № 4. С. 11–17.

4. Хрущева Н. Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке // Муз. академия, 2019. № 1 (765). С. 135–147.

5. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков: Скорпион, 2007.

Лилия Воротынцева (ЛНР)

**«INFINITO» Г.Толстенко
в контексте авторского мышления метамодернизма**

«Музыкальное мышление композитора – это процесс, в результате которого создается произведение музыкального искусства как реально звучащая форма культурных ценностей, где статус звучащей реальности приобретают базовые идеалы культуры», – пишут в своей статье Н.Копцева и В.Лозинская [2, с. 1]. Исследователи определяют композитора как гениального мастера, способного воплотить эстетический идеал в некую звучащую форму, используя при этом все доступные средства музыкальной лексики. Определяющими факторами в творческом акте выступают аудиальные ощущения, восприятия, закрепленные памятью аудиальные представления. Все это представляет собой процесс аудиальной рефлексии как собственного создающего Я, действительности, пропущенной сквозь субъективизм авторской концепции, а также реальности, рождающейся в сознании автора. Кроме того, создание музыкального произведения – это не что иное как проявление ценностного отношения композитора к миру, а созданная звуковая реальность способна отразить конкретные культурные ценности. Такой подход к пониманию музыкального мышления, в частности, выделения в отдельную типологию композиторского мышления, обуславливает **актуальность** и необходимость настоящего исследования, **цель** которого можно сформулировать следующим образом: проанализировать конкретное музыкальное произведение в контексте композиторского мышления.

Проблемами музыкального мышления активно занимались представители всех гуманитарных наук, начиная от философии и эстетики, заканчивая музыковедением, но его типологизацией и конкретизацией на основе музыкального материала – единицы. Среди таких ученых Т.Адорно, И.Ильин, Б.Асафьев, В.Медушевский, М.Арановский, Я.Пономарев, Е.Вязкова и др.

Согласно современной философии музыки, в ситуации кризиса авторского самовыражения, «смерти» самого принципа композиции, дело маэстро – интерпретирование уже бытийствующего в культуре текста. Но не просто существующего и созданного когда-либо, а особого метафизического материала, который можно уловить с помощью определенной способности воспринимать космические эманации. Каждый представитель музыкального модерна обладает особым сверхъестественным слухом, нацеленным, по словам современного ростовского композитора-метамодерниста Г.Толстенко, на «слуховую материю астрального плана».

Вместе с новым образно-эмоциональным пространством, эпоха метамодерна вызвала преобразование самого языка композиции, а самое главное – авторского мышления, которое становится многомерным и глубоким, архаичным и одновременно техничным.

Музыкальный авангард, к которому обратились многие современники композитора, стал во многом отражением бессилия, бессмысленности так называемых «новых ценностей», внутренней пустоты и духовной разобщенности людей, но эта сторона авангардизма более полно раскрыла себя в творчестве зарубежных композиторов. По словам В.Мартынова: «Начинается новый период, музыка снова становится потоком, в который может войти каждый» [3, с. 116]. Вовлеченность в этот поток возможна только при наличии универсального и своеобразного музыкального метанарратива, который приходит на место идеи развития. Универсальное, то есть однозначно всеобщее присутствовало в музыке всегда, и мы не будем это отрицать. Поэтому музыкальный метамодерн находит новую универсальность в новом каноне, новой сакральности, новой традиции, новом фольклоре – во всем, что может выполнить универсальные функции.

В творчестве Г.Толстенко такие универсальные функции выполняет архаика, олицетворяющая первозданную красоту мира, а сама музыка мыслится как сущностное, онтологическое, «препобеждающее» (термин В.В.Медушевского) всевременное дыхание вечности. Сюита «INFINITO» представляет собой трехчастную композицию: «Творящая флейта», «Вечность» и «Песнь о Шамбале» и относится к минималистическим сочинениям. Э.Артемьев отмечал, что: «Музыка „INFINITO“ завораживает и погружает слушателя в трансное, гипнотическое состояние. Она мистична по своей природе» [1, с. 4]. В. Рожновский пишет о том, что «...это – своеобразное и кон-

центрированное воплощение восточной культуры, какой она слышится автору. ... Восток интонационно и ладово расширен, собирателен: он не только азиатский, но и кавказский, и закавказский» [4, с. 14].

Медитативность – неотъемлемая черта творческого метода Г.Толстенко и метастиля как такового. Причем при внешней статике и застылости, музыка необычайно концентрирована и предельно насыщена, каждый звук, пауза, авторская ремарка значимы и весомы. В этой музыке нет ничего случайного или неосознанного. Минималистичность проявляется в особом рода репетитивности, основанной на остинатности, с одной стороны, и на импровизационности, с другой, понимаемые автором как две основополагающих формы бытия музыкального искусства.

«INFINITO» включает в себе обобщение интонационного процесса второй половины прошлого столетия. Композитор доводит звуковые образы до уровня символа, обращаясь в целом к памяти культуры. В частности, пентатоника – олицетворение вечного, незыблемого, неизменного, самой земли, не имеющей ни начала, ни конца.

Ультрахроматизм является принципом музыкального мышления автора и характеризуется направленностью сознания на достижение определенного уровня художественного обобщения, в котором восприятие звука перерастает в осмысление звукового пространства. Ультрахроматика выводит звуковые элементы на уровень замысла, творческой концепции, что связано с новым пониманием музыкального звучания как континуума, отражающего непрерывность и бесконечность бытия.

В целом смысл современной академической музыки раскрывается в ее перспективной направленности к звукоозерцанию, представления о котором терминологически зафиксировано по-разному. Его называют новым звуковым сознанием, звукоощущением, музыкальным миропониманием. Понятно, что речь идет о звукообразе, процессе поиска музыкального микрокосма, резонирующим концептуальному представлению о мироустройстве.

«INFINITO» соткано из символов и намеков. Согласно словарю «infinito» означает «вечность», «бесконечность», «беспредельность», «бескрайность». Именно так разворачивается антиномия динамической статики в композиции. Создается ощущение, что композитор буквально шифрует некое духовное послание. Обратимся к этимологии слова. Первые такты сразу погружают в транс. Флейта, на *f* уда-

ря по клапану *D*, репрезентирует исток, один звук – «*d*» в конкретной ритмической периодичности, прерываемой короткими паузами. Это воспринимается как предельно замедленная материализация чего-либо в абсолютной пустоте (тт. 1-5).

Звук «*d*» в партитуре сочинения выступает в качестве смысловой опоры. «*Deo*» – как символ соборности и устремленности в высшее метафизическое пространство в христианской традиции. Тип мышления Г.Толстенко можно определить, как *религиозно-концептуальный*, соединивший в себе некую общность восточной и западной культур в преломлении авторского мировидения. Данный концепт ощутим уже с первых тактов «INFINITO». Указанная звуковая единица словно расшатывает звуковое пространство, казалось бы, интонационно-конкретной высоты, за счет последующих микрохроматических расщеплений.

Печатная партитура с первой цифры насыщена специфическими графическими обозначениями. Здесь, на наш взгляд, уместно было бы осмыслить графические обозначения, как еще один семантико-драматургический слой композиции, влияющий непосредственно на формообразование и герменевтическую составляющую. Известно, что в эпоху метамодерна музыкальный текст способен стать художественным объектом. Процесс создания и суть музыкального произведения определяется авторской концепцией, индивидуальной идеей творца. Музыкальный текст сочетает в себе как традиционную запись, так и графику. Концептуальный аспект – это новая программность сочинения, предполагающая некий код организации смысловой формы музыки. Символы графической партитуры априорно таят в себе ее содержание и смысл, кроме того, имеют характеристики, касающиеся длительности звучания, темпа, динамики, артикуляции, ритмической линии, способов звукоизвлечения. Кроме всего вышеперечисленного, в данном случае за счет использования обозначенных графических сокращений, выстраивается тембровая драматургия, представляющая собой виртуальный слой композиции. Из бесконечно длящегося звука «*d*», по принципу бесконечно-вращающейся спирали, выстраивается многомерное звуковое пространство. Таким образом, все эти текстовые знаки-символы направлены на тоновую обертоновость, тембровое созерцание, олицетворяющее, возможно, рождение из мельчайшей частицы всеохватного мира.

Что касается цельности формы, то она обеспечивается, кроме естественного интонационного родства, еще и сегментарной повторностью, благодаря которой и создается эффект движимой спирали. Так, мелодический восходящий ход, впервые появившийся в ц. 3, отныне беспрестанно продолжает свое разворачивание, впоследствии расширяясь в диапазоне.

Авторские ремарки предельно детализированы и в основном направлены на исполнительские приемы, а также выполняют функцию структурной динамизации. В ц. 6 (в тт. 58-59) *Quasi dans* создает жанровую определенность, если она возможна в данном случае как таковая. Это воспринимается как ритуальный (шаманский) танец – естественное проявление в трансовом состоянии. Композитор «играет» с оформившейся пентатоникой, транслируя ее как центр звукового Бытия. Флейта ни на мгновение не стихает, бесконечно сплетая свое микротоновое кружево.

Следующий этап формы создает ощущение мнимой контрастности, поскольку музыка метамодерна лишена контраста в привычном смысле понимания. Это музыка-аффект, но аффектация в ней особого рода. Кажется, что Г.Толстенко в ц. 7 репрезентирует совершенной иной культурный пласт, при этом искренне стремясь к сближению культур, а как следствие – к культурному диалогу. На *p* в высоком регистре, прозрачно звучит «белая» пентатоника, в то время как вибрирующий кластер фортепиано выдержан на «черных» клавишах. Что это? Игра светотени или особое авторское мироощущение, рефлексирующее в плоскости единства и всеохватности дихотомии мироустройства?

Ритмическая разновременность интонирования придает какую-то буквально осязаемую разреженность воздуха. Эта структура повторена девять раз в своем первоначальном виде. Известно, что в различных верованиях, в том числе, в христианстве, число 9 – это число ангельское, небесное, символ универсума и истины. В восточной культуре с ним связан процесс постижения, духовного совершенствования.

Вторая часть трилогии носит название «Вечность» и в ней Г.Толстенко выступает как истинный Маэстро Пустоты. Пустота в буддизме – это единственное не относительное понятие для характеристики Реальности, не имеющее ограничений, исключений и качеств. По словам Далай-Ламы XIV, шуньята (пустота) представляет

собой пустотность как абсолютную истину и ум, осознающий пустотность.

В древнекитайской философии наиболее ярким выражением идеи пустоты является Дао, рождающее все вещи из себя, то есть из небытия. Такое понимание предшествует идее молчащего Неба, вмещающего всю вселенную. Так, в восточных культурах пустота осмысливается как начало вещей. Дао, как путь, ведущий адепта к высшей радости, подобной возвращению младенца к матери. Таким образом, пустота в восточной философии, в отличие от западной, наделена положительными характеристиками. Она проявляет онтологическую ценность в вечности, которую невозможно уничтожить или нарушить.

Очевидно, что в основе концепции второй части «INFINITO» лежит традиция восточной философии с ее отождествлением пустоты с вечностью. Сам автор говорит о том, что стремился здесь к воплощению временной категории, но не как идеи неумолимости и непреклонности, а как пульсации жизни, «биения сердца живых существ».

Идейная направленность порождает соответствующую композиторскую лексику – именно так звучит пустота. Автор предельно внимателен к средствам музыкальной выразительности – буквально все элементы репрезентируют собой «пустотность звучания» (отметим, что само это словосочетание является дихотомичным по своей сути). Г. Толстенко использует здесь «произношение звуков при игре», создавая тембровую агогику, выписанную в конкретной авторской знаковой системе.

«Вечность» является средней частью цикла. Она невелика по масштабам – всего 45 тактов и состоит из двух разделов. Первый символически открывается звучанием музыки, наложенной на пустоту звучания квинты и ноны у фортепиано и виолончели (тт. 1), а далее виолончель глиссандирует на нисходящей *m. 3* к звуку «*d*». Этот шеститакт представляет собой интонационное зерно части, поскольку здесь экспонируются мелодические сегменты, получающие в дальнейшем свое мелодико-ритмическое развертывание (тт. 1-6). При окончании мелодических фраз композитор использует особое графическое *glissando* – длительность необходимо исполнять до конца, и лишь при переходе к последующему звуку осуществлять глиссандирование.

В тт. 7 впервые звучит оформленная музыкальная фраза у струнных, сотканная из чистых интервалов – кварт и квинт на фоне мерно звучащих нон фортепиано. С интервалом ноны возникает ассоциация, часто встречающаяся в музыке композиторов XX–XXI вв., а именно – нона как непрерывное дыхание времени.

Постепенное фактурное уплотнение приводит ко второму разделу формы в ц. 4. Этот раздел отмечен детальными авторскими ремарками. Начинаясь после относительно громкого звучания на выдержанной фермате, резкая смена динамики на *pp*, звучание фортепиано на правой педали, с образным указанием *dolcissimo* и *ad libitum* у музыки ветра, начало данного раздела вновь на мгновение ощущается как мнимый контраст с явным превалированием мажора. Очевидно, что первый раздел призван был выполнить функцию подготовки, поскольку именно здесь происходит стереофоническое воплощение пустотности. Это та самая «наполненная пустота», воспеваемая всеми композиторами-минималистами (начиная с тт. 26). Кроме того, здесь вновь слышна томная мугамность флейты, каждая фраза которой постепенно расширяется, словно раздвигая временные рамки.

Кульминация части в ц. 5 – это и смысловая кульминация всей трилогии «INFINITO». Именно эта авторская ремарка является здесь ключевой. На предельно тихой громкости слышны маркированные чистые октавы вибратона, фортепиано и струнных, каждый звук которых выделен внутризвучковой градуировкой и тембровым расшатыванием. Композитор определяет эту тему как бесконечную, на слух воспринимающуюся как непрерывное многократное повторение. На самом же деле, при визуализации партитуры видно, что каждое ее проведение подано в обновленном виде за счет энгармонических замен.

«Песнь о Шамбале» – это последняя часть сочинения. Понятие Шамбалы существует в индийской философии с древнейших времен. В классическом индуизме и буддизме – это духовный уровень бытия, на котором пребывают тонкие тела праведников, узреть этот мир можно только пребывая в особом состоянии просветления. Индийские и тибетские предания повествуют о закрытом для непосвященных тайном Ашраме (обители), в котором с незапамятных времен живут мудрецы, обладающие высшими знаниями и психодуховными способностями.

В целом заключительная часть представляет собой синтезированные на всех уровнях музыкального языка: интонационное, ритмическое,

фактурное. Эту музыку крайне сложно адаптировать к каким-либо конкретным образным представлениям, но, тем не менее, здесь явно происходит некая материализация духовных устремлений человека: от архаического, природно-дикого рождения из небытия, через пустоту вечности к духовному просветлению и приближению к истине.

В ц. 1 звучит непостижимо-прекрасное соло струнных, воспринимаемых как субъективное начало, как стремление, впоследствии достижение Шамбалы, это материализующаяся мечта, достигаемая путем сложного и противоречивого преодоления материальной чувственности природной стороны человеческой сущности. Интонационно эта тема выросла из сочной вязи струнных второй части «INFINITO». Эта бесконечная мелодия поддержана «пустыми» интервалами фортепиано и вибратона, а также одиночными пентатоническими фигурами флейты (начиная с тт. 9).

Второй раздел части знаменует появление флейтового соло на *pp* и контрастной сменой динамики. Небесное звучание постоянно возвращается к своему исходному «*fis*», выделенному фермой. Эта непрерывно-парящая мелодическая линия раскрашена диезами и ни на мгновение не покидает своей тесситурной горизонтали – думается, автор нарочно словно разграничивает пространство на две плоскости. Это соло можно трактовать как идеал Шамбалы, протягивающий навстречу руки ищущему и познающему человеку (начиная с тт. 32).

А далее происходит закономерное сближение этих двух изначально совершенно полярных начал: чувственно-материального и духовного. В ц. 5, фортепианная партия обозначена ремаркой *Quasi celesta* и представляет собой девятизвучную серию, изложенную в полиритмическом сочетании на выдержанной педали, сообщающей ей стереофоничность. Контрапунктом к ней звучит тема в увеличении в нежном тембре виолончели одновременно с ритмически-уменьшенной темой парящей флейты.

Ц. 6 – это заключительный этап не только третьей части, но всей трилогии в целом. Здесь сплавлены воедино все интонационные фабулы сочинения, а фактура максимально концентрирована, но не перенасыщена. Композитор объединяет воедино пульс времени, дыхание неба и субъективную устремленность. Последние такты построены на пентатонике, как первооснове всего звукового сущего. Флейтовые пентатонические напевы усилены фортепиано, а виолончели интонируют уже знакомую «черную» пентатонику. В тт. 64 последний

раз звучит флейта на *pp*, поддерживаемая фортепиано и *pizzicato* струнных.

Не только «INFINITO», но и все творчество Г.Толстенко можно смело понимать в ракурсе метамодернизма и метастилизма. Именно потому, что метамодерн родился из самого духа музыки, именно он и является его главным искусством. Управляемая временем, музыка более других способна к созданию длительного аффекта связана с интуицией и легче других ускользает от рациональности в современной философско-эстетической концепции музыкального метамодернизма, аффект – это длительно переживаемая статичная музыкальная эмоция. Основное свойство метамодернового аффекта – это его амбивалентность, то есть он неоднозначен, как это было, например, в эпоху Барокко, а объем и включает в себя противоположности, например, на уровне музыкального языка. Психологи-метамодернисты объясняют амбивалентность тем, что современный человек постоянно находится в Интернет-пространстве и способен одновременно рассматривать множество позиций, воспринимая при этом порой противоположные идеи, в результате чего возникает более целостное, но нелинейное восприятие событий и явлений разного характера.

«INFINITO» транслирует все основные свойства новой эпохи: возвращение особого рода состояния аффекта как длительного медитирования, приводящего к полному растворению в мировом эфире; автоцитирование на уровне языковых комплексов; наличие виртуального слоя композиции, воплощенного в особенностях нотного текста, в связи с чем происходит типичное для метамодернизма слияние аудиального и визуального ряда сочинения. Все это порождает специфические свойства музыкальной композиции, к которым можно отнести вновь обретаемую тональность, но особого рода, возвращение мелодии, стремление уйти от техноцентризма и приход к новой простоте на самых разных уровнях. Ультрахроматизм – это принцип музыкального мышления, отражающий представления о музыкальном континууме и общую направленность музыкального мышления на звукосозерцание.

Литература

1. Артемьев, Э. Аннотация // Программа концерта в период выездной сессии СК России. Воронеж, 2004.

2. Копцева, Н., Лозинская, В. Музыкальное искусство в системе ценностей культуры / Н. Копцева, В. Лозинская. – Красноярск: СФУ, 2009. – 15 с.

3. Мартынов, В. Конец времени композиторов / Послесл. Т. Чередниченко – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.

4. Рожновский, В. «Музыка друзей» – 2002: мы снова вместе // Музыкальная академия. 2002. № 4. – 14 с.

Mária Glocková (Slovensko)
Мария Глокова (Словакия)

**Ideology and the first Slovak national opera KRÚTŇAVA
(Whirlpool or Katrena)**

**Идеология и первая словацкая национальная опера «Крутнява»
(«Водоворот» или «Катрина»)**

The author deals in the study first Slovak national opera considering the actual political facts. Krutnava was many times adopted and remade due to the political circumstances. Krutnava is an opera in six scenes, a story of love and murder set in the Slovak countryside in the years after World War I. Although the premiere was successful, the governing Slovak Communist Party insisted that the original ending be changed to make it more „optimistic“. Complete reconstruction of the original had to await the composer's centenary in 2008, when Suchon's work as originally conceived was performed in Banska Bystrica.

Autorka sa v štúdií zaoberá prvou slovenskou národnou operou vzhľadom na aktuálne politické skutočnosti. Krútňava bola kvôli politickým okolnostiam mnohokrát prebratá a prerobená. Krútňava je opera v šiestich scénach, príbeh o láske a vražde na slovenskom vidieku v rokoch po 1. svetovej vojne. Hoci premiéra bola úspešná, vládnuca komunistická strana Slovenska presadila zmenu pôvodného záveru tak, aby bol viac „optimistický“. Kompletná rekonštrukcia originálu musela počkať na skladateľovu storočnicu v roku 2008, kedy Suchoňove dielo v pôvodnej koncepcii zaznelo v Banskej Bystrici.

В данной статье автор обращается к первой словацкой национальной опере Эугена Сухоня (1908–1993) «Крутнява» с учётом актуальных для своего времени идеологических факторов. В силу политических обстоятельств произведение композитору приходилось многократно переделывать. Это опера в шести сценах, повествующая о любви и убийстве в словацкой деревне в годы после Первой мировой войны. Хотя премьера прошла успешно, руководство правящей

Коммунистической партии Словакии в частности настаивало на изменении финала произведения, чтобы сделать его более «оптимистичным». В полном соответствии оригиналу опера была поставлена к столетнему юбилею композитора в 2008 году, когда произведение Сухоня в первоначальном варианте было исполнено в Банска-Быстрице. В Саратове премьера оперы состоялась в 1979 году: дирижёр Юрий Кочнев, режиссёр Артур Почиковский, сценограф Ладислав Выходил (Словакия).

The history Slovak opera is relatively short. Its lagging behind the development of European opera can be ascribed to the unfavourable political and social situation in the pre-1918 Slovakia. In times when the western music culture was oriented mainly on progressive trends and newly emerging ways, the Slovaks didn't have their own national opera. When the new piece finally came to life, they made so many unethical interventions, that it wasn't until recently, when we finally got to know the national opera in her authenticity.

Slovakia, and *Bratislava* for the most part, known as *Pressburg* and *Pozsonyi* before the formation of First Czechoslovak republic, was a cosmopolitan city, the fact on which not only German and Hungarian speaking citizens, but also internationally minded Slovaks participated. The languages weren't the only thing that was changing, but so were the influences, styles that transcended cultures and achieved successes. The first Czechoslovak republic strengthened the position of Czech artists in Slovakia. The Slovakia as a whole however, was viewed more as a folklore type of country – even the Czech intellectual elite, represented for example by esthetician *Otakar Zich* (1879–1934) was for a long time driven by folk-educational principles. To acquire the status of Slovak national opera was mainly an ambition of two works of art: german-nordic romantic opera *Kováč Wieland* (*Wieland the Blacksmith/Wieland der Schmied*, 1926) and Slovak folklore opera *Detvan* (1928). They both became by their layout and composition only as an evidence of a historical event, and never became a national opera.

Eugen Suchoň (1908 – 1993) as a rising figure was ideally representing a model of internationality. Fluently speaking Hungarian and German, and in the intersection of European stimuli he selectively acquired a professional basis of a very high quality. Some of his pedagogues were: *Frico Kafenda* (1883–1963) – neo-romantically oriented graduate of Music

school in Leipzig, *Vítězslav Novák* (1870–1949), putting emphasis on national elements and folk songs at Prague's Master school together with a tender French impressionist and expressionist *Arnold Schönberg* (1874–1951), who's music he listened to, studied, and loved.

At the end of 30's the first Czechoslovak republic de facto and de iure fell apart, and the stand-alone martial Slovak state arose; the Czech intellectuals were affected by uncivilized exodus and the once cultural Europe plunged into a destructive state of war. The circumstances of first Slovak national opera reach into this period.

The Slovak state restarted the national desires of Slovaks and in the mutual triad – *new state* – *new culture* – *new Slovak art* – mobilized the home base of composers, including *Eugen Suchoň*, who at the time already had several important works of art under his belt, and successfully penetrated foreign concert stages. Suchoň found the motif in the novella *Za vyšným mlynom* (Beyond the upper mill, 1926), which through the conscience of a murderer looks at the question of crime and punishment. Libretto was written by dramaturgist of Slovak National Theatre *Štefan Hoza* (1906–1982), who also was the first actor to play Ondrej. *Milo Urban* (1904–1982), at the time an editor of pro-fascist journal *Gardista*, handled a love triangle in said novella: Ondrej, fueled by jealousy murders his rival Jano, and marries Katrena. After the wedding their son is born, and Ondrej is being haunted with remorse, he even questions his fatherhood. Gradually, he becomes an alcoholic and an aggressive man. Eventually he confesses to murder. Father of the victim, the old Štelina and also Katrena forgive him.



Bratislava

View of the theater in 1932

<http://www.pressburgerkipferl.sk/de/Pressburger-Ansichtskarten.html>

Suchoň knew that in his work of art, on which he worked for almost 9 years, he had to meet the expectations, but also mustn't retreat on his composer principles and ambitions. With these intentions he daringly handled the six scenes of opera

- Material of folk songs: 8 songs only lyrics, music composed by author
 1. Scene *Zabili Janička* (They murdered John),
 3. Scene choir *Ej, však ty červené líčka máš* (Oh, are your cheeks red), choir *Páslo dievča pávy* (A girl was herding peacocks) – wedding scene *Už si ty, Katuška, už si ty naša* (Ours you are, Katy, ours you are). *Parta moja, parta* (Friends, my friends)
 6. Scene *Kým chlapci píjavalí...* (While the boys drank) *Pi, Janko, pi Janko* (Drink, Johnny, Drink Johnny). *Ej, pod hostincom hudci hrajú* (Oh, by the pub the fiddlers play)
- Folklore elements in wedding scenes, forgiveness
- Strong Christian sentiment of village society, with God being the highest moral value and authority.
- The role of the choir was emphasized as a carrier for local color and exposed in the intent of ancient choir.
- Opera ended on Christian catharsis and a hymn praising God.

Adagio
pp
Za - bi - li Ja - nič - ka na ho - li, na ho - li,

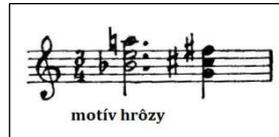
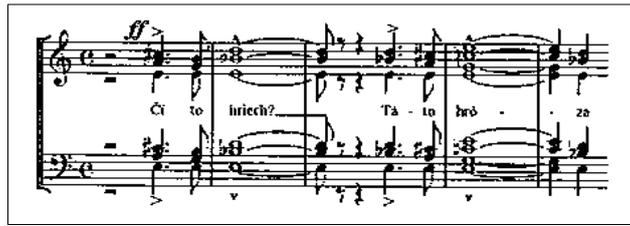
Song *They murdered John*

Allegro molto
ff
Ej, však čer-ve-né líč-ka máš. E - ja líeĵ. e - ja líeĵ

Song *Oh, are your cheeks red*

Adagio sostenuto
pp
Par - ta, mo - ja par - ta, ze - le - ný ve - niec
na - šiel mi ho druž - ba. pr - vý mlá - de - nee!

Wedding scene, song *A girl was herding peacocks*



Horror theme

The musical material of rustic opera was centered around the Slovak folk songs. As an introduction the song *Zabili Janička* is played, her ballad tone and melancholy is alternated by sharp and emotional flicker and passion of choir and in 5. Scene it is for example a song without lyrics as a choir functioning as a redemption. Suchoň also embedded two theatrical characters: *the poet*, who encourages true art, and believes in good. The second being the *doppelganger* who in a Mephistopheles' fashion questions the poet's ideals. The dispute is to be resolved by a play in the beginning of the opera, in which they persuade us, about what is stronger: *ideals or urges of life?*



Slovak National Theatre building

*The scene of the world premiere *The Whirlpool**

The opening night was a huge success – the Slovak national opera arose! The audience applauded, communist guests remained cold. The ideology after February of 1948 required art which was national in form, but

socialist in content – principles of Zdanovov's theses,¹ party favour, and class – were absent in the work of Suchoň. Ideological activists refused the ending of the work, which was considered moral and idealistic. Suchoň was accused of Christian pseudo-humanism, the author, as an exponent of Slovak state was long termly unknown and couldn't have been mentioned. This period was also illustrated by musical criticism.



*Wedding scene of The Whirlpool
Slovak National Theatre Bratislava, 1949*

A notable musicologist *Zdenka Bokes* (1911–1962) enthusiastically congratulated Suchoň after the premiere, but after only a few days wrote:

*“In the last scene the murderer Ondrej, who created so much evil, and destroyed lives of several people, he is forgiven by exactly these people, and bring him to the foreground as almost a hero. [...] That's why the recommendations about changing the conclusion of the opera are justified, and there should be a different resolution taken into consideration.”*²

Suchoň felt that he was about to have difficulties. Then representative of culture, important Slovak poet, journalist, leftist intellectual and communist politician *Laco Novomeský* (1904–1976),³ was the only one not

¹ Andrei Alexandrovich ZHDANOV (Russian: Андрей Александрович Жданов, 1896–1948) was a Soviet Communist Party leader, former academic of theology, and cultural ideologist. After World War II, Zhdanov was thought to be the successor-in-waiting to Joseph Stalin but died before Stalin. He has been described as the "propagandist-in-chief" of the Soviet Union from 1945 to 1948.

² Written the initials z. b. (BOKESOVÁ, Zdenka). IN: *Lud*, 14. 12. 1949

³ Laco NOVOMESKÝ (full name: Ladislav Novomeský) (1904, Budapest – 1976 Bratislava) was a Slovak poet, writer, publicist and communist politician. Novomeský was a member of the DAV group; after The Second World War he was commissioner of education and culture of Social-

to congratulate Suchoň. A month later Suchoň was summoned to the secretariat of The central committee of Slovak communist party. Comrades praised the music, but berated its ideological shortcomings, the topic was labeled as idiotic, the play as gentile, the theatrical characters were pessimistic fumes and Štelina didn't have any compensation for the death of his son. An ideological proposal was made at the meeting to redo the work to such an extent that *Katrena* should admit fatherhood to dead Jano, which would mean that *Štelina* would have a compensation in the form of grandson. Suchoň refused. The characters of *Poet*, *Doppelganger* and also all the Christian texts were ruthlessly removed.

In the 50's the political events led to a sharp escalation. The communist regime started to remove the problematic and the disobedient persons, and Suchoň's friends were in danger – *Jozef Šamko* from Slovak Academy of Sciences was imprisoned and musicologist *Ernest Zavorský* (1913–1995) had his employment terminated. Paradoxically for manifestations of bourgeois nationalism the communist *Laco Novomeský* (1904–1976) was convicted for 10 years. Suchoň, who wasn't affiliated to any party, with a wife of Austrian origin and two small children was under an unbelievable psychological stress and pressure. The mistreated *Krútnava* was performed during the Prague spring in 1950 and after four reruns in Slovak National Theatre, it disappeared. Suchoň's friend and admirer, a conductor *Zdeněk Chalabala* (1899–1962)¹ convinced the composer to allow for the proposed changes to happen. It was then, when the so-called Chalabala's version was created, which accepted the political objections and also confirmed the ending, in which the child's father is Jano. Suchoň added an explaining aria for *Katrena*, in which she accuses everyone that she was forced into the marriage with rich Ondrej, although she loved the poor Jano and admitted that the child is in fact Jano's.

- Christian moral ending of forgiveness was denied,
- On the contrary, the illegitimate child wasn't an obstacle,
- The child for old Štelina brought new emotion, however a utilitarian and forced one.

In this ideologically non-problematic version, representing the principles of *socialist realism*, was the premiere performed in 1952.

ist Czechoslovakia. A prominent Czechoslovak politician, he was persecuted in the 1950s and later rehabilitated in the 1960s.

¹ Zdeněk CHALABALA (1899 – 1962) was a Czech conductor. He conducted orchestras in Prague, Ostrava, Moskow.

The 1960's gave way to a post-stalinistic release of political tensions which resulted into Dubček's Prague spring. The artistic ensemble in Banská Bystrica included *Krútnava* into its dramaturgical plan, as a national, folk, folklore work of art, which was understandable by the public. Deeply religious *Igor Vajda* (1935–2001),¹ then dramaturge of the ensemble, later secretly ordained as a catholic priest, together with director *Branislav Kriška* (1931–1999)² returned to the original "Christian" ending of the opera – the child was Ondrej's, and the murderer was forgiven. The doppehganger and poet didn't make an appearance, as well as did the complete Christian texts. The time still wasn't right for the original version. Official critics documented the premiere in a factual way, but *Ladislav Čavojský* (1932–2014)³ daringly argued:

*"We all know what happened to Krútnava after her Bratislava premiere in 1949. The criticism forced an ideological conclusion which was favorable by the period. They wanted to have clearly differentiated class structure of the village, to divide the good from the bad, the lawful poor from the amoral wealthy. Forgiveness and pity were always considered as decadent feelings, a relic, irrationality..."*⁴

In 1988 professor Suchoň celebrated an important anniversary of 80 years, and even composer *Vladimir Bokes* (1946) was one of the congratulants. The "old" *Krútnava* was talked about. At the time the severely ill Suchoň didn't dare to bring the original version to life and he gave his blessing to Bokes⁵ to do so. 1989 saw the coming of The Velvet Revolution and in the political and societal swirl of the period in the summer of 1993 maestro Suchoň died.

Independently from these circumstances, the German town of Wuppertal restored the collaboration with the city of Košice. Slovak organist *Ferdinand Klinda* (1929), Suchoň's distant relative, was a member of celebratory concert, to which he was invited by his colleague and musicologist *Hans Joachim Oehm*. They talked about Slovak music, and also *Krútnava*. The result of the German cultural employees' activity was a pre-

¹ Igor VAJDA (1935 – 2001) he was a important musicologist and critic. He is author of publications *Eugen Suchoň*.

² Branislav KRIŠKA (1931 – 1999) he was a leading Slovak director, editor, dramaturg and educator.

³ Ladislav ČAVOJSKÝ (1932 – 2014) he was a theater historian and critic.

⁴ ČAVOJSKÝ, L. 1963. *Metamorfózy Krútnavy*, In: *Kultúrny život*, 20.07.1963

⁵ *Vladimír BOKES* is a composer of contemporary music and a professor of composition at the Academy of Performing Arts in Bratislava. <http://www.vladimir.bokes.org/>

sent for the 10th anniversary of the formation of Slovak Republic in a form of reconstructed opera, which was accepted by then president *Rudolf Schuster*. The author of the reconstructed score with 60 corrections was *Vladimir Bokes*. Premiere of the original version from 1949 was held in a spa town of Piešťany, where:

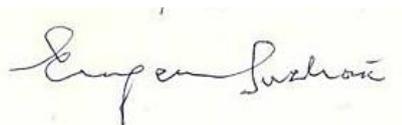
- Originally two of the scenes of *Krútnava* were created
- Suchoň wanted to permanently settle
- As a member of parliament enforced the building of a new cultural center

The dignity of a human is untouchable, and an expression of this dignity is a right of a person to express his opinion, including the artistic one. Suchoň was denied this right, because of his Christian-religious way of thinking didn't flatter the new period and ideology. Eugen Suchoň couldn't suspect that *Krútnava* would, under ideological and political pressures of the period change on his personal vortex and calvary. A rather peculiar epilogue of these events were the last days of ill Laco Novomesky, who Eugen Suchoň visited in a hospital. After 25 years Novomesky apologized to Maestro Suchoň.

Eugen Suchoň had worked on his first opera *Krútnava* (The Whirlpool/Katrena), for nine long years (1941 – 1949). This work not only was the pioneer of the modern Slovak opera but repeated success of the really first Slovak opera performed on foreign stages drew the attention of the European musical world. From 1948 Eugen Suchon was the professor and the head of the Department of Music Education at the Teacher Training College in Bratislava.



Eugen Suchoň



Eugen Suchoň (1908 Pezinok – 1993 Bratislava) was one of the most important Slovak composers of the 20th century.

BIBLIOGRAPHY

1. KRESÁNEK, J., VAJDA, I. 1978. *Eugen Suchoň*, vydal OPUS Bratislava.
2. KRESÁNEK, J. 1961. *Národný umelec Eugen Suchoň*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava.
3. ZAVARSKÝ, E. 1955. *Eugen Suchoň – profil skladateľa*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava.
4. ZAVARSKÝ, E. 2008. *Eugen Suchoň*, vydalo Hudobné centrum Bratislava 2008. ISBN 978-80-89427-00-0
5. ŠTILICHOVÁ, D. 1993. *Krútnava vo svete/Krútnava in der Welt*. Slovenské národné múzeum, Bratislava.
6. SUCHOŇOVÁ-ŠTILICHOVÁ, D. 2005. *Život plný hudby (Life Full Of Music)* vydali Mladé letá. ISBN 80-10-00852-4
7. SUCHOŇOVÁ-ŠTILICHOVÁ, D. 2012. *Denník z notovej osnovy (Diaries from the Music stave)*, vydal Perfekt, a. s. Bratislava. ISBN 978-80-8046-574-2
8. SUCHOŇOVÁ, Danica. 1981. *Podmanený svet*. Mladé letá, Bratislava.
9. GLOCKOVÁ, M. 2008. *Krútnava ako kameňolom osudov ľudí*. In: *Hudobný život*, 2008, vol. 40, issue 11, p. 24
10. On-line <http://www.suchon.info/photos.html>
11. On-line <http://www.suchon.info/index.html>

Mária Glocková (Slovensko)
Мария Глокова (Словакия)

**Hľadanie nezvyčajných motívov
v diele slovenského skladateľa Ladislava Kupkoviča
Searching unwonted motifs
in the work of a Slovak composer Ladislav Kupkovič
Поиск необычных мотивов
в творчестве словацкого композитора
Ладислава Купковича**

То, о чём идёт речь в предлагаемой статье, касается счастливых для искусства Чехословакии и плодотворных для эксперимента 1960-х годов. Сейчас мы можем легко осмыслить «Восьмиугольник» (1962) композитора Ладислава Купковича, этой самой выдающейся художественной личности тогдашней новой музыки и инициатора неформальной группы «Музыка сегодня», как притчу о позитивном и негативном и в творчестве, и в личной жизни композитора. Во время создания этого произведения и после некоторого времени свободы в своей стране автор эмигрировал в Западную Германию, и его творчество стало символом двух территориальных явлений того времени, которые представляли контраст как социальных, так и политических условий. В то же время его произведения задокументировали нездоровую политическую обстановку 1970-х годов, когда давление со стороны власти росло, но общество уже находилось под влиянием будущих перемен.

Dielo vzniklo v šťastných československých a pre experiment prajných šesťdesiatych rokoch. S odstupom rokov môžeme *Osemhran* (1962) skladateľa *Ladislava Kupkoviča*, najvýraznejšej umeleckej osobnosti vtedajšej novej hudby a iniciátora neformálneho zoskupenia *Hudba dneška*, zaradiť bez problémov medzi podobenstvo o dobre a zle, a to tak v tvorbe, ako aj v skladateľovom osobnom živote. V čase vzniku a po odznení „chvilky“ (aj hudobnej) slobody autor emigroval do západného Nemecka a jeho dielo sa stalo symbolom dvoch fenoménov doby, ktoré

reprezentovali spoločenské aj politické pomery. Zároveň dokumentovali už aj politické animozity sedemdesiatych rokov, kedy narastal tlak z Kremľa a v spoločnosti nastupovalo obdobie normalizácie.

This work was created in merry Czechoslovak, and for a experiment also favoring sixties. In the hindsight we may call the *Octagon* (1962) of Ladislav Kupkovič, being the brightest artistic persona of then new music and the initiator of non-formal group *Music of today*, a parable of good and bad, not only in production but also in authors personal life. In the time of the creation and after a “little while” of liberty the author immigrated to West Germany and his work of art became a symbol of two phenomenon of an age that represented the social and also political relationships. They also documented the political animosities of seventies, creating the pressure from Kremlin and the society was under the influence of normalization.

От редактора: Ладислав Купкович (1936–2016) – словацкий композитор и дирижер. Родился в Братиславе, там же учился игре на скрипке и дирижированию сначала в консерватории, затем в Академии исполнительского мастерства. В 1969 году выиграл музыкальную стипендию Западного Берлина и в следующем году эмигрировал туда. В 1971 году дирижировал в Кёльне премьерой посвященной ему композиции Карлхайнца Штокхаузена «*Mixtur*». В том же году начал преподавать теорию музыки в *Hochschule für Musik und Theater Hannover* и до своей смерти жил в Хасте недалеко от Ганновера. Многие произведения Купковича записаны.

Faustovský mýtus je jedným z najstarších. Od antickej, cez židovsko-kresťanskú, stredovekú, renesančnú, romantickú až po súčasnú dobu mal tento iritujúci príbeh svoje špecifiká, vývojové podoby, ľudovosť, magickosť, skepticizmus a tragiku. Historická postava alchymistu *Georga Johanna Fausta* mala síce podobu trhového kaukliara, manipulátora, vykladača budúcnosti aj šarlatána, ale bola nesmierne inšpiratívna pre budúcnosť. Od 16. storočia mal mýtus už aj svoju umeleckú podobu. Dal mu ju nemecký autor *Johann Spies* a jeho *Faustbuch* postupne infiltroval ďalšie umelecké prostredia. Pripomeňme, že príbeh Fausta sa stal známym najprv v spracovaní alžbetínskym dramatikom *Christopherom Marlowom* (1589, *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*), najobjemnejším básnickým spracovaním z pera *Johanna Wolfganga von Goetheho* (1808, *Faust. Eine Tragödie*) a hudobným kontextom doplnený

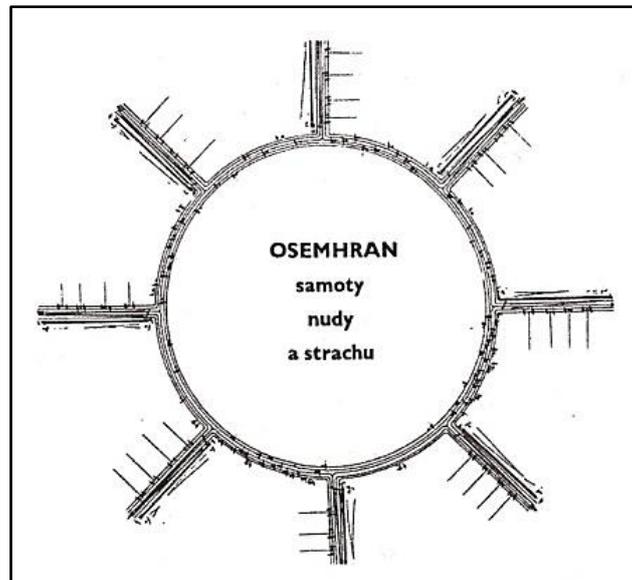
Thomasom Mannom (1947, hudobný román *Doctor Faustus*) s paralelou na osudy Nemecka a postavenia umelca v spoločnosti 1. polovice 20. storočia. Hrdinom všetkých príbehov je väčšinou úspešný človek túžiaci po vedomostiach, poznaní aj sláve.

Faustovská téma sa z literatúry postupne premietla aj do iných oblastí umenia, neodolala jej ani hudba. Z tých najznámejších a dodnes interpretovaných sú to najčastejšie diela Franza Liszta (programová symfónia *Eine Faust-Sinfonie in drei Charakterbildern*), Charlesa Gounoda (1859, opera *Faust*), Hectora Berliozu (1846, dramatická legenda *La Damnation de Faust* op. 24) či Gustava Mahlera (1906, *Sinfonie der Tausend*), ktoré sa stali dokladom neutíchajúceho záujmu o staronový faustovský problém s diabolským Mefistom a čistou Margarétou.

Mýtus o Faustovi je však aj stelesnením vzťahu (nielen) súčasnej civilizácie k duchovnej sfére, ale zároveň obrazom, ako si dokáže vážiť kultúru a vlastné kultúrne hodnoty. A ak je podstatou činnosti vytvoriť umelecké dielo aj v „krízovej“ dobe, ktorá sa zdá byť umelecky „zaostalá“ aj vyčerpaná, potom musia zákonite nastúpiť nové prejavy aj prostriedky. Takými boli aj niektoré diela, ktoré vznikli v uvoľnenej spoločenskej aj politickej atmosfére šesťdesiatych rokov 20. storočia na Slovensku. Ne-dobrovoľné zastavenie nastúpených ambícií skladateľov nezastavili, ale vytvorili v tom čase (nelegitímny) priestor pre „iné životy“ v emigrácii. Tam legitímne nadviazali na dovtedajšie úspechy aj skúsenosti a využili nové podmienky pre dosiahnutie a umeleckú akceptáciu svojej umeleckej výpovede.

Príbeh pôvodného slovenského hudobného diela *Osemhran/Octagon* nemá „diabolský“ názov, zato podtitul (*Osemhran/Octagon*) *samoty, nudy a strachu/of loneliness, boredom and fear* ho anticipuje, čiastočne evokuje a smeruje k inému motívu. Kupkovičove dielo vzniklo v šťastných – a pre experiment prajných československých – šesťdesiatych rokoch minulého storočia. Akoby sa faustovský mýtus v symbolike nového poznania transformoval v slovenskej hudbe do neveriteľne konfrontačného a úspešného boomu. Mnohí skladatelia sa bez problémov pozreli vis-a-vis do tváre európskym kompozičným trendom a štýlom, bez komplexu a pocitu menejcennosti zneli ich diela na svetových koncertných pódiumoch a tleskali im významné zahraničné auditóriá. Slovenská hudba bola v tom období atraktívna a naozaj svetová. Mnohé diela vznikli v eufórii (niekedy až nebezpečnej) z tvorivého pretlaku z nadobudnutého pocitu slobody a zároveň aj z nevyhnutnosti profesionálne zlikvidovať dovtedajší konfrontačný

umelecký deficit s európskou hudbou. Niektoré diela tej doby predstavujú zlatý fond slovenskej hudobnej kultúry a sú dokladom aktívnej vyspelosti nielen v túžbe po poznaní.

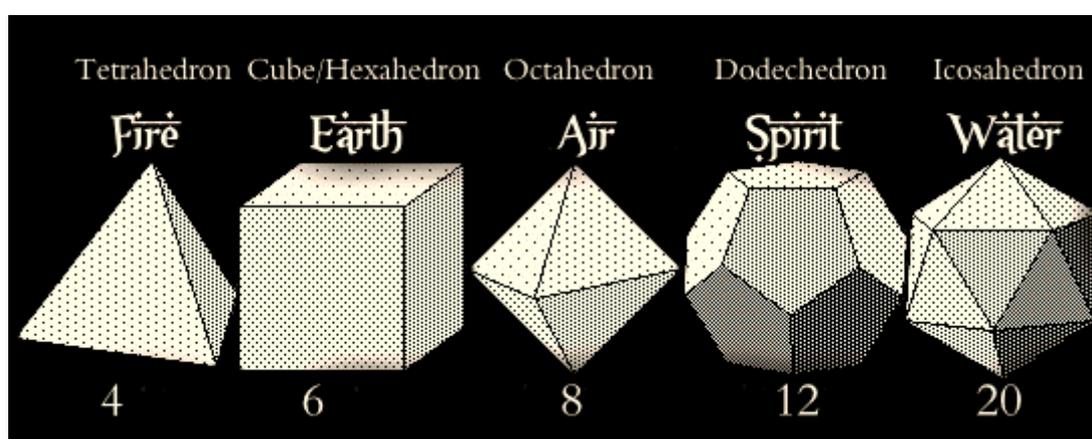


Ladislav Kupkovič: **Osemhran/Octagon**, *partitúra*
[<https://www.youtube.com/watch?v=1pmZccVm2Hg>]

S odstupom rokov môžeme *Osemhran/Octagon* hudobného skladateľa *Ladislava Kupkoviča* (1936–2016), najvýraznejšej umeleckej osobnosti novej slovenskej hudby a iniciátora neformálneho zoskupenia *Hudba dneška/Today's music*, zaradiť bez problémov medzi *podobenstvo o dobre a zle/the parable of good and evil*, a to tak v tvorbe, ako aj v jeho osobnom živote. V čase vzniku a po odznení „chvilky“ (aj hudobnej) slobody sa dielo stalo symbolom dvoch fenoménov tej doby, ktoré reprezentovali spoločenské aj politické pomery a dokumentovali zároveň už aj animozity sedemdesiatych rokov s nastupujúcou normalizáciou. V Nemecku v emigrácii žijúci skladateľ si v čase vzniku skladby *Osemhran/Octagon* názov vypožičal. Vedel kde, vedel aj prečo, ale možno netušil, že s odstupom času budú existovať k jeho dielu rôzne (možné aj nemožné) interpretácie či úvahy.

Vo vizuálnej podobe predstavuje Kupkovičov *Osemhran/Octagon* kruh, presnejšie *kruhový labyrint/circular labyrinth*. Domovom labyrintov bol okrem antiky aj stredovek. Obdiv budí dodnes labyrint v gotickej katedrále v Chartres, ale historicky aktuálny je aj labyrint v katedrále v Remeši. Svojím pomenovaním *daidalon* predstavoval symbiózu architektonického zázraku s menom veľkého mytologického vynálezcu Daidala.

Aj Kupkovičova neštandardná partitúra diela *Osemhran/Octagon* v tvare kruhového labyrintu plnila v dobe vzniku „tajomný“ symbol *hudobného bludiska a labyrintu/music maze and labyrinth*, v ktorom sa v čase prevažne klasicky písaných partitúr vyznal iba málokto. Kruhový tvar symbolizoval (možno aj) nekonečnosť a nezničiteľnosť vtedajšieho nového hudobného posolstva, ktoré nebolo prijímané vždy s pochopením ani uznaním. Skôr naopak. A hoci európska hudobná kultúra postupovala nezadržateľne a kontinuálne vo vývoji, aj vrátane experimentálnych pokusov a aj za cenu svojich prirodzených omylov, diela atonalistov, dodekafonistov či serialistov boli doma pre mnohých nielen dekadenciou, ale často aj synonymom nechcených a poriadok narúšajúcich „pekelníkov“.

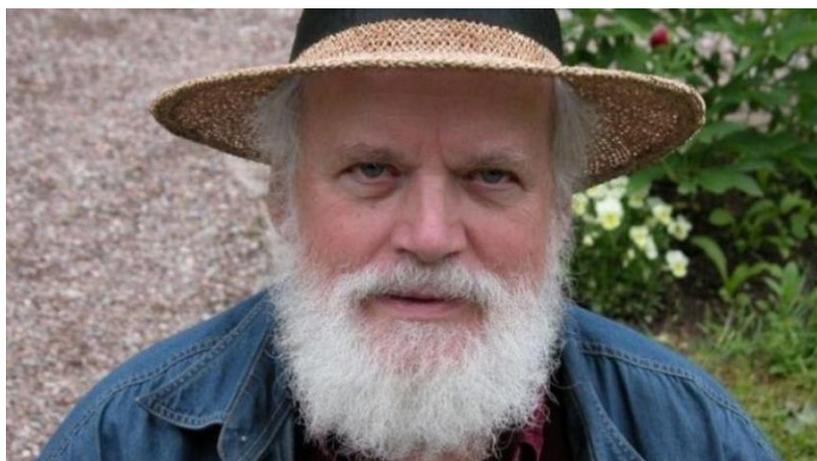


Platónske telesá/Platonic solids

V oblasti názvoslovia reprezentuje osemhran mnohosten. Má pôvod v antickom svete spolu aj s ďalšími piatimi pravidelnými mnohostenmi, ktoré zostrojil *Theaitetos* z *Atén* (-417 – 369), ale vo svojom diele *Timaeus* (-360) ich popísal *Platón* (-427 – 347) a podľa neho ich svet dodnes pozná ako *platónske telesá/platonic solids*. Mnohosteny mali v antike dvojaký význam: predstavovali dokonalosť a krásu matematiky a zároveň boli zhmotnením kozmogonických predstáv. Platón im dal aj zvláštny filozofický význam. Predpokladal, že atómy, nedeliteľné častice živlov, z ktorých je stvorený svet a majú tvar pravidelných mnohostenov. Podľa Platóna *zem/earth* stelesňuje *kocka/cube*, *plápolajúci oheň/fire* predstavuje špicatý *štvorsten/tetrahedron*, *vzduch/air* reprezentuje pohyblivý *vzhľad osemstenu/octahedron*, *vodu/water* reprezentuje mnohotvárný *dvadsaťsten/icosahedron* a *dvanásťsten/dodecahedron* predstavoval pre Platóna všetko *bytie/spirit* čo existuje a Boh ho určil pre vesmír.

Poznanie podľa Kupkoviča

Osemhran/Octagon je dôkazom (ne)poznania nielen v grafike partitúry, ale aj v použitej kompozičnej technike. Kupkovič sám uspokojoval narastajúci záujem o nové skladateľské smery v hudbe, keď na pokračovanie uverejňoval v odbornom periodiku *Slovenská hudba* teoreticko-analytické štúdie k aktuálnej problematike. Keďže v *Osemhrane* použil aj *princípy aleatoriky*, ktorá uplatňuje moment náhody a náhodilosti, pre Kupkoviča tento výklad nebol dost' výstižný, keďže podľa neho „*samo tvorenie hudobnej sadzby podlieha na rôznych stupňoch momentu náhody a náhodilosti, a to v hudbe všetkých doterajších existujúcich období.*“¹



Ladislav Kupkovič

Zdroj: archív skladateľa

Hektický vývoj slovenskej hudby v čase vzniku *Osemhranu* kopíroval historické reálie akoby v skrátenej dobe aj tempe, kedy šesťdesiate roky ferenczyovsk² „otvárali okná do sveta“ a kupkovičovsk² odvážne „vyvalovali dvere“ vtedajšieho slovenského hudobného purizmu.

Na vývoj slovenskej hudby mali vplyv najmä politické zmeny po februári 1948 so symbolmi kladiva s kosákom. Hudba sa konečne „našla“, zadefinovala národné, ľudovýchové, odmietla podozrivé, zavrhlá buržoázne a zatratila sakrálné. Partajní (súdruhovia) skladatelia statočne imatrikulovali slovenský skladateľský tábor. Medzi „piesňami práce“ znela

¹ Sériu článkov uverejňoval Ladislav Kupkovič najmä v šesťdesiatych rokoch v odbornom časopise *Slovenská hudba* pod názvami: *Vytvorí naša hudba novú „náuku o harmónii?“*, *Aleatorika, Quo vadis musica?*, *O hudbe, ktorá nás (ne)zaujíma*, *Korešpondencia pokračuje ...* Po roku 1989 a po návrate na Slovensko v deväťdesiatych rokoch 20. storočia v odbornom periodiku *Hudobný život* uverejňuje sériu článkov a úvah: *Hudba má spoľahlivú budúcnosť*, *Slovo má enfant terrible slovenskej hudby*, *Prísť na svoj koncert*, *Priezračná reč tónov* a iné.

² **Oto Ferenczy** (1921 – 2000) bol významný slovenský skladateľ, estetik, teoretik a pedagóg. Ako skladateľ vytváral prvú alternatívu voči predstaviteľom tzv. slovenskej hudobnej moderny a slovenskej tvorbe a hudbe progresívne otváral „okná“ do sveta.

však už aj iná hudba. Nebola durová, ani molová, ani ľudová. Bola *heuréková* a mala svoj špecifický modus, *modus side effekts*. Jeho „vedľajšie účinky“ sa prejavili v krátko trvajúcom období, kedy slovenská hudba dobyla vytúžený Olymp. Na hudobnom fronte sa „bojovalo“ nezvyčajnými (ne)hudobnými prostriedkami, zneli (ne)zvyčajné (ne)partitúry, útočilo sa s novou esenciou antického *Inter arma silent muse*, hovorilo sa (ne)zvyčajným (ne)jazykom. Nerozumeli mu všetci, a to bola (pravdepodobne) jeho najväčšia chyba. A pokým ambiciózni skladatelia, medzi ktorých patrili o. i. *Ilja Zeljenka* (1932 – 2007), *Roman Berger* (1930 – 2020), *Ivan Parík* (1936 – 2005), *Peter Kolman* (1937), *Juraj Hatrík* (1941 – 2021) dýchali darmstadtskými projektmi¹ obohatený proeurópsky vzduch, kým im do odvážneho a smelého „kroku“ duneli také skladateľské „delá“ ako nemecký *Karlheinz Stockhausen* (1928 – 2007), maďarsko-rakúsky *György Sándor Ligeti* (1923 – 2006) či taliansky avantgardista *Luigi Nono* (1924 – 1990), kým sa hudobný kulinarizmus zmenil nakrátko aj na Slovensku na legitímnu ponuku v špičkovej kvalite, kým objatie „starého“ kontinentu v podobe hudobnej biblie 2. viedenskej školy imponovalo, nechápajúci zatiaľ prešli z nechápavého krútenia hláv na vykrúcanie „krkov“.



Zľava: Ladislav Kupkovič, Karlheinz Stockhausen, Petr Kotík
Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1967
Zdroj: archív Ladislava Kupkoviča

¹ Povestný referát *Alea* predniesol v Darmstadte v roku 1957 **Pierre Boulez** (1925 – 2016), v ktorom reagoval na kompozičný racionalizmus a pozitívne analyzoval moment prekvapenia a problém iracionalizmu.

Mnohí odvážni doplatili stratou identity, slobody aj vlasti. Nepodpísali sa na nové lukratívne zmluvy ani novovznikajúce umelecké prehlásenia a koncepcie. Niektorí nedobrovoľne utiekli do nového hudobného (sveta) dielu a doma sa *de iure* zopakovala nedávna história, avšak už bez emigrantov a *de facto* novodobí „da“ kapovia písali opäť na nalinajkovaných papieroch a nastúpili do novej kultúrnej fronty s vlastným komolením antického *Inter arma*.¹

Enfant terrible slovenskej hudobnej scény, huslista a v kompozícii autodidakt *Ladislav Kupkovič* (Bratislava 1936 – Haste 2016) v sprievodnom texte diela *Osemhran/Octagon* mal v predstave aj politicko-spoločenské udalosti, ktoré na jednej strane uvoľnili nahromadenú masu (ne)slobody a v neškodnej erupcii strhávali aj v blízkosti stojacich spomínaných skladateľov, na druhej strane cítil, ako sa už na horizonte „mefistovsky“ týčili siluety moskovských kremľských múrov a ponúkali nové, „diabolsky“ prítlačlivé pracovné zmluvy. Platónsky antický symbol krásy a dokonalosti mal v Kupkovičovom *Osemhrane* zrozumiteľný text. Pre istotu? Alebo ako memento? *Osemhran strachu* (možno z budúcnosti?), *nudy* (možno kultúrnej?) a *samoty* (možno nielen hudobnej?).

Finále je známe: expanzia experimentu a exkluzivity skončila a odišla do zabudnutia 21. augusta 1968. Odišiel aj *Ladislav Kupkovič*. Druhým domovom sa mu stalo (vtedy ešte západné) Nemecko.

Hoci *Kupkovič* vo svojom diele *Osemhran/Octagon* nepoužil žiadnu zo starovekých matematických ani astronomických disciplín a nerozšíril ani rady siedmich antických mudrcov, predsa v intenciách slávneho milétskeho občana *Táleasa* prezentoval výrok: *Najmúdrejší je čas, lebo objaví všetko*. V čase premiéry diela (1962) to bol výkrik slovenského objaviteľa. Vtedy 26-ročný *Kupkovič* napísal dielo pre 8 ľubovoľných inštrumentalistov, ktorí sa na premiére v labyrinte partitúry viac strácali, hľadali aj smiali, než hrali. Sprievodný text ostal textom z opusteného cintorína, kde ... *len niekoľko náhrobných kameňov a tmavých krížov nemo v poli stojí. Živí i mŕtvi zanevreli na tento kus zeme. A zanechané kríže bez hlasu svoje vychladlé ramená do prázdna vystierajú. ... only a few tombstones and dark crosses nemo stand in the field. The living and the dead*

¹ Odborný časopis *Slovenská hudba* pravidelne uverejňoval v šesťdesiatych rokoch pod názvom *20 rokov slovenskej hudobnej tvorby* cyklus diskusií slovenských skladateľov, teoretikov a kritikov o dvadsaťročnom vývoji slovenskej hudby. Aktívnym spôsobom sa zapájal do diskusie aj *Ladislav Kupkovič*. Na stránkach časopisu sa venoval aj propagovaniu novodobých kompozičných princípov.

despised this piece of land. And abandoned crosses without a voice wipe their cooled shoulders into space.

Niekde sa stala (?) chyba

Kupkovičov *Osemhran/Octagon* nie je však platónsky *osemsten/octahedron*. Niekde sa stala (?) chyba, alebo nás Kupkovič zámerne nechal v nevedomosti, nechal nás potrápiť zistením, že jeho *Osemhran/Octagon* je iba horizontálne rozrezaný *platónsky osemsten*? Skutočne? Ved' vizualizácia partitúry nás jasne ubezpečuje a presviedča, že ide predsa o kruh. Prečo? Kupkovičov svet hudby nereagoval v intenciách matematickej estetiky, ale v jemu vlastných symboloch. Esteticky krásny *osemsten/octahedron* našiel pravdepodobne na fotografii významného francúzskeho fotografa *Felixa Bonfilsa* (1831 – 1885).¹ V nílskych vodách sa zrkadlila nádhera *platónskeho osemstenu/platonic octahedra*. Polovica bola na zemi, druhá polovica vo vode. Spojenie oboch živlov v prepojení reálneho a virtuálneho sveta dalo Kupkovičovi dovedy netušený impulz. Voda egyptského Nílu bola životom, posmrtnou hrobkou aj nádejou pre večný život egyptských faraónov. Komponoval Kupkovič *Osemhran/Octagon* v nádeji, že podobne ako pyramída sa stala nezničiteľným symbolom jednej veľkej kultúry, bude symbolom mimoriadnej kultúrnej udalosti na Slovensku aj jeho *Osemhran/Octagon*? Pohľadom platónsky dokonalého telesa Kupkovičov *Osemhran/Octagon* nezapadá do matematickej čistoty antického génia. Svojou koncepciou nezodpovedá ani zadefinovaným princípom polyhedronovej krásy. A predsa *je významným historickým polyhybridom aj nositeľom historickej krásy v kontexte slovenského hudobného vývoja.*

¹ **Felix Bonfils** (1831 – 1885) bol francúzsky fotograf a spisovateľ, ktorý pôsobil na Blízkom východe. Bol jedným z prvých komerčných fotografov, ktorí vo veľkom produkovali snímky Blízkeho východu a medzi prvými použil novú metódu farebnej fotografie – *photochrom* – vyvinutú v roku 1880. V roku 1867 si s manželkou a synom otvoril v Bejrúte štúdio *Maison Bonfils*, ktoré existovalo do roku 1918.



Felix Adrien Bonfils: *Landscape of Giza*, 1870

Zdroj <https://www.etsy.com/dk-en/listing/224498157/felix-bonfils-photo-landscape-of-giza>

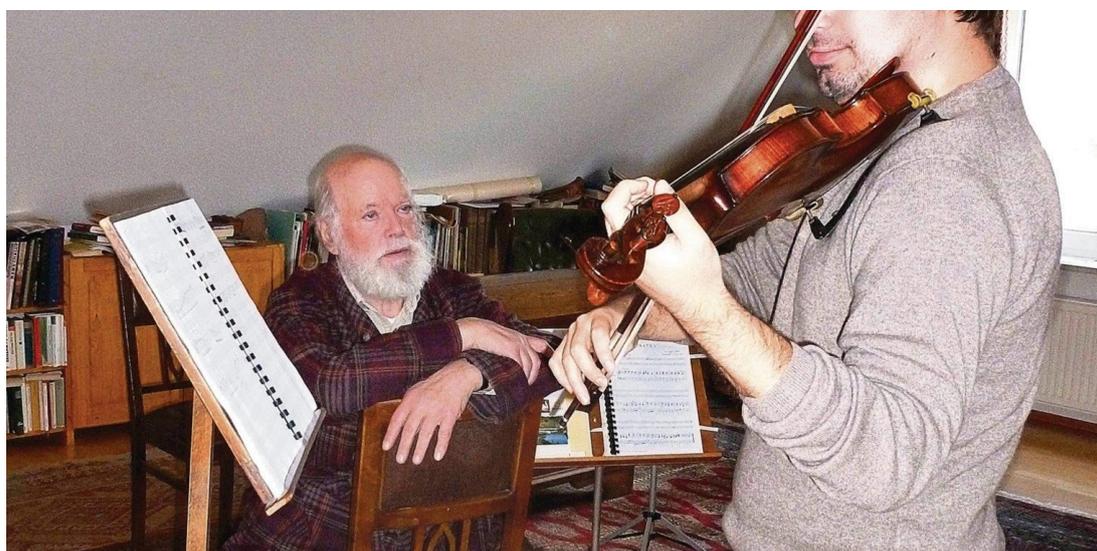
V čase vzniku mladý intelektuál Kupkovič, komunikujúci s hudobnou elitou tej doby, prehovoril bez problémov ako polyglot. *Polyhedrony* sa mu stali na chvíľu (možno) synonymom *polylingvistiky*, kde prioritným jazykom ostala hudba s vtedy módne použitými kompozičnými princípmi. Tento kód sa stal symbolom (ne)poznania novodobých hudobných trendov a štýlov v slovenskom prostredí. Ďalším komunikačným jazykom bolo názvoslovie diela s jasným symbolom antickej geometrickej čistoty, avšak s nekorektným hudobným použitím. Nekorektnosť bola (pravdepodobne) úmyslom autora, ktorý dal najavo, že *nový kompozičný štýl, slovenskou komunitou nie jednoznačne akceptovaný, je plnohodnotnou kompozičnou (aj slovenskou) kapitolou*.

Nepochybujem, že Ladislav Kupkovič priam faustovsky pochopil veľkosť a krásu nielen platónskeho staroveku, ale svojou „nečistou“ hudobnou hrou nastavil zrkadlo vtedajšej „vybranej“ spoločnosti. Normalizovaná spoločnosť sa nielen jemu odmenila priam „mefistofelovsky“: ponúkla podmienky, za ktorých mala komunita skladateľov slúžiť. Patrila

k nim o. i. aj vynútená hybernácia hudobných experimentov a renesancia osvedčených skladateľských techník a praktík.

Svoju umeleckú existenciu v spoločensky, názorovo aj politicky rozdielnych názorových platformách prezentovali slovenskí skladatelia vo voľnom a neformálnom zoskupení *Hudba dneška* šesťdesiatych rokov 20. storočia. Bol to čas, kedy sa spoločnosť Ostbloku vydala na cestu fúzie s kultúrnymi národmi v Európe, kedy sa oficiálne pokúsila dobehnúť zamiešané bez podpisu predbežnej „zmluvy o zmluve s diablom“.

Bol to však aj čas, kedy sa človek vymanil z neadresného davu, začal dôverovať sám sebe, zhmotňoval dovtedajšie ukryté individuálne ambície, avšak veľmi skoro pocítil svoje obmedzenia.



Kupkovič ako pedagóg

Zdroj <https://www.sn-online.de/Schaumburg/Nenndorf/Bad-Nenndorf/Mit-Mozart-Klaengen-in-den-Ruhestand>

Ladislav Kupkovič (17. marca 1936 Bratislava – 15. júna 2016 Haste, Nemecko) bol slovenský hudobný skladateľ a dirigent. Po štúdiách v rokoch 1950 – 1961 (Konzervatórium, Vysoká škola múzických umení Bratislava) pôsobil ako huslista v Slovenskej filharmónii. Po roku 1968 emigroval do Nemecka, kde získal aj nemecké občianstvo. Do kultúrneho povedomia sa dostal svojimi „nezvyčajnými a šokujúcimi“ koncertmi, počas ktorých sa o. i. rušili aj zaužívané konvencie poslucháčov aj interpretov. Jeho tvorba obsahuje viac ako 500 titulov, 3 opery, 7 symfónií, 10 sláčikových kvartet a iné koncertné diela. Žil v Haste neďaleko Hannoveru a od roku 1978 bol profesorom kompozície na Hannoverskej univerzite hudby, divadla a médií (*Hochschule für Musik, Theater und Medien Han-*

nover) ako aj členom Hannoverskej umeleckej asociácie. Jedna z jeho dcér je herečka a vyučuje na Hudobnej univerzite v Detmolde.



Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover

Zdroj

https://www.wikiwand.com/en/Hochschule_f%C3%BCr_Musik,_Theater_und_Medien_Hannover

Literatúra

1. KUPKOVIČ, L.: *Osemhran, partitúra*, osobný archív autorky
2. PLATÓN: *Timaeus*. Dostupné na
3. <http://ld.johannesville.net/paymentmake.php?author=platon&book=04>
4. PETERMAN, J. E. 2005. *Platón*, vydavateľstvo PT Albert Marenčin. ISBN 8088912954.
5. MARTINÁKOVÁ, Z. 2002. *Slovak Composers After 1900*, vydala Akadémia umení v Banskej Bystrici. ISBN 80-89078-02-8.
6. CHALUPKA, L. 2011. *Slovenská hudobná avantgarda*, vydala Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy, Bratislava. ISBN 978-80-223-3115-9.
7. STÖRING, H. J. 1995. *Malé dejiny filozofie*, Zvon, české katolícké nakladateľstvá, Praha. ISBN 80-7113-115-6.
8. Osobné rozhovory autorky príspevku Márie Glockovej so skladateľom Ladislavom Kupkovičom.

Галина Головатая (Москва)

**«Прекрасный музыкант, дирижёр,
моцартианец, умница...»**

Арон Соломонович Шерешевский – дирижёр, педагог, фронтовик – бесспорно принадлежит к числу легендарных музыкантов, посвятивших свою жизнь Оперной студии Московской консерватории. Он родился 2 февраля 1906 года в местечке Слоним Виленской губернии¹.

Его отец, Шерешевский Соломон Осипович, был служащим родом из Вильнюса, успешно занимался предпринимательской деятельностью. Жизнь и судьба матери, Рахили Наумовны, урождённой Китаевой, легла в основу романа Шолом-Алейхема «Блуждающие звезды», а сама Рахиль стала прототипом его героини Рейзл Спивак (примеч. 1).

В Витебске, где проживало не одно поколение Китаевых, эту фамилию произносили с большим пиететом. Быть приглашёнными в их дом считалось за честь для творческой интеллигенции города. Среди профессионалов и любителей поистине знаменитой династии музыкантов были пианисты, трубачи, ударники, контрабасисты, местечковые клезмеры (примеч. 2).

Рахиль Китаева, дочь кантора одной из витебских синагог, обладала редким по красоте голосом. Она училась в Италии, стажировалась и пела в «La Scala». Получили известность и родные братья Рахили. Израиль Наумович Китаев был контрабасистом оркестра Свердловского театра музыкальной комедии. Зиновий Наумович Китаев – аккомпаниатором легендарной певицы Тамары Церетели.

Не стали исключением и дети Рахили и Соломона. Старший Иосиф, позднее избравший профессию инженера, хорошо играл на скрипке (примеч. 3). Младший Арон стал незаурядным оперным дирижёром, получив известность в среде профессиональных

¹ Ныне это один из древних городов Гродненской области Беларуси.

музыкантов. Он начал обучаться музыке ещё в Витебске, куда семья эвакуировалась из Виленской губернии во время Первой мировой войны. Документальное свидетельство тому – редкая работа Роберта Фалька, который после революции преподавал в художественном училище, где и подружился с семьёй Китаевых-Шерешевских (примеч. 4).

Много лет спустя картина была представлена на выставке памяти выдающегося авангардиста, организованной Святославом Рихтером. «Портрет молодого музыканта», запечатлевший облик шестнадцатилетнего пианиста Арона Шерешевского, сопровождался в «Путеводителе» комментарием Рихтера: «Арон Соломонович Шерешевский – друг Нины Львовны Дорлиак и мой. Мы были связаны долголетней дружбой. Прекрасный музыкант, дирижёр (он вёл оперную студию при консерватории), моцартианец, умница, циник. Человек, прошедший в ополчении войну, предельно скромный, высокий профессионал».

В 1922 году после окончания средней школы в Витебске, которая в то время называлась трудовой, Арон Шерешевский с семьёй переехал в Москву, где продолжил своё профессиональное образование. Он поступил в музыкальный техникум имени А.Н.Скрябина в класс блистательного пианиста Григория Гинзбурга. Думается, что уже тогда у Шерешевского начал проявляться интерес к профессии дирижёра. Как известно, в педагогической деятельности, Григорий Гинзбург обращал большое внимание своих учеников на оркестровые краски фортепианной музыки, выделяя в нотах инструменты, которые могли бы исполнить тот или иной фрагмент произведения.

Постигая секреты фортепианного искусства в Московской консерватории в классе Александра Борисовича Гольденвейзера, куда Шерешевский был принят после окончания музыкального техникума, он параллельно много работал в качестве пианиста: в кинотеатре «Аврора», в самодеятельности института имени Клары Цеткин и клуба ВСНХ, в Московском Пролеткульте и коллективе Синей блузы клуба Медработников, аккомпанировал в концертах Московской филармонии, гастрольном бюро Государственного объединения музыки, эстрады, цирка («ГОМЭЦ»).

Это был сложный период в его жизни. Смерть матери, арест и ссылка отца – одно несчастье сменялось другим. Вместе с тем,

активная работа в разных самодеятельных коллективах не только не позволила замкнуться на собственных переживаниях, но и раскрыла неординарные организаторские способности молодого музыканта. Спустя два года после окончания исполнительского факультета он вновь поступил в Московскую консерваторию, но уже на дирижёрский факультет в класс Лео Морицевича Гинзбурга, одного из первых выпускников дирижёрского отделения, ученика Константина Соломоновича Сараджева и Николая Семёновича Голованова.

Шерешевский сразу же начал практически осваивать новую специальность параллельно с учёбой в консерватории. Он работал дирижёром оркестра сначала в театре Всеволода Мейерхольда, а после его закрытия в Третьем театре для детей, который находился в доме № 17 на улице 25-го Октября. В июне 1934 года Наркомпрос утвердил «Положение об Оперной студии». Учебный театр был нацелен на подготовку кадров – певцов, дирижёров, хормейстеров, артистов оркестра. По рекомендации своих учителей и наставников, ещё будучи студентом, Шерешевский стал ассистентом дирижёра в Оперной студии при консерватории, которая возобновляла свой исторический путь после долгого перерыва.

Получив превосходную школу, талантливый и серьёзный музыкант после защиты дипломной работы с присвоением звания «Деятель музыкального искусства» 16 июля 1938 года был зачислен в штат профессорско-педагогического состава Московской консерватории сначала в должности преподавателя, а затем исполняющего обязанности доцента.

Обладая яркими природными данными, Арон Шерешевский с наибольшей полнотой раскрыл себя в работе, требующей сочетания исполнительского и педагогического дарования. В Оперной студии консерватории он проявил себя в равной степени и как талантливый оперный дирижёр, и как настоящий педагог, воспитатель молодых музыкантов-актёров.

Великая Отечественная война внесла свои коррективы в судьбу Шерешевского, обнажив редкие качества этого замечательного человека. 4 июля 1941 года на сборный пункт прибыли 250 музыкантов, профессоров и студентов Московской консерватории, из которых была сформирована 8-я Дивизия Народного ополчения. Буквально на следующий день пришло распоряжение свыше об

освобождении из рядов ополченцев 25 человек. Трое из них отказались от брони. В их числе были пианист, профессор класса камерного ансамбля Абрам Борисович Дьяков, композитор, музыковед-фольклорист, исполняющий обязанности доцента Владимир Михайлович Кривонос и дирижёр, исполняющий обязанности доцента Оперной студии Арон Соломонович Шерешевский (примеч. 5).

Высоко оценивая роль музыки, особенно в военное время, Шерешевский уже летом 1941 года организовал полковой оркестр. Сказался многолетний опыт довоенной работы в качестве художественного руководителя в разных самодеятельных коллективах. Военный корреспондент газеты «Боевой путь» М.Павлов в октябре 1941 года писал: *«В часы отдыха над расположением части, где комиссаром т. Федосеев, льются чудесные звуки увертюры из оперы «Кармен». Это полковой оркестр готовит новую программу.*

Оркестр, состоящий из бойцов – бывших артистов студии имени Шацкого и Московской консерватории, создан сравнительно недавно. Но за короткий срок под руководством опытного дирижёра, командира взвода т. Шерешевского, успел разучить отрывки из опер «Травиата» и «Кармен», многие марши и песни советских композиторов. Музыканты пользуются большой любовью у бойцов. Все они не только хорошо играют, но и метко стреляют» [3].

Шерешевский прошёл всю войну в регулярных частях действующей армии на Западном, Калининском и 1-ом Прибалтийском фронтах. Был связистом в 43-й армии, оставаясь при этом, МУЗЫКАНТОМ с большой буквы. Организованный им в ноябре 1941 года Армейский агитансамбль «Красноармейская зарядка» неоднократно выступал на передовой линии фронта, воодушевляя своим примером и оптимистическим настроением бойцов и командиров. За самоотверженную культурно-просветительскую деятельность в военно-полевых условиях 15 января 1944 года Шерешевский Арон Соломонович был представлен к ордену «Красной звезды» (примеч. 6).

После окончания войны 20 декабря 1945 года Арон Соломонович Шерешевский демобилизовался из рядов Красной

Армии и вернулся в Московскую консерваторию. Впереди оставалось чуть более двадцати лет плодотворной педагогической работы...

Дальнейшая творческая деятельность Шерешевского теснейшим образом была связана с кафедрой симфонического дирижирования. Под его руководством в Оперной студии консерватории проходили практику студенты-дирижёры. Шерешевский обладал большим педагогическим дарованием, высокохудожественным вкусом и умением передавать свои знания и умения студентам. Он вёл занятия с весьма чётких методических и творческих позиций, всегда подкреплённых личным ярким примером. В воспоминаниях своих немногочисленных учеников¹ Шерешевский был не только учителем, но и *«мудрым наставником, другом, всегда в тяжёлую минуту приходящим на помощь, личностью, бесконечно верящей в музыку, в искусство, в творчество, в талант <...> В основе своих отношений с учениками были тёплые, доверительные, дружеские чувства»* [4, с. 40]. Он учил не столько дирижёрскому искусству, сколько уважительному отношению к музыке и музыкантам.

В послевоенные годы Оперная студия Московской консерватории располагалась в здании Щукинского театрального училища на Арбате. Это был настоящий театр: зал с прекрасной акустикой, оркестровая яма, занавес, кулисы, стационарные декорации, грим-уборные. В течение сезона Студия давала до ста спектаклей, которые проходили с полным аншлагом. На сцене блистали молодые Ирина Архипова, Александр Ведерников, Николай Гяуров, Галина Вишневская, Евгений Кибкало, Тамара Милашкина, Галина Писаренко, Клара Кандинская, ставшие впоследствии выдающимися мастерами оперной сцены.

Как художник, Шерешевский внёс большую долю своего труда в лучшие постановки Оперной студии. Ряд спектаклей под его руководством пользовались огромным успехом у зрителей. В их числе «Евгений Онегин» П.И.Чайковского, «Севильский цирюльник» Дж.Россини, «Богема» Дж.Пуччини, «Служанка-госпожа» Дж.Б.Перголези, «Царская невеста» Н.А.Римского-Корсакова.

Особенно современниками был отмечен юбилейный спектакль «Свадьба Фигаро» В.А.Моцарта, поставленный в 1955–1956 учебном

¹ В числе его учеников были Леонид Владимирович Николаев и Александр Александрович Петухов, ставшие впоследствии профессорами, художественными руководителями и главными дирижёрами оркестра Московской консерватории.

году. Здесь Шерешевский проявил себя, как превосходный исполнитель и педагог, прекрасно владеющий стилем моцартовской музыки, сумевший вскрыть всю глубину содержания этого гениального творения верными средствами: «Ценным было то, что в инструментальной трактовке ему удалось избежать общепринятых исполнительских штампов и представить великое творение Моцарта в его первоначальной свежести и чистоте музыкального стиля» [3, лист 35]. Стройность звучания оркестра, слаженность ансамблей певцов, изящество музыкальной трактовки были достигнуты в этом спектакле благодаря подлинно творческому участию в нём Шерешевского.

Отличный музыкант с превосходным вкусом, вдумчивый педагог, хороший организатор учебной и репетиционной работы, он пользовался большой любовью и уважением среди педагогов и студентов. Многие из оперных певцов, получивших в дальнейшем известность, развивали своё исполнительское дарование в значительной степени под руководством Шерешевского.

Вспоминая своего учителя и наставника, народная артистка России, профессор Московской консерватории Галина Алексеевна Писаренко отметила, что в музыкальном отношении именно Арон Соломонович Шерешевский оказал наибольшее влияние на становление её как оперной певицы: *«Это был по природе тончайший музыкант, очень загорающийся и очень любящий студентов. От него шла мощнейшая волна понимания, тепла, сотворчества с тобой. Это было что-то необыкновенное! Его и Нина Львовна Дорлиак очень любила, и Святослав Теофилович Рихтер. И он дружил с ними.*

Арон Соломонович ставил оперу «Свадьба Фигаро». Под руководством такого большого музыканта сразу произошло приобщение к Моцарту, понимание стиля. От него исходили те эмоции, которые должны исходить от настоящего дирижёра. Он не был метрономом, которых сотни, и с которыми я нередко встречалась потом в театре. Мы их называли «замораживающими» исполнителя, «прерывающими их пульс». Когда что-то получалось удачно, он за пультом, не оставляя ни на минуту оркестр, ликовал! И от этого у тебя прибавлялось столько сил! Это было потрясающее состояние! Я считаю Арона Соломоновича Шерешевского

настоящим музыкальным подарком студентам того времени» [1, с. 259].

В 1967 году праздновали юбилей Советской власти. К этому знаменательному событию в Оперной студии был поставлен большой отрывок из оперы С.С.Прокофьева «Семён Котко». Одним из участников постановки был тогда студент подготовительного отделения, а ныне народный артист России, профессор Московской консерватории Пётр Сергеевич Глубокий:

«Мой профессор Г.И.Тиц доверил мне, студенту подкурса, участвовать в этой постановке в роли второго Гайдамака. Роль небольшая для полного спектакля. Но для отрывка – довольно значительная. Есть что попеть и что сыграть. Публика принимала очень хорошо. Поставлено было здорово. Дирижировал Е.Я.Рацер.

Второй Гайдамак – враг Советской власти. На сцену выходит с плетью (он прискакал на лошади в село) и спрашивает Ткаченко, как дела. Между ними завязывается диалог. Узнав, что шесть большевиков бежали из села вместе с председателем сельсовета Ременюком, он мечется по сцене из кулисы в кулису, в сердцах бьёт кнутом и восклицает «Скоты!».

Аплодисменты. Прошло всё просто замечательно! Был очень доволен мной и Гуго Ионотанович Тиц. На спектакле были все педагоги вокального факультета, в том числе и Арон Соломонович Шерешевский. Спустя пару недель я иду после занятий по коридору Щукинского училища, а навстречу – Шерешевский. Для меня по разговорам преподавателей и студентов старших курсов Шерешевский был большой человечье, первый после Бога! Так я его воспринимал. Я знал его в лицо, но мы никогда не общались. Он был невысокого роста с великолепной седой шевелюрой на голове. Улыбающееся лицо. Очень приветливый. И глаза! Пристальный взгляд, пронизывающий насквозь. Это была личность!

Увидев Шерешевского, я остановился, внутренне затрепетал и, затаив дыхание, поздоровался. Для меня было счастьем видеть его. И вдруг он, пристально посмотрев мне в глаза, говорит: «Скоты!». Потом прищурил глаз, улыбнулся и пошёл.

Я подумал тогда, значит это его зацепило, запомнилось. Ведь прошло две недели, а он помнит. Это был мой первый в жизни

*спектакль и первая роль. Единственная короткая встреча с мастером, крохотный эпизод, а живёт в моей памяти до сих пор*¹.

Прекрасный и высокообразованный музыкант с широким музыкальным и общекультурным кругозором, Шерешевский никогда не замыкался в узком кругу интересов своей оперной специальности. Плодотворная деятельность в качестве дирижёра Оперной студии консерватории исчерпывающе выявила его превосходные исполнительские и педагогические качества. Широкая эрудиция, педагогическое чутьё и исполнительское мастерство, накопленные за многолетнюю работу, выдержали «испытание временем».

Несмотря на высокую результативность педагогической работы Шерешевский с трудом прошёл конкурс на присвоение учёного звания доцента. Учёное звание профессора он так и не получил. ВАК несколько раз отклонял ходатайства Московской консерватории в адрес Шерешевского.

18 января 1968 года Министерство культуры СССР награждало работников Московской консерватории за плодотворную работу в области культуры и искусства и в связи с 50-летием Великой Октябрьской Социалистической Революции значком «За отличную работу». Столь «высокую» награду получил и Арон Соломонович Шерешевский. А 8 октября 1968 года его не стало. В возрасте 62-х лет ушёл из жизни один из ярчайших деятелей в истории Оперной студии Московской консерватории.

Примечания

1. В автобиографии, которая хранится в «Личном деле» в архиве Московской консерватории, строго следуя вопросам анкеты, Арон Соломонович Шерешевский писал, что его родители по происхождению были мещане. Там же он указывал другое имя своей матери – Эсфирь. Интересные факты истории жизни Рахили Китаевой описал в своей книге «Дыхание цветов» композитор Григорий Самуилович Фрид, который был дружен с Иосифом и Ароном Шерешевскими.

2. Клезмеры – исполнители традиционной народной музыки восточноевропейских евреев. Зачастую это были музыканты-

¹ Из личной беседы-интервью автора настоящей статьи с народным артистом России, профессором Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского Петром Сергеевичем Глубокиным от 24 февраля 2020. Публикуется впервые.

самоучки, которые не знали музыкальной грамоты, играли по слуху и наизусть, импровизировали на ходу.

3. Старший брат Арона Соломоновича Шерешевского – Иосиф – работал главным инженером Московского завода «Технохиммаш».

4. Роберт Фальк – классик отечественного искусства XX века, которого искусствоведы прозвали «тихим авангардистом». Он был одним из лидеров «Бубнового валета» – самого крупного творческого объединения раннего авангарда, большой друг С.Т.Рихтера и Н.Л.Дорлиак.

5. Абрам Борисович Дьяков, будучи заместителем секретаря парторганизации Московской консерватории, участвовал в организации отряда народного ополчения. Расстрелян в фашистском плену. Владимир Михайлович Кривонос героически погиб в жестоком бою близ Смоленска у реки Сож в день своего рождения 4 октября 1941 года.

6. Шерешевский Иосиф Соломонович (связь между братьями с никогда не прерывалась) прошёл всю войну в звании гвардии старшего лейтенанта и был награждён Орденом Отечественной Войны II степени. (Реквизиты документа: ЦАМО. Фонд 33. Опись 686196. Единица хранения 6508. <https://pamyat-naroda.ru/awards/29116665> - дата обращения 06.03.2020).

Литература

1. Головатая Г. «Оперная студия открывает путь в театр». Беседа-интервью с Народной артисткой России, профессором Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского Галиной Алексеевной Писаренко от 10 октября 2019 года. – Актуальные проблемы искусства, культуры и художественного образования: сб. науч. Тр. ОГИИ. Вып.20. – Оренбург: Изд.-во ГБОУ ВО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2019. – С. 257-262.

2. Материалы архива Московской консерватории. Ед.хр. 635. Личное дело А.С.Шерешевского (начато 17 марта 1953 года, окончено 9 октября 1968 года на 51 листе).

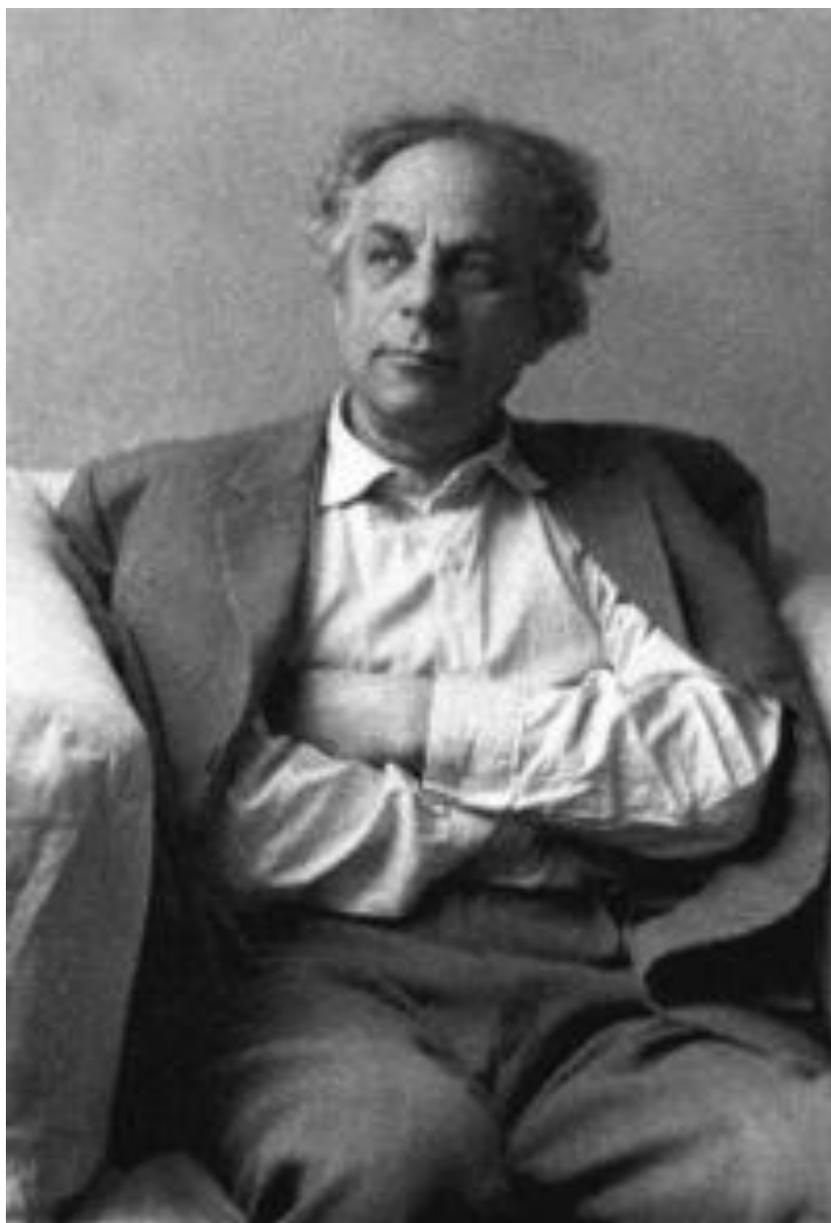
3. Павлов М. «Победно гремите песни и марши. Образцовый оркестр». // Газета «Боевой путь» от 4 октября 1941 года. – <https://smolbattle.ru/threads/8-МСДНО-8-Московская-стрелковая->

дивизия-народного-ополчения-Краснопресненского-района.15816/page-2 – дата обращения 06.03.2020

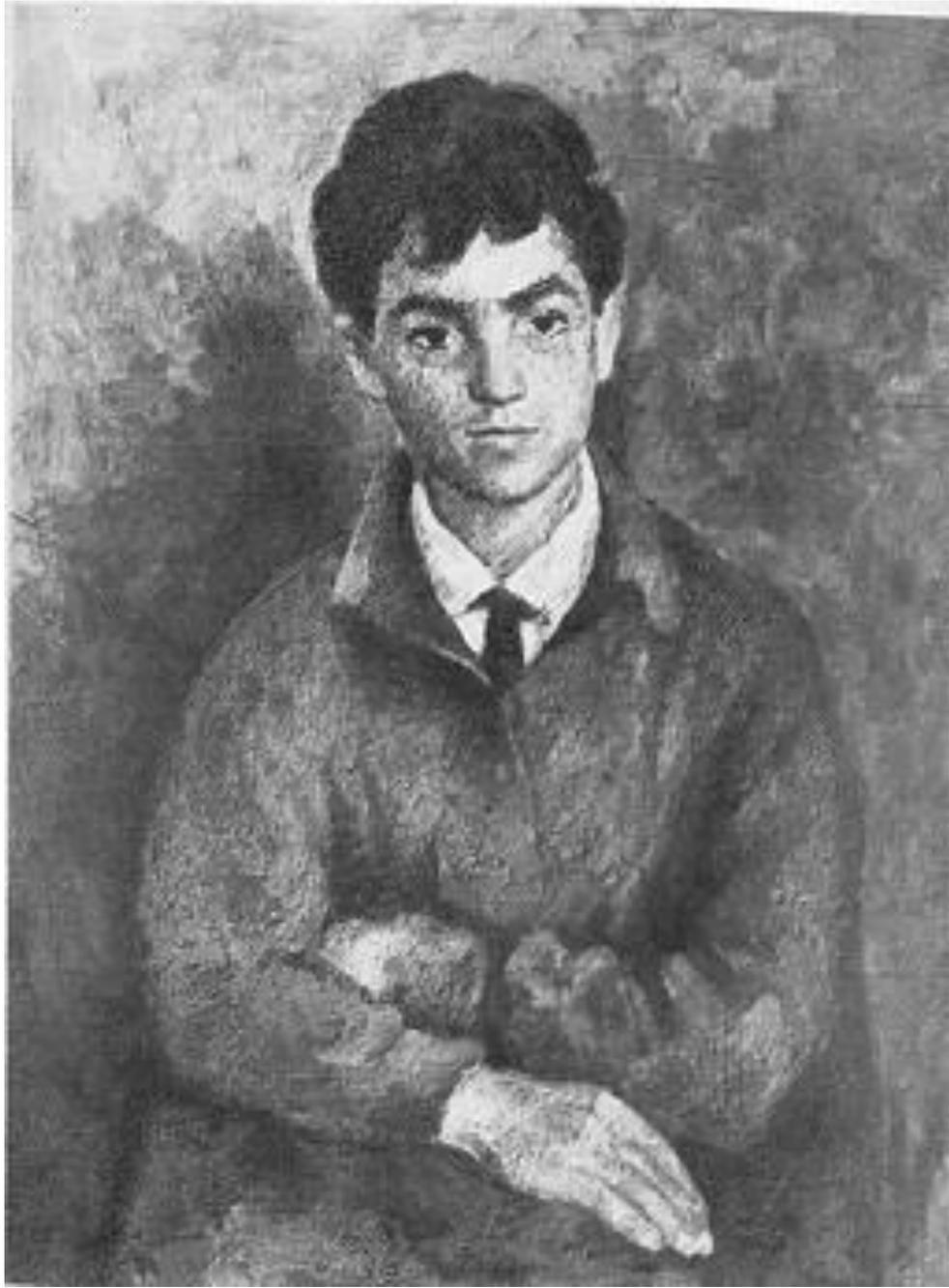
4. *Петухов А.* «О своих наставниках». – Сб.ст. «Монологи об оперном искусстве. К 70-летию оперного театра Московской консерватории» / Ред.-сост. И.И. Силантьева. – М., 2005. – С. 39-42.

5. *Шерешевский А.* Музыкальный ген Китаевых-Шерешевских. – Мишпоха. 2012г. Историко-публицистический журнал. Международный еврейский журнал. // mishpoha.org/n30/30a16.php – дата обращения 06.03.2020

Фотографии и документы



Арон Соломонович Шерешевский



Р. Фальк «Портрет молодого музыканта»

НАГРАДНОЙ ЛИСТ

1. Фамилия, имя и отчество Шерешевский Арон Соломонович
2. Звание Красноармеец 3. Должность, часть художественный
руководитель и режиссер Армейского агитансамбля "Красноармейская зарядка"
- Представляется к государственной награде "Орден Красной звезды"
4. Год рождения 1905 5. Национальность еврей 6. Партийность б/п
7. Участие в гражданской войне, последующих боевых действиях по защите СССР и отечественной войне (где, когда) не участвовал
8. Имеет ли ранения и контузии в отечественной войне не имеет
9. С какого времени в Красной Армии 1941 10. Каким РВК призван
Краснопресненским РВК гор. Москвы.
11. Чем ранее награжден (за какие отличия) не награждался
12. Постоянный домашний адрес представляемого к награждению и адрес его семьи

I. Краткое, конкретное изложение личного боевого подвига или заслуг

Шерешевский А.С. художественный руководитель и режиссер Армейского агитансамбля "Красноармейская зарядка" с ноября месяца 1941 года. доцент Московской государственной консерватории. Тов. Шерешевский показал себя, как преданный сын нашей Родины отдающий все свои знания, все силы, все свое мастерство для культурного обслуживания фронта. Тов. Шерешевскому в большей мере принадлежит заслуга создания и развития ансамбля.

Как высококвалифицированный мастер он настойчиво и кропотливо работает над художественным укреплением ансамбля. Выступая на передовой линии в любых условиях тов. Шерешевский воодушевляет бойцов и командиров на боевые подвиги, на окончательный разгром гитлеровских шакалов.

За добросовестную самоотверженную работу по культурному обслуживанию частей действующей армии тов. Шерешевский заслуживает награждения орденом "Красной звезды"

начальник Армейского дома Красной армии
майор: *Тихомиров* /Тихомиров/

Командир (начальник) (звание) Военный комиссар (звание)

15 января 1942 года

И
В
Ш
П
Д
Л
Я

Галина Горбулич (ЛНР)

Различные типы катарсиса как предмет музыкального интереса личности

Понятие «интерес» является многозначным и отражает сложное психическое образование, практически не поддающееся точной характеристике. Выступая в качестве «культурной потребности» (Л.Выготский), культурной установки, интерес составляет духовно-практическую направленность личности, систематизирует познавательно-ценностное отношение к миру, ориентируя духовный мир личности на смысложизненные ценности, воплощённые в культуре.

Отдельно хотелось бы подчеркнуть точку зрения Б.Додонова относительно психологической природы интереса как особой потребности, специфического психического механизма, который побуждает человека к деятельности, не только удовлетворяющей его потребность в объективных достижениях, но и приносящей желаемое эмоциональное насыщение. Автор концепции выделяет две группы интересов – процессуальные и процессуально-целевые. Процессуально-целевой интерес представляет собой характерную для личности программу определенной деятельности, при которой удовольствие от осуществляемой деятельности и ее эффективность положительно коррелируют. Целостность процессуально-целевого интереса «обеспечивается двуединой функцией его целевого компонента: последний как раз и определяет деятельность, которая своей процессуальной стороной удовлетворяет, прежде всего, потребность в эмоциональном насыщении, а своей результативной стороной – многие другие материальные и духовные потребности человека» [9, с. 155]. Особенность такого интереса заключается не в специфике его переживаний, а в особой программе организации таких переживаний.

Понятие музыкального интереса с различных позиций освещалось А.Болгарским, Т.Брайченко, Е.Бурлиной, Н.Ветлугиной, А.Гордийчуком, Н.Гришанович, М.Давыдовой, А.Демьянчуком, В.Зубаревым, К.Мгеладзе, И.Поляковой, М.Румер, Ю.Соколовским,

А.Сохором, В.Цукерманом, Т.Яковенко, В.Яконюком и др. Так, например, А.Демьянчук рассматривает музыкально-эстетический интерес как избирательную направленность на познание искусства, являющегося эмоционально привлекательным для личности, что находит своё выражение в активном стремлении к музыкально-творческой деятельности и потребности в эстетическом наслаждении [7, с. 34].

Существует и иная точка зрения, выраженная в работах Е.Крупника, Д.Леонтьева, В.Ражникова, Г.Тарасова и др. Не рассматривая непосредственно музыкальный интерес, ученые акцентируют внимание на внутренней активности личности в процессе восприятия искусства.

Интерес к музыке, таким образом, выступает как составная часть духовной культуры личности, выражение её духовной активности. Стремление искусства к художественным обобщениям мировоззренческого уровня направляет вектор музыкального интереса на формирование ценностного мироотношения и помогает личности проявить себя и осознать как субъекта духовной культуры.

Поскольку восприятие искусства представляет собой процесс нравственного и духовного осмысления сущности явлений, то эта задача решается не интеллектуальным путём, а посредством переживания, сопереживания. Сложное превращение эмоций, сопровождающее этот процесс, вызывает психологическую трансформацию личности, то есть катарсис.

Следует отметить, что константность психологических установок на искусство определяется константностью самого искусства, как средства «превращения бессознательного – в социальное», «общественной техники чувств», «установки вперёд», обусловленной принципиальной «недостаточностью» действительности [3]. Побудительным стимулом художественной деятельности в личностно-индивидуальном плане, отмечает Н.Джинджихашвили, является психологическая потребность в максимальном расширении индивидуальной практики, её интенсификации, или, так называемом эффекте лицедейства. «Это – потребность выравнивания человека с человечеством, или потребность собственного катарсиса, понятого Аристотелем как «очищение» партикулярного и его воплощение в «чистую форму» надличностно-метафизического» [8, с. 502]. Потребность «собственного катарсиса», таким образом, можно считать духовной потребностью личности в собственном преобразовании, или, духов-

ном катарсисе. Очевидно, потребность в катарсисе, актуализируемую как потребность искусства, мы можем назвать потребностью личности в духовном катарсисе и считать её сущностным содержанием интереса к искусству.

Таким образом, мы можем утверждать, что музыкальный интерес, удовлетворяя потребность в катарсических переживаниях, образует постоянную процессуальную мотивацию различных видов музыкальной деятельности, обеспечивая личность «ценными эмоциями» (Б.Додонов). Его предметом является эстетический катарсис, структурированный в образном содержании музыкального произведения, поэтому мы можем трактовать *музыкальный интерес как духовно-практическую направленность личности, выражающую её потребность в переживании эстетического катарсиса, заложенного в образном содержании и структуре музыкального произведения.*

Катарсис, как сложный целеполагающий процесс, определяет законы художественного творчества и художественного восприятия. В частности, Л. Выготский рассматривает эстетическую реакцию как психологическую функцию феномена искусства, выражающуюся в целостном, системно организованном живом человеческом действии, в котором интегрировано социокультурное, личностное и нейрофизиологическое [4, с. 309]. Проанализировав ряд литературных произведений, ученый приходит к выводу о том, что все они подчиняются определённому художественному закону развития, согласно которому, катарсис, как эстетическая реакция реципиента, «закодирован» в структуре и содержании художественного образа, что находит своё выражение в композиции литературного произведения. Поэтому композиция литературного произведения является также средством реализации социально-психологической цели: она строится с учётом того, чтобы вызвать психологический эффект «противочувствия», взрыв в эмоциональной сфере индивида, приводящий к преобразованиям в духовной сфере личности. Происходящая при этом задержка аффектов, «короткое замыкание» и уничтожение противоположных рядов чувств Л.Выготский назвал «истинным эффектом художественного произведения», в котором заключается катарсис эстетической реакции [4, с. 203–204].

На уровне структурных характеристик художественного образа основу катарсического действия эстетической реакции составляет противоположность в строении художественной формы и содержа-

ния, а именно «преодоление материала художественной формой» [4, с. 8]. Следовательно, мы можем считать, что структура и содержание художественного образа литературного произведения определяют структуру и содержание вызванного им катарсиса.

Специфика музыкального катарсиса определяется особенностями музыки как искусства сверхсюжетного. Безусловно, музыке присуща музыкальная драматургия и музыкальная фабульность, однако, все содержательное в музыке посвящено переживанию. Так, например, музыковеды отмечают, что действие в сонатно-симфонических циклах исчерпывает себя, как правило, на стыке разработки и репризы. Последующие части (2,3,4) представляют собой качественные грани образа, то есть являются не столько стадиями развития, сколько переживанием результатов действия, «растрачиванием» достигнутого напряжения сил. Следовательно, музыка как искусство «лирического отступления», является преимущественно катарсическим, её действие, отмечал Л. Выготский, заключается в том, что она проясняет, очищает психику, «раскрывая и вызывая к жизни огромные и до того подавленные и стеснённые силы» [3, с. 330].

Понятие катарсиса в музыкознании практически не рассматривается, и лишь в нескольких работах это явление исследуется в качестве эмоционального смысла становления музыкальной формы, то есть с точки зрения его композиционного воплощения. Так, например, З.Гайлите, В.Протопопов, А.Самойленко рассматривают катарсис как результирующую комплексную эмоцию, которая сопровождает смену психического состояния слушателя в кульминационной точке развития сонатной формы. Его источником является, по мнению авторов, психическое напряжение, вызываемое процессом нагнетания неустойчивости в предкульминационный и кульминационный моменты развития сонатного *allegro*, которые наиболее часто находятся на стыке разработки и репризы. Следующая за кульминацией разрядка, уравновешенность определяется как катарсис. Следовательно, по мнению музыковедов, катарсис выступает как процесс достижения истины и в инструментальной музыке подобного типа выстраивается по принципу «единой генеральной кульминации» [5, с. 68].

Два вида катарсиса в музыке выделяет Г.Воронцов. Первый вид – это катарсис, сопровождающий возникновение целостного образа в восприятии слушателя и являющийся разновидностью разрядки напряжения, которая приносит положительные эмоции «умиротворе-

ния». Второй тип катарсиса, по мнению автора, качественно отличен от первого – это духовное преображение, которое относится к сфере социальных чувств и может выступать как переживание победы, триумфа после борьбы (например, симфонии № 5, № 9 Л.Бетховена и др.), переход к надежде, торжеству слияния с людьми [2, с. 99-100].

Музыковед также считает, что драматический тип произведений строится по принципу «катарсической драматургии», в которой причиной возникновения катарсиса служит социальный конфликт и его разрешение, переводящееся в социально ценное качество.

При этом все авторы придерживаются единой точки зрения на катарсическую структуру музыкальных произведений лирического типа. Поскольку в лирической музыке эмоции являются обязательным компонентом художественного образа произведения, то катарсис строится по «законам лирики». Катарсические эмоции в лирических произведениях носят характер местных разрядок, а их сумма характеризует эмоционально-образную палитру произведения. При этом специфичный разряд нервной энергии остается «за скобками» произведения, в духовной жизни человека, поэтому воспринимающий чувствует себя «просветлённым» и «облагороженным» [2; 5; 13].

Произведения лирического типа могут целиком представлять собой катарсис, например, лирические миниатюры – прелюдии, экспромты, «размышления», «листки из альбома». При этом другие структурные единицы образа остаются за скобками произведения – в мире жизненных реалий. Поэтому, во всех лирических произведениях катарсис выражен, можно сказать, в «чистом виде».

Музыковед Е.Полунина считает, что катарсис сохраняет свёрнутую до уровня символа структурную сущность эмоционально-смыслового исхода драмы, поэтому он способен воплощаться на различных этапах художественного произведения [13, с. 97]. Так, например, в искусстве Нового времени драматический катарсис предполагается либо в конце произведения, либо в посткоммуникативной фазе. Структурно выраженный катарсис в финале, являющийся венцом произведения, характерен для искусства XX века (симфонизм Д.Шостаковича, А.Шнитке, Г.Канчели) и представляет собой своеобразную визитную карточку эпохи.

Эпический катарсис, считает Е.Полунина, в отличие от драматического, пунктирно проходит по произведению, то есть структурно рассредоточен и находится на втором плане. Он материализуется в

авторских отступлениях и предполагает лирико-философское осмысление, прочувствование [13].

Подытожив сказанное, отметим, что *катарсис* – это *содержательный концентрат музыкального произведения* и в этом его определяющая и специфическая роль. Очевидным является то, что музыкальный катарсис структурирован в содержании музыкального образа и подчиняется определённым законам художественного развития (Л.Выготский).

Поскольку музыка – искусство процессуальное, то её предметом является развёртывающийся во времени процесс воплощения художественной идеи (А.Лосев), поэтому феномен развития составляет одну из важнейших сторон содержания музыки. При этом внутреннее развитие художественного образа специфически воссоздаёт динамику определённого человеческого отношения к миру и, соответственно, программирует различные виды катарсиса. Направление движения развития определяется модусом-доминантой музыкального образа, а система его сопутствующих логически структурирована в композиции произведения. Поскольку процесс развития в музыке представляет собой целенаправленное движение, изменение и преобразование констант, то, очевидно, что именно процесс развития-модуляции «выстраивает» в музыке структуру эстетического катарсиса [11, с. 193]. Отсюда следует, что музыкальный катарсис, заложенный в структуре и содержании музыкального произведения, отражает процесс развития художественного образа и получает своё выражение в логике развития музыкальной композиции.

Онтологическое понимание культуры и в его контексте искусства, а также признание наличия нескольких уровней в культурной и художественной реальности (работы Е.Быстрицкого, В.Мазепы, Р.Шульги и др.) послужило методологической основой для рассмотрения типов музыкального катарсиса, определяющих потребность личности в музыкальном искусстве.

Мы выделяем три типа музыкального катарсиса, определяющих направленность музыкального интереса личности – *психофизиологический, гедонистический и эстетический*. Потребность личности в переживании психофизиологического и гедонистического катарсиса отражает определённые формы функционирования искусства на уровне обыденного мировосприятия или базисного уровня художественной реальности. Признание разноуровневых связей искусства с

обыденным сознанием свидетельствуют о том, отмечает Р.Шульга, что сфера обыденного является основным массивом существования искусства [15]. Это подтверждается доминированием конкретных типов отношения к искусству, содержанием установок, определяющих характер личностного восприятия и т.д.

Эстетический тип музыкального катарсиса определяется, на наш взгляд, высшим уровнем художественной реальности – идеальной сферой духовного общения, поскольку «музыкальное в музыке как воплощение эстетического отношения к действительности и есть тот наиболее коренной её закон, который всегда формирует произведение как определённый вид эстетического переживания духовных ценностей» [14, с. 143].

Способность личности к восприятию музыкального образа также влияет на тип музыкального катарсиса, поскольку содержание, воссоздаваемое в музыкальном образе, структурно подчинено воспринимающему субъекту, то есть ориентировано на определенный тип взаимодействия механизмов восприятия.

Музыкально развитое восприятие опирается на механизмы дифференцирования различных временных масштабных слоёв музыкального образа, а системы психофизиологических механизмов и задействованные ими ассоциативные сферы, отмечает Е.Назайкинский, соответствуют трём масштабно-временным уровням восприятия [11]. При этом в музыкально неразвитом восприятии могут быть не задействованы некоторые механизмы и соответствующие ассоциативные сферы, поэтому такое восприятие ограничивается первым или вторым масштабно-временным уровнем, и в этой связи содержание музыкального образа для реципиента открыто лишь частично, либо закрыто. Очевидно, что выбор личностью музыкальных образов и, соответственно, коммуникативных структур, в которых «закодирована» программа восприятия, эмоциональное состояние образа – свидетельствует о коммуникативных потребностях и возможностях личности в общении с искусством.

Таким образом, возможности восприятия и потребность личности в катарсических переживаниях определяют структуру и содержание музыкального катарсиса и, соответственно, музыкального интереса личности.

Для *психофизиологического типа музыкального катарсиса* характерно то, что обобщённый социальный смысл, который несёт в

себе ритмоинтонация как основная единица музыкальной структуры, не разворачивается личностью до уровня музыкальной содержательности. Психофизиологическому музыкальному катарсису соответствует механизм восприятия фонического уровня (фонический слой масштабно-временного уровня восприятия), который опирается на материально-предметные свойства звукового потока [11, с. 72]. Это тот уровень общения с музыкой, на котором личностью воспринимаются лишь отдельные элементы структуры музыкального произведения: звук в его сенсорном качестве, звуковедение, громкость, тембр, ритм, фактура, композиционные контрасты как звуковые контрасты.

Очевидно, что психофизиологический музыкальный катарсис предполагает, по-нашему мнению, тот уровень общения с музыкой, на котором личность испытывает потребность в восприятии и эмоциональном переживании отдельных элементов музыкальной структуры, а также художественных образов, в которых гипертрофированно акцентируется ритмическое и динамическое начало.

Именно ритм, в силу своей универсальной природы, воспринимается легче, чем мелодия и гармония, поэтому правомерно считать, что этот элемент музыкальной структуры вызывает эмоциональную заинтересованность реципиентов этого уровня музыкального катарсиса.

К сожалению, многие жанры массовой музыки зачастую спекулируют именно на психофизиологических особенностях воздействия музыки на человека. Для подобной музыки характерно господство ритмического начала, программирующего смысл всей звукоструктуры, неразвёрнутая, искусственно суженная мелодия, примитивная гармония [6, с. 18]. Несмотря на то, что ритм пронизывает все уровни восприятия музыки, но на психофизиологическом – способен создавать только ассоциации механистичности.

Таким образом, потребность личности в переживании психофизиологического музыкального катарсиса характеризует её потребность в таком типе произведений, для которых доминантным является преувеличенно подчёркнутое ритмическое начало ритмоинтонации, а сопутствующими – неразвёрнутая, искусственно суженная мелодия, невыразительная гармония.

Поскольку музыка – это искусство интонируемого смысла, а на психофизиологическом уровне музыкального катарсиса не охватывается интонационная логика музыкального движения, то, следовательно-

но, для такого реципиента музыка не является средством художественного общения. Музыкальное искусство в данном случае играет зачастую своеобразную «прикладную» роль «посредника», способствующего налаживанию коммуникации, а переживание психофизиологического катарсиса выступает в качестве средства коммуникации и идентификации с конкретной социальной группой (например, музыкальные фанаты) и др.

Потребность в *гедонистическом музыкальном катарсисе* – это потребность художественного наслаждения музыкой. Наслаждение искусством, отмечает Ю.Борев, является результатом преодоления его условности, сличения и узнавания художественного и реального [1, с. 273]. Осмысление музыкального текста доставляет реципиенту эстетическое наслаждение, которое носит духовный характер.

Для гедонистического типа музыкального катарсиса характерно развёртывание личностью ритмоинтонации в пределах формосодержательного единства (Е.Назайкинский) музыкального произведения. Личностью осознаётся весь комплекс средств музыкальной выразительности, направленный на создание музыкального образа, но не осознаётся всеобщее богатство музыкального произведения, его культурно-исторические истоки.

Гедонистический музыкальный катарсис – это уровень восприятия и оценки личностью музыкального произведения как художественной целостности. Такой тип восприятия А.Костюк, например, характеризует как «песенную направленность»: личность легко схватывает мелодическую красоту темы и значительно труднее её драматургическую роль в развитии музыкального образа [Цит. по: 12, с. 43]. Музыкальное произведение для слушателя этого уровня является аккумулятором социально ценных чувств, а переживание переплавляется в сопереживание (М.Бахтин).

Потребность личности в гедонистических эмоциях связана с удовлетворением потребности в душевном комфорте и, соответственно, музыке, доставляющей приятное настроение, желаемые эмоциональные переживания, воспоминания, мечты. Подобную функцию, например, выполняет музыка «лёгкого жанра», некоторые произведения академического жанра и др.

Характеризуя «лёгкий» жанр, В.Конен отмечает, что этот жанр не стремится к передаче подлинных переживаний и задуман «как уход от реальности в условный мир выдумки и игры, который лишь

внешне и отчасти походит на реальность. Его сфера чувств – облегчённый, декоративный вариант жизненной правды, и в этом его специфика и прелесть» [10, с. 124]. Произведения, принадлежащие к этому жанру, эстетически малоинформативны, так как упрощённая музыкальная композиция не требует интеллектуальных усилий для своего понимания. Степень условности в таком жанре невелика, поэтому он доставляет минимальное эстетическое наслаждение максимальному числу культурно неподготовленных слушателей благодаря простой узнаваемости эмоциональных состояний, зачастую представляющих собой «состояния-содержания», актуальные для данного социума. Потребность в переживании таких художественных образов и «узнаваемость» их в музыке приносит личности гедонистическое наслаждение.

К произведениям академического жанра, доступным реципиенту гедонистического типа музыкального катарсиса, относятся, как правило, произведения лирического модуса, представляющие «портрет» эмоционального состояния, «которое преподносится слушателю как зеркальное отражение лирической настройки самого воспринимающего и потому, – считает Е.Назайкинский, – в наибольшей степени заражает слушателя» [11, с. 245].

Эстетический тип музыкального катарсиса характеризует способность личности воспринимать музыку как катарсический объект в совокупности его существенных признаков. Слушатель этого типа присваивает модус музыкального образа, представляющий собой эстетическое состояние.

Эстетический музыкальный катарсис – это уровень наслаждения музыкой как объектом, построенным по законам красоты. Для него характерна установка творческого мышления личности на постижение концептуальности содержания музыкального произведения. Также данный уровень предполагает развертывание личностью ритмоинтонации во всём богатстве музыкального содержания.

Потребность в эстетическом музыкальном катарсисе отражает такой уровень владения личностью контекстом культуры, в который объективно включается любое музыкальное произведение. Доминанта этого уровня – культура чувств, всё богатство человеческой чувственности, заложенное в музыкальном произведении, которое находит своё воплощение в его формосодержательном единстве. Очевидно, что эстетический музыкальный катарсис предполагает такое вос-

приятие-«видение» музыки, которое «включает в себя несколько ступеней, восходящих от непередаваемых на какой бы то ни было язык, но сугубо конкретных музыкально-звуковых ощущений, через ладово-интонационное сопереживание процессов становления художественного смысла к постижению специфического музыкального «сюжета» с его логикой и общей идеей произведения» [11, с. 42].

Эстетические переживания могут быть вызваны, отмечает Ю.Борев, гармоничным единством художественной формы и содержания музыкального произведения, восхищением перед творческим освоением мира композитором, «сомыслием», сочувствованием, сопереживанием автору, эстетической ценностью произведения» [1, с. 134]. При этом творческая активность художественного восприятия прямо пропорциональна интенсивности эстетического наслаждения (согласно формуле Г.Айзенка).

Следовательно, эстетический тип музыкального катарсиса отражает потребность личности в широком спектре эмоциональных переживаний, опосредствованных эстетическим отношением, чувством красоты, совершенства, гармонии. Потребность в эстетическом переживании накладывает свой «отпечаток» на любые виды катарсиса, испытываемые личностью. Музыкальное произведение, в зависимости от модуса, может вызывать у личности различные чувства – лирические, романтические, коммуникативные, гедонистические, либо их комплексы. Однако все они «окрашены» или воспринимаются личностью через призму эстетической эмоции. В этой связи становится очевидным, что потребность в эстетическом типе музыкального катарсиса является отражением личностной потребности в спектре разновалентных катарсических переживаний, которые воспринимаются через призму эстетического.

Посредством переживания эстетического катарсиса личность способна идентифицировать себя с ценностной системой различных культурных эпох. Следует отметить такие виды эстетического катарсиса, как катарсис-просветление (через приобщение к идеалу), катарсис-взрыв противоречий (их переход в свою противоположность), катарсис-растворение (одного противоречия в другом), катарсис-исчерпание противоречий (в лирической музыке), катарсис-переключение (в иную образную сферу) и другие [2, с. 100]. При этом все виды катарсиса различны по своей структуре воплощения в музыкальном образе, но их объединяет позитивная направленность, по-

этому психологически они выглядят либо как умиротворение, успокоение, либо как подъём жизненных сил и оптимизм.

Подводя итог, отметим, что психофизиологический музыкальный катарсис представляет собой духовное состояние, развивающееся в результате восприятия музыкальных образов, в которых одно-сторонне реализуется коммуникативный потенциал искусства (преимущественно произведения молодёжной музыкальной культуры). Поэтому психофизиологический катарсис выступает в качестве средства, утверждающего типологические черты личности.

Гедонистический музыкальный катарсис – это духовное состояние, характеризующее результат переживания «состояния-содержания» музыкальных образов, актуальных для данного социума и личности. Очевидно, что гедонистический катарсис способствует расширению духовного и социального опыта личности.

Эстетический музыкальный катарсис является устойчивым духовным состоянием, представляющим высокую степень интимно-индивидуального и эстетически адекватного понимания музыки личностью. Обращение к различным видам музыкальной деятельности отражает потребность человека в гармонии с окружающим миром и становится духовно-практической направленностью личности. Результатом преобразующего воздействия эстетического музыкального катарсиса является изменение личностной системы ценностей, что находит отражение в мыслях, чувствах, отношениях, решениях и поступках человека.

Таким образом, потребность в переживании психофизиологического, гедонистического или эстетического типов музыкального катарсиса, заложенных в образном содержании и структуре музыкального произведения, является основой интереса личности и её жанровых предпочтений в музыкальном искусстве. При этом потребность в эстетическом музыкальном катарсисе, как устойчивом духовном состоянии, можно считать результирующим показателем развития музыкального интереса личности.

Литература

1. Боров, Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Боров. – 4-е изд. доп. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
2. Воронцов, Г.Л. Ещё раз о катарсисе / Г.Л. Воронцов // Советская музыка. – 1991. – №11. – С. 98–100.

3. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
4. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский / Под ред. М.Г. Ярошевского. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
5. Гайлите, З.Р. Некоторые аспекты восприятия сонатной композиции / З.Р. Гайлите // Советская музыка. – 1985. – №9. – С. 66–68.
6. Гурков, В. О реализме в музыке / В. Гурков // Критика и музыкознание: сб. статей. – Л.: Музыка, 1987. – Вып. 3. – С. 7–45.
7. Дем'янчук, О.Н. Формування музично-естетичних інтересів учнів загально-освітньої школи: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01 / Дем'янчук О.Н. – К., 1995. – 388 с.
8. Джинджихашвили, Н.Я. К вопросу о психологической необходимости искусства / Н.Я. Джинджихашвили // Бессознательное: Природа, функции, методы исследования: В 4т. / Под общ. ред. А.С. Прангишвили. – Тбилиси : Мецниерба, 1978. – Т.2. – С.493–502.
9. Додонов, Б.И. Эмоция как ценность / Б.И. Додонов. – М.: Политиздат, 1978. – 272 с.
10. Конен, В.Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
11. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
12. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 83 с.
13. Полунина, Е. Катарсис в музыке / Е. Полунина // Советская музыка. – 1991. – №11. – С.95–98.
14. Холопов, Ю.Н. К проблеме музыкального анализа / Ю.Н. Холопов // Проблемы музыкальной науки: сб. статей / Сост. В.И. Зак, Е.И. Чигарёва. – М.: Советский композитор, 1985. – Вып. 6. – С.130–151.
15. Шульга, Р.П. Бытийственная основа функционирования искусства / Р.П. Шульга // Онтологічні проблеми культури: зб. наук. пр. / Відп. ред. Є.К. Бистрицький. – К.: Наукова думка, 1994. – С. 175–188.

Галина Грушко (Воронеж)

**«Камаринская» в творчестве Л.Бетховена:
воспоминание о будущем**

В творческом наследии Л. Бетховена немало инструментальных и вокальных сочинений, в их числе – симфонии, концерты, сонаты, увертюры, кантаты, трио, квартеты, оперы, оратории, вариации, обработки народных мелодий и многие другие, которые можно так или иначе классифицировать, обозначив вехи его эволюции. В сочинениях «раннего» венского периода формируются основные *линии* бетховенского творчества, проявляющиеся, затем, в его лучших сочинениях: симфонии – Третья *Героическая* (1804, ор.56), Четвертая (1806, ор. 60), Пятая (1808, ор.67), Шестая *Пасторальная* (1808, ор. 68), Седьмая (1812, ор. 92) и Восьмая (1812, ор. 93); сонаты для фортепиано – № 21 *Аврора* (1804, ор. 53), № 23 *Аппассионата* (1806, ор. 57); Пятый концерт для фортепиано с оркестром (1809, ор.73), Увертюра *Эгмонт* (1810, ор. 84) и другие.

Однако композитор никогда не останавливается на достигнутом, в сонатах для фортепиано № 27 (1814, ор.90), № 28 (1816, ор. 101), для фортепиано и виолончели (1815, ор.102), цикле песен «К далекой возлюбленной» на слова А.Эйтелеса (1816, ор. 98) вызревают *новые* тенденции – усиливается значение лирических образов, что сближает его с романтиками, приверженцами песенного симфонизма. Завершая творческие искания, он начинает ориентироваться в большей степени на демократический стиль – стиль «мощной простоты» [1, 355]. В последнее десятилетие творчества появляются такие сочинения, как струнный квинтет (1817, ор.104), сонаты (1818 –1822, ор. 106, 109–111), 33 вариации на тему вальса А.Диабелли (1823, ор.120), Торжественная месса (1823, ор.123), струнные квартеты, посвященные Н.Голицыну (1825 – 1827, ор. 127, 130, 132), а главное, венец его творчества – Девятая симфония (1824, ор. 125), где в финале звучит хор на текст Ф.Шиллера «Ода к радости».

Особое место в творческом наследии Бетховена занимают песни – духовные, любовно-лирические, компанейские, военные, бытовые, которые он создает на протяжении всей своей жизни, а также аранжировки «песен разных народов». Назовем лишь некоторые из них: песни на слова ЛХелти «Жалоба» (1790, WoO 113), Ж.Руссо «Дни мои влекутся» (1793, WoO 116), Г.Бюргера «Взаимная любовь» (1794, WoO 118), П. Метастазियो «Прощанье» (1798, WoO 124), И.Гёте «Три песни» (1810, ор. 83), Ф. Шиллера «Песня монахов» (1817, WoO 104), Ф.Матисона «Жертвенная песня» (1824, ор. 121б), а также без указания автора слов – «Образ девушки» (1783, WoO 107), «Пуншевая песня» (1792, WoO 111), «О, горестная мысль!» (1798, WoO 125), «Помни обо мне» (1804, WoO 130) и многие другие.

Точное количество песен Бетховена до сих пор не установлено, так как существует известная путаница между годом создания той или иной песни, ее многочисленными редакциями, переложениями, опусами и так далее [3, 5, 7, 8]. Особым успехом среди них пользуется песня «Аделаида» на слова Ф. Матисона (1796, ор. 46), которая издается в 51 редакции: 24 для пения с фортепиано, 11 – с гитарой и 16 – для фортепиано в четыре руки [1, 155]!

Импульсом для создания ряда песен нередко служат события личной жизни Бетховена. Возникновение *духовных* песен – таких, как «Шесть песен» с сопровождением фортепиано («Молитва», «Любовь к ближнему», «Смерть», «Небеса вещают», «Могущество творца», «Песнь покаяния» на слова Х.Геллерта, 1803, ор. 48) и песни «К надежде» на слова Х.Тидге (1804, ор. 32) связано с «гейлигенштадтским» кризисом и попыткой его преодоления. Откликом на важнейшие общественно-политические события являются песни «Свободный человек» на слова Г.Пфэффеля (1791, WoO 117), «Военная песня австрийцев» на слова Фридельберга (1797, WoO 122), «Прощанье воина» на слова К.Рейсига (1814).

Обилие лирических песен свидетельствует о жажде *настоящей* любви: «Любовь» на слова Г.Лессинга (1793, ор. 52), «Радость любви» (1799, WoO 128), «Нежная любовь» на слова К.Герозее (1803, WoO 123), «Влюбленный» на слова Х.Рейсига (1809, WoO 139), «Радость страдания» на слова И.Гёте (1810, ор. 83), «К возлюбленной» на слова Л.Штолля (1811, WoO 140), цикл песен «К далекой возлюбленной» на слова А.Эйтелеса (1816, ор. 98), «Свадебная песня» на слова А.Штейна (1819, WoO 105). В сочинениях «позднего» периода – пес-

нях «Тайна» на слова И.Вессенберга (1815, WoO 145), «Покорность судьбе» на слова П.Хаугвица (1817, WoO 149), «Вечерняя песня под звёздным небом» на слова Г.Гёбле (1820, WoO 150) – усиливается субъективизм и возникает желание «слиться с жизнью неземной».

В любом случае, песня становится выразительницей идей и чувств Бетховена – не случайно философские раздумья, мысли о смерти, гражданские мотивы, любовная лирика, сатира, юмор столь ярко проявляются в его песенном творчестве. Однако не вызывает сомнения и тот факт, что песни, в том числе и аранжировки «песен разных народов», так или иначе, воздействуют на его инструментальную музыку, где интегрируются многие, зачастую, разнородные, но обогащающие ее интонационно элементы и выковываются «...темы, полные несокрушимой воли и революционной энергии» (1, 235). Песенное начало проявляется в разных типах симфонической драматургии – лирика, драма, героика не исключают контрастного и, даже, конфликтного развития, что сказывается на особенностях формообразования.

Поэтому, можно говорить о своеобразном синтезе вокального и инструментального принципов музыкального мышления, в полной мере проявляющемся в бетховенском творчестве как предтече Романтизма. В процессе эволюции народные песенно-танцевальные мелодии или их интонации начинают все более проникать в его инструментальные сочинения, что существенно обогащает и обновляет музыкальную форму, приближая к романтической, а главное – предвосхищает появление симфонических концепций «песенного» типа Ф.Шуберта, Р.Шумана, Ф.Мендельсона, И.Брамса, Г.Малера.

В творческом наследии Л.Бетховена имеются две песни: «Жалоба» (1809, WoO 135) и «Песня соловья» (1813, WoO 141) на слова И.Гердера, идеолога и теоретика литературного движения «Буря и натиск», оказавшего существенное влияние на многих творческих личностей, разделяющих его взгляды. Заслуги И.Гердера трудно переоценить! Он не сомневается, что своеобразие каждой нации – «дух народа» – проявляется в песнях. Именно народ становится источником своей культуры, а песня – «зеркалом его сердца». И.Гердер собирает и изучает фольклор народов мира, делает переводы, а также сочиняет стихи в духе народных. В результате кропотливо проделанной работы в свет выходит сборник «Народные песни» (1779), во втором издании получивший название «Голоса народов в песнях» (1807), со-

державший образцы немецкой, английской, польской, прибалтийской народной поэзии. Кроме того, И.Гердер не обходит вниманием народные песни славянских народов, которым предсказывает великую будущность.

Подобным установкам следуют и поэты «гельдербергского» кружка романтиков – А.Арним и К.Брентано. В 1808 году они публикуют сборник народных песен, в каждой из которых «бьётся сердце немецкого народа», получивший название «Волшебный рог мальчика». Эти песни становятся источником вдохновения не только для их современников, но и для «благодарных» потомков, связавших свое творчество с народно-поэтической традицией.

Конечно, Бетховен не мог не знать об этих изданиях, равно как и о «Собрании народных русских песен с их голосами» Н.Львова – И.Прача [13]. Информацию о народных песнях он получает и от английского издателя Г.Томсона, и от музыкантов, с которыми тесно общается. В частности, в «Скрипичной школе Роде, Байльота, Крейцера» (1812) сообщается о новейших «употребительных» русских песнях с вариациями. Туда же включается песня «Пожалуйте, сударыня, сядьте со мной рядом», которую Л.Бетховен использует в цикле вариаций для фортепиано с сопровождением (по желанию) флейты или скрипки (1818, ор.107) [15, 38 – 39].

Еще в «боннский» период Бетховен создает Шесть легких вариаций на тему *швейцарской* народной песни, представленной в *Musikalisches Kunstmagazin* с комментариями И.Гердера, для фортепиано или арфы (1792, WoO 64). Позже, он делает аранжировки множества других народных песен (1810–1823) – по оценкам специалистов, хотя мнения по этому поводу сильно разнятся, число этих аранжировок свыше 170, предназначенных для голоса (или вокального ансамбля) в сопровождении инструментального трио (фортепиано, скрипки и виолончели) – песен уэльских, ирландских, английских, шотландских, итальянских, испанских, немецких, тирольских, французских, русских, украинских, заимствованных из различных источников и объединенных в сборники: «26 уэльских песен» (1810, WoO 155), «25 ирландских песен» (1813, WoO 154), «12 шотландских песен» (1818, WoO 156), «12 песен разных народов (1815, WoO 157), «23 песни разных народов» (1816, WoO 158) и других [3, 7, 8, 15, 35–38].

Среди бетховенских аранжировок, по заверению почитателей его таланта, есть настоящие шедевры. В сборнике «Двадцать три песни разных народов» (1816, WoO 158), помимо испанских, немецких, польских, тирольских, португальских и других, имеются обработки русских народных песен «Во лесочке комарочков много уродилось», «Ах, реченьки, реченьки», «Как пошли наши подружки», а также украинской народной песни «Їхав козак за Дунай», которая становится сверхпопулярной в Европе. Неслучайно, поэт К. Тидге снабжает ее немецким текстом: «Schöne Minka, ich muß scheiden» – «Прекрасная Минка, я должен с тобою расстаться» [12]. Существует огромное количество ее обработок, принадлежащих различным композиторам, современникам Бетховена.

По заказу Г.Томсона Л.Бетховен делает аранжировки уэльских, шотландских и ирландских народных песен для голоса в сопровождении скрипки, виолончели и фортепиано, а затем, по своей инициативе, и других – «песен разных народов». Однако от напечатания сборника Г.Томсон по неизвестной причине впоследствии отказывается (сборник вышел в свет лишь в 1941 году).

Сложность аранжировок «песен разных народов» заключается в том, что словесный текст в них отсутствует. Поэтому, Бетховен вынужден «угадывать» их содержание, чтобы найти соответствующую гармонию: «Существует бесчисленное множество гармоний, но только одна из них способна соответствовать природе и характеру мелодии» [15, 200]. Ведь, наличие словесного текста необходимо для придания песням «правильного выражения». Тем не менее, в большинстве случаев, народные песни в обработке Бетховена становятся «настоящими жемчужинами», которые могут исполнить любые желающие.

Однако даже при наличии словесного текста Бетховен вносит свои коррективы и в предложенную гармонизацию, что, например, касается русской народной песни «Во лесочке комарочков много уродилось» из «Собрания народных русских песен с их голосами» Н.Львова – И.Прача, переосмысливая ее содержание. В отличие от оригинала, песня выдерживается в до-мажорной тональности, подготовленной вступлением в тональности доминанты: D – T. В чисто классическом стиле сделаны гармонизации и двух других русских народных песен – «Ах, реченьки, реченьки» и «Как пошли наши подружки».

Помимо аранжировок «песен разных народов», Л.Бетховен использует народные напевы или воспроизводит их отголоски в своих инструментальных сочинениях. Так, *немецкие* народные песни предстают в Септете (1800, ор. 20), в Четвертом квартете (1800, ор. 18), в сонатах для фортепиано № 21 (1804, ор. 53) и № 31 (1821, ор.110); *австрийские* народные песни – в Седьмой симфонии (1812, ор. 92), в Трио для фортепиано, кларнета и виолончели (1798, ор. 11), в Первом концерте для фортепиано (1798, ор.15). Рондо «Ярость по поводу потерянного гроша» (*Rondo a Capriccio*, 1798, ор.129) – содержит эпизоды в венгерском стиле. В финале Третьей симфонии (1804, ор.56) звучит *венгерская* народная тема, заимствованная из Пятнадцати вариаций с фугой (1802, ор. 35). В музыкальную ткань квартетов (1806, ор. 59), написанных по заказу А.Разумовского, вводятся *русские* народные песни «Ах, талант ли мой талант» (в финале Первого квартета) и «Уж как слава на небе» (в трио Скерцо Второго квартета).

В инструментальном творчестве Л.Бетховена используются и *украинские* народные песни – такие, как «Ой, на дворі метелиця», «Від Києва до Лубен», «Одна гора високая», а также «Їхав козак за Дунай», что делает их сверхпопулярными. Мотивы украинских народных песен слышатся в сонате для фортепиано № 23, *Аппассионате* (1805, ор. 57) и Девятой симфонии (1824, ор.125). Некоторые исследователи творчества Л. Бетховена полагают, что песня «Їхав козак за Дунай» некими «таинственными узами» связана с *Allegretto* Седьмой симфонии (1812, ор.92) – невольно вспоминается именно эта песня, повествующая о расставании влюбленных. Возникают и другие ассоциации – с австрийским, немецким и венгерско-цыганским фольклором в *Presto* и *Allegro con brio*. Скорее, речь идет об интонационной *сущности* народного песенно-танцевального творчества, верно «схваченной» композитором и ставшей существенным «элементом» его творчества.

Австрийские, английские, русские, тирольские, украинские, швейцарские, шотландские народные песни продолжают «жить» в вариациях, например, в цикле Шесть вариаций для фортепиано (1785, WoO 70) на тему дуэта «*Nel cor piu non mi sento*» из оперы «*La Molinara*» Дж. Паизиелло используется *русская* народная песня «Ой, на горке, на горочке». На тему *английской* народной песни *God save the King*) созданы Семь вариаций для фортепиано (1803, WoO 78), а также пьеса для оркестра «Победа Веллингтона, или Битва при Витто-

рии» (1813, op. 91). Тема *английской* народной песни *Rule Britannia* в основе Пяти вариаций для фортепиано (1803, WoO 79). В цикле Шесть варьированных тем для фортепиано с сопровождением (по желанию) флейты или скрипки (1818, op.105) содержатся темы пяти *шотландских* и одной *австрийской* народной песни, а в цикле Десять варьированных тем для фортепиано с сопровождением (по желанию) флейты или скрипки (1818, op.107) – две *тирольские*, шесть *шотландских* и две *украинские* народные песни.

Широкую известность получают Двенадцать вариаций для фортепиано (1796, WoO 71) на тему русского танца из балета П.Враницкого «Лесная девушка», посвященные А.Броун, которые и сегодня сохраняют приоритетное значение в учебной и концертной практике [4]. Имеется в виду тема плясовой «Камаринской», заимствованной П.Враницким у скрипача И.Ярновича, с успехом гастролирующего в России и Европе и способствующего ее популяризации. По версии Л.Кириллиной, впервые тема «Камаринской» используется в одной из пьес Й.Гайдна для часов с органчиком (1772), однако, остается загадкой, из какого источника он мог ее почерпнуть? Ведь первой печатной публикацией одного из вариантов «Камаринской» считается песня «Недоноском меня матушка родила» из «Собрания простых русских песен с нотами» (1778) В.Трутовского.

Тем не менее, плясовая «Камаринская» приобретает значение своеобразного «шлягера» в Европе в конце XVIII – начала XIX веков, поскольку многие музыканты начинают использовать эту тему или ее отголоски в своем репертуаре: «Во всех случаях обращений иностранцев к «Камаринской», – сообщает Л.Кириллина, – заметны, с одной стороны, явная симпатия авторов к обрабатываемой мелодии, а во-вторых, противоречивое желание как сохранить некоторые присущие ей мелодико-ритмические «странности», так и вписать их в контекст «нормального» классического стиля» [12]. Несомненно, стремление европейцев приобщиться к русскому народному песенно-танцевальному искусству в это время приобретает «беспрецедентную интенсивность», что свидетельствует о пробуждении интереса к русской культуре и, в какой-то степени, о преклонении перед ней.

Известно, начиная с XVII века, в различных регионах России варианты плясовой «Камаринской» бытуют в виде инструментальных наигрышей на гусях, скрипке, балалайке и других народных инструментах, а затем начинают использоваться и в творчестве русских

композиторов – В.Пашкевича, М.Глинки, П.Чайковского, А.Рубинштейна, А. [14, 165, 168, 173; 2, 53, 54, 57]. Зачастую «Камаринская» исполняется со словами любовно-лирического, сатирического или шуточного содержания, заимствованными из хороводных песен, то есть, становится плясовой песней, которая пользуется особой популярностью и сегодня.

В основе фантазии для оркестра «Камаринская» (1848) М.Глинки две народные темы – песенная и танцевальная, предположительно, записанные самим композитором. Первая тема – медленная свадебная песня «Из-за гор, гор высоких», вторая, сходная интонационно, быстрая танцевальная «Камаринская». Между ними М.Глинка находит «сближение», что дает импульс для развития его творческой фантазии. Как для песни, так и для танца характерно нисходящее «движение» мелодии, от вершины-истока, в первом случае, с «подходом» к ней: (I – III) – IV – III – II – I, и, во втором случае, без «подхода», начиная с V ступени: V – (III – V) – IV – (II – IV) – III – (I – III) – II – (I – II – III) – I, что, несмотря на жанровый контраст, роднит их [2, 53, 65; 9, 267]. Используя приемы симфонического развития, М. Глинка интонационно обновляет темы, преобразует их сущность и обогащает новыми подголосками.

Сходные «движения» мелодии можно обнаружить в русских народных песнях – календарных, обрядовых, былинных, хороводных, свадебных, колыбельных, лирических, плясовых, а также в инструментальных пастушьих и плясовых наигрышах. Например, в таких, как «Слава», «Ах, на что ж было по горам ходить», «За двором лужок зеленешенек», «Среди двора из-под древа», «Утушка луговая», «Кончен, кончен дальний путь», «Летел голубь, ворковал», «Я с камариком плясала», «Вниз по матушке, по Волге», «Во лесах было во дремучих», «Ах, реченьки, реченьки», «Как у нашева широкова двора» [2, 8, 16, 20, 29, 33, 44, 52, 68, 90, 93, 94, 101], а также в песнях «Ой, авсень», «Из-за лесу, лесу темного», «Стелется и вьется», «У голубя, у сизого золотая голова», «Не белы снеги во чистом поле», «Подуй, подуй непогодушка», «Ах ты, ноченька», «Из-за лесу, лесу тесного», «Во поле орешина» [16, 10, 16, 28, 31, 56, 70, 86, 110, 158].

Однако задолго до появления «Камаринской» М.Глинки, а именно в 1796 году, аналогичный принцип соотношения песня – танец использует Л.Бетховен в упомянутых Двенадцати вариациях для фортепиано! Отметим, бетховенская тема вариаций традиционно

имеет двухчастное строение, в данном случае, первая часть – неквадратный период повторного строения (такты: 5+5), а вторая часть включает развивающий раздел и репризу (такты: 4+5), что повторяется. Каждое предложение периода содержит по две фразы, тема первой фразы – песня (3 такта), изложенная с подголоском, по сути, прототип глинкинской свадебной песни, ступени: (III – V) – IV – (V) – III – (V) – II – (V) – II – (III) – I; тема второй фразы – танец (2 такта), с опеванием аналогичных ступеней, собственно, «Камаринская», ступени: (II – III) – IV – (II – IV) – III – (I – III) – II или I – (III – V) – IV – III – II – I, гармонизованные в чисто бетховенском стиле. Нельзя не заметить, что песенная и танцевальная темы интонационно идентичны, хотя различаются по характеру. Взаимосвязанные общим порядком, они взаимодействуют как противоположности, которые образуют единое целое.

Аналогичные мелодические обороты свойственны различным вокальным и инструментальным сочинениям Бетховена – к примеру, их можно обнаружить в песнях «Нежная любовь», «Песня Мефистофеля», «Дух бардов», «Томленье», «Походная песня», «Вечерняя песня», «Уходящая юность» (5, 3, 7, 22, 26, 34, 41, 56), в цикле «К далекой возлюбленной», № 5 (6, 14), а также в «Фантазии для фортепиано, хора и оркестра» (ор. 80), в сонатах (ор. 27, 110, 111), квартетах (ор.59), симфониях (ор.55, 125), в частности в финале Девятой симфонии – «Оде к радости» и других.

Кроме того, подобные мелодические обороты встречаются в аранжировках «песен разных народов» – например, таких, как «Во лесочке комарочков много уродилось» (русская), «Проснись, голубка» (немецкая), «Ой, ой! Опрокинь-ка чарку» (польская), «Для меня» (немецкая), «Колыбельная» (шведская) [8, 10, 45, 49, 71, 83], «Сицилийская» (итальянская), «Гарри с гор» (шотландская) «Гондольетта» (венецианская), «Бродячий певец» (ирландская), «Болеро» (испанская) [7, 8, 20, 29, 33, 40, 43], а также «Любовь без надежды», «Золотое платье», «Прощай же, город суеты», «Когда затихнет все вокруг», «Да, стала ты совсем иной», «Долина Клойда» (валлийские) и другие [3, 17, 19, 32, 59, 71, 74].

Двухчастное строение темы Двенадцати вариаций для фортепиано сохраняется на всем протяжении цикла, в каждой вариации, и нарушается лишь в коде, представляющей обширной разработкой (90 тактов), с включением элементов полифонического развития, и

замыкаемой репризой (25 тактов) [4]. При сохранении внешней формы, путь развития темы – ее многочисленные преобразования, в том числе, фактурные, темповые, тембровые, ладогармонические, метроритмические и другие, как с удержанием ее «ключевых интонаций», так и с поиском новых. В любом воплощении, тема вариаций проводится как в верхнем голосе (1, 2, 9, 12 вариации, кода), так и в других голосах – среднем (3, 4, 5, 8, 11 вариации, кода) и нижнем (5, 6 вариация, кода), где она обогащается различными видами фигураций, неаккордовыми звуками и хроматизмами, содействующими естественному воплощению ее «эмоционально-лирической» сущности.

Наряду с мажорными вариациями (А) в цикле присутствуют одноименные минорные (а), что в тональном плане целого создает видимость рондо: А (1, 2 вариации) – а (3 вариация) – А (4, 5, 6 вариации) – а (7 вариация) – А (8, 9, 10 вариации) – а (11 вариация) – А (12 вариация) – Coda – А (реприза). В процессе развития изменяется и гармонический план темы: осуществляется ряд «движений» в тональности D (2, 4 вариация), d (3 вариация), fis (8 вариация), a (11 вариация) и так далее.

«Буйство» ладогармонических преобразований темы, модуляции в отдаленные тональности, энгармонизм и эллипсис наблюдаются в коде, где используются полифонические приемы развития. Несмотря на то, что все вариации выдержаны в одном метре и размере (2/4) – отличаются лишь финальная 12 вариация, кода и реприза (6/8), темп которых изменяется. Это происходит за счет введения мелких длительностей и изменения фактуры, что способствует достижению эффекта виртуозности.

Литература

1. Альшванг А. Бетховен. Очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1977. – 447 с.
2. Бачинская Н.М. Народные песни в творчестве русских композиторов. – М.: Музгиз, 1962. – 215 с.
3. Бетховен Л. 26 валлийских песен. – М.: Музыка, 1977. – 82 с.
4. Бетховен Л. 12 вариаций на тему «Русского танца» из балета Павла Враницкого «Das Waldmadchen», WoO 71. – [https:// beethoven.ru/node/ 735](https://beethoven.ru/node/735)
5. Бетховен Л. Избранные песни. – М.: Музыка, 1990. – 63 с.

6. Бетховен Л. К далекой возлюбленной. Цикл песен на слова А. Ейтелеса. – М.: Музыка, 1983. – 19 с.
7. Бетховен Л. Народные песни. – М.: Музыка, 1980. – 77 с.
8. Бетховен Л. Песни разных народов. – М.: ГМИ, 1959. – 96 с.
9. Глинка М. И. Записки. – М.: Музыка, 1988. – 222 с.
10. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х т. Т. I – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 537с.
11. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х т. Т. 2. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 591с.
12. Кириллина Л. «Schöne Minka» и ее сестры. – [https:// beethoven.ru/node/ 495](https://beethoven.ru/node/495).
13. Львов– Прач. Собрание народных русских песен с их голосами. – М.: ГМИ, 1955. – 350 с.
14. Попова Т.В. Основы русской народной музыки. – М.: Музыка, 1977. – 224 с.
15. Письма Бетховена: 1817–1822 годы / Под ред. Н.Л. Фишмана и Л.В. Кириллиной. – М.: Музыка, 1986. – 636 с.
16. Русские народные песни / сост. А.В. Медведев. Киев: Музична Україна, 1977. – 271 с.
17. Цуккерман В. А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. – М.: Музгиз, 1957. – 495 с.
18. Шатский П.А. Фортепианные вариации Бетховена: особенности жанра и эволюция интерпретаторских концепций. – М.: Музыка, 2013. – 216 с.

**Лексика музыкально-поэтического творчества
Луганщины в условиях культурно-этнического билингвизма**

Песенный фольклор, как устойчивая часть культурной традиции, требует многовекторного подхода в изучении. Этот процесс также стимулируется поликультурностью исследуемого региона – Луганщины, что аргументирует привлечение новой методологии. Их источниками становятся лингвокультурология и этнолингвистика, которые заявляют о необходимости комплексного подхода в изучении традиционной культуры, в частности славянской, где равнозначны все ее звенья – язык (лексика, фразеология), этнография (обряды и верования), фольклор (вербальные тексты и их ритуальный контекст, характеристики их исполнения), изобразительное и музыкальное искусство и т.д. Вместе с тем, акцент делается на этнической составляющей, а также на взаимовлиянии этнического и лингвистического.

Помимо этого, обратим внимание на тот факт, что песенная традиция является концентратом словесного и музыкального языка. Первый, формируясь на основе антропологических признаков отдельных этносов, влияет на музыкальную интонацию, т.к. при произношении отдельных звуков (либо звукосочетаний), бывает трудно воспроизвести интонационно-ритмический ход, возможный при пропевании этой фразы на другом языке/диалекте. А поскольку носители народной песенной традиции не являются профессиональными исполнителями и не ставят задачи точного повторения звуко-интонационной палитры, они адаптируют музыкальный язык к своему диалекту. Также сам словесный язык, как отражение «языкового быта», способен «свободно» интерпретироваться лишь носителями этой языковой системы. Причина опять же в физиологических особенностях строения гортани и речевого аппарата. Все это усматривает еще одну важную проблему устной фольклорной традиции – ее трансляция (традиционном варианте) и сохранение. Так, в результате культурной и этнической ассимиляции происходит рождение ориги-

нальных исполнительских манер, которые со временем становятся традициями отдельных этнических общностей либо регионов их бытования. Таким образом, вся народная культура диалектна, все ее явления и формы функционируют в виде территориальных и внутридиалектных вариантов с неравной степенью различия. Это находит свое яркое выражение в музыкальном фольклоре, в котором реально бытуют многочисленные варианты текстов.

Текстологическая многовариантность музыкального фольклора Луганщины раскрывается при анализе лексических особенностей поэтики народных песен титульных для Луганщины этносов – русского и украинского. Роль стилистических средств в создании музыкально-поэтических образов необычайно велика. Раскрытию основного образа подчинены сюжет, присущие произведению картины быта и природы, элементы символики. Таковым является прием параллелизма состояния души с любым внешним проявлением природы. Например, образы калины, утки, голубки, березы, которые всегда символизировали девушку. Соловей, сокол, голубь, дуб, символизируют парня. Полынь, облепиха, одинокая береза и тополь, травинка в поле, глубокое море – это символы тоски и печали, а темная, черная, холодная вода связаны с ревностью и несчастной любовью. Цветения растений традиционно символизируют любовь, молодость. Как, например, в песне «Сады-садочки».

Сады-садочки,
Сады зеленые,
А на скамеечках
Сидят влюбленные.

А вот выцветание, засыхание трав и деревьев наоборот – тоску, ревность, разлуку. Примером может послужить песня «Мычка», в которой наблюдается двойная параллель: сравнение любимого с соколом; параллель ожидания и надежды, выраженная в движении веретена, которое в конце песни останавливается.

Стій же, мати, ще дну нічку,
Не одна я пряла мичку,
Сокіл мені не приснився,
Веретенце не крутив.

Рано вранці я вставала,
Мичку микала і пряла.
А серденько засмутилось,
Веретенце не крутилось.

Так же символические параллелизмы образов природы с действием людей нередко образуют тип респонсорной строфы:

Калинонька з квіточками,
Ой, не сама я, ой, остаюся –
З діточками...

или –

А я стою, стою, да й, а кругом вода.
Уехал миленькай, да й не сказал куда.

Одним из распространенных средств художественной выразительности является конкатенация (от лат. цепочка). Это типичный прием для Восточного Полесья и центрально-восточных районов Украины. Так же он встречается и в русских и казачьих песнях.

Ой, под калиною, да пень березавай,
Стояла дивчина у кохте розовай.

У кохте розовай, да ще й с цветочками
Лилися слезоньки, да й ручеечками...

или –

Чорнявого, кудрявого –
В ёго кудри в три ряда.
Эх! Вьются, вьются руси кудри
Вокруг белого лица.

Вьются, вьются руси кудри
Вокруг белого лица.
Эх! Мостяць, мостяць мостовыну
Вокруг милого дворца.

К одному из важнейших стилистических средств относится также словообразование, в частности такая часть слова как суффикс. «Эмоциональность и экспрессивность могут передаваться в слове двумя способами: с помощью уменьшительно-ласкательных и пейоративных суффиксов, а также лексическими средствами» [2, с. 121].

Традиционно суффиксы обозначают малый объем предмета, но, кроме того, они выражают и различные эмоционально-субъективные оценки: ласкательность, жалость, сочувствие и, с другой стороны, фамильярность, пренебрежение, презрение, иронию. Различные суффиксы привносят в слово разные стилистические оттенки. Кроме того, в разных языках они будут иметь свою структуру и особенности.

Русские суффиксы -ок, -к, -ич, -ек, -иц(а), -це, -чик, -чк(а) имеют уменьшительное значение, что традиционно сопровождающееся экспрессией ласкательности. Например, сады-садоочки, ночью, деточки. В русских песнях уменьшительно-ласкательное значение имеют так же суффиксы -ичк-, -еньк: «Пойду к маменьке родной» («Матрос»), «На скамеечках» («Сады-садоочки»), «Как и мне по вам, по сеничкам, не хаживати» («Ах вы сени мои, сени»), «Расскажи, подруженька про свои страдания. Может миленький не ходит к тебе на свидания?» (частушка), «Под полою да балалаёчку несёт» («Вдоль по улице метелица метет»). Суффиксы -ищ-, -енн- имеют увеличительно неодобрительное значение: «У меня ли младеньки старичища, не пускает старичища на игрища» («Ах вы кумушки, голубушки, подружки»).

Так же суффиксы могут характеризовать и положительных персонажей, придавая ласкательности шуточный и даже ироничный характер. Оттенок увеличительности связан с экспрессией неодобрения, пренебрежительности, уничижения: -ик – соколик, -ушк-/ -юшк- – кулинушка; -оньк-/ -еньк- – головонька, рученька, калинонька. Пренебрежительный характер обозначают суффиксы -ишк-, -ок, -еньк.

В украинском языке обычно выделяют две группы суффиксов, имеющих стилистическую окраску: 1) суффиксы с лексико-семантическим значением (-анн-, -енн-, -інн/-ння, -изм, -ізм); 2) суффиксы с лексико-грамматическим значением. Именно суффиксы второй группы эмоционально окрашены и имеют оттенок субъективной оценки: -ок, -ець, -ин, -ик, -чик, -к-, -инк. Суффиксы -оньк-, -еньк-, -иноньк-, -очк выражают наивысшую степень ласкательности: курочка, сердечко, серденько, курчаточок. Например: «Мав я раз дівчиноньку чепурненьку, любу щебетушечку рум'яненьку» («Мав я раз

дівчиноньку)), «Дружечки близенько, сонечко ще нижче, друженьки ще бли[жче]» (свадебная «Матінко–утко»).

Текст народной песни имеет ряд специфических черт, связанных с его содержанием и структурой. В песенном произведении образы героев условны (муж – жена, мать – дочь/сын, сосед – соседка, парень – девушка), схематичны, представлены обобщенно. Следовательно, при раскрытии смысла песни возрастает роль как лингвистических (лексические, семасиологические, морфологические, синтаксические, фонетические), так и экстралингвистических (музыка, аранжировка, исполнение) средств создания образов [2]. Так, яркой чертой песенной лирики нашего региона становится синтезирование в одной песне суффиксов русского и украинского языка, что характерно для поликультурного пространства.

Кроме того, индивидуальность и особенность фольклорных диалектов Луганщины зависит от культурного и этнического билингвизма, что обуславливает существование языковой интерференции, которая довольно ясно и отчетливо проявляется в сфере лексики. Стоит отметить, что этот языковой уровень является наиболее сложным для анализа, особенно когда речь идет о взаимодействии близкородственных языков. Общий корень словарного запаса русского и украинского языков, с одной стороны, облегчает лексический анализ, а с другой – усложняет его. Это объясняется тем, что разговорный украинский язык намного шире и «свободнее» литературного. Он допускает использование большого количества лексики, общей с русским языком. Словарное сходство с русским и аналогами, а также их полная идентичность являются также определяющим фактором при выборе говорящим конкретной лексемы.

Часто в интерферентной речи употребляется именно общая, а иногда и сходная лексема. Естественно, что разговорная речь влияет на музыкально-поэтическое творчество. Отсюда использование синонимических пар: заспівали-запіли, є у мене-єсть у мене, обідати-обідать и т.д. Например, в лирической песне «Мичка» использована синонимическая пара «здогадалась-догадалась».

А матуся догадалась,
Чом та мичка не допрялась.

В свадебной песне «Свашка–неліпашка» присутствует синонимическая пара «не дарувала-не дарила».

Свашка-неліпашка
Шишок не ліпила,
Дружок не дарила.

Так же используются и другие варианты интерференции на уровне лексики. Наиболее употребимы на Луганщине гибридные словообразования, основанные на перенесении иноязычного корня, а также использование собственного корня с приспособлением заимствованных аффиксов: залишаюсь (украинский) – остаюсь (в песне) – остаюсь (русский); візьміть (украинский) – возьмись (в песне) – возьмите (русский).

Особенного внимания заслуживает взятие буквы «г» перед гласными внутри распевов. К примеру, можно назвать один из распевов в песне «Ой, дубе, ти дубе» на словах «та й два голуба гуде»: го-лу-Гу-Гу-ба гу-Гу-де (заглавными буквами отмечены распевные слоги). В данном случае, в словах «голуба» и «гуде» первая буква «г» должна прозвучать ярче, с движением к последующему слогу. Однако сам по себе звук «г» берется с мягкой атакой. В момент начала звука связки плотно смыкаются, гортань опущена, благодаря чему звук направлен вперед и попадает сразу в резонаторы, а в результате звучит объемно, полетно. Такое балансирование характерно для нашего региона, являясь результатом языковой интерференции.

В зависимости от причин, повлекших за собой взаимодействие двух языков в рамках единого социального пространства, различают этническое и культурное двуязычие. Этнический билингвизм связан с совместным проживанием двух этносов на единой географической и политической территории или на пограничье двух государств. В условиях этнического двуязычия билингвы внутри своих этнических групп общаются на своем родном языке, а при межэтническом контакте один из собеседников переходит на второй язык социума, неродной для него. Культурное двуязычие обусловлено причинами социального и культурного порядка. При культурном билингвизме представители одного народа могут общаться между собой как на родном языке, так и на втором языке социума, который является неродным для обоих собеседников [1].

Примером культурного двуязычия может служить употребление русского и французского языков в среде русского дворянства начала XIX в. Наряду с этническим и культурным двуязычием выделяют и смешанный тип – культурно-этнический, который характерен, например, для языковой ситуации в Белоруссии, а также и для Луганского региона, с явной асимметрией с преобладанием русского языка. В наше время языковая ситуация на Луганщине характеризуется, в первую очередь, наличием неоднородных культурноязыковых районов. Примером может послужить проживание этнографической группы украинцев – лемков, локально на территории края. Причины распространения русского и украинского языков на Луганщине носят как социально-культурный характер, так и этнический, т.е. двуязычие также является смешанным.

Причины языковой асимметрии на территории Донбасса глубоко исследованы луганским ученым, кандидатом исторических наук Н.П.Пашиной. Собранный ею материал свидетельствует, что русские и украинцы в XIX веке при переселении в наш регион по-разному ориентировались относительно профессиональных занятий и способа жизни. По данным переписи 1897 г. в горнозаводской промышленности нашего края русские составляли 74%, а украинцы 22,3% рабочих, в металлургии – соответственно 69% и 22,2%. Напротив, в селе преобладали украинцы (61,8% украинцев, 18,3% русских, 8,6% греков, 5% немцев). Поскольку же в индустриальном обществе доминирует город, то и русский язык получил преимущество. Именно это наложило отпечаток на поэтический текст лирических песен. Примером может служить использование различные виды интерферентного лексического произношения слов: «платок», «обідать носили», «вернітьсь, літа мої», «лента», «надіюся», «умру», «есть», «до ней» и т.д.

В целом, лексические характеристики русских, украинских и казачьих песен Луганщины доказывают языковую асимметрию в сторону русского фольклора, что накладывает отпечаток на мелодические, ритмические и метrorитмические черты напевов, а также на их исполнение.

Диалектная многовариантность песенного фольклора Луганщины отражается не только в лексике, но и на уровне музыкальных характеристик. Следовательно, перейдем к анализу музыкально-интонационных особенностей песенных жанров.

Народная песня неразрывно состоит из двух элементов – это слово и музыкальная интонация. Отдельно взятые слова или мелодия представляют только элементы песни. Текст зачастую получает особую метроритмическую организацию во время исполнения и является совсем иным, нежели при его разговорной передаче. Особую этническую характеристику придает песне именно музыкально-лексическая составляющая. Интонационный язык в сочетании с ритмической природой, вызывают к жизни оригинальные жанры музыкально-поэтического народного творчества. Народ, как создатель песенных жанров фольклора, всегда мыслит музыкально целыми интонационными комплексами, интонационно-ритмическими моделями, которые запоминаются и передаются фольклорной традицией, нередко переходя из одной песни в другую. Именно такие интонации отражают специфический этнический характер песенной фольклорной традиции. Рассмотрим мелодико-структурные компоненты музыкального языка песенного фольклора Луганщины.

1. На протяжении многих веков важнейшим компонентом музыкального целого был и остается лад. В тех или иных историко-стилистических условиях – от античных времен до наших дней – лад имеет определенные выразительно-содержательные свойства: как средство формообразования является основой мелодического движения, определяет существенные детали гармонии, заметно влияет на общую композицию.

Лад – главный носитель этнических особенностей. Традиционно сложилось так, что в русских песнях и казачьих в том числе преобладают диатонические лады, а в украинских – гармонические и мелодические виды мажора и минора. Однако в музыкальном фольклоре Луганщины в большинстве исследованных русских и украинских песен встречаются натуральные минор и мажор. Гармонический минор также встречается, но значительно реже. Часто используется характерный прием ладовой переменности между I и III степенями лада: параллельно-переменный лад с сопоставлением натурального минора и параллельного мажора.

2. Амбитус напевов зависит в первую очередь от времени возникновения песни, а также от ее рода. Поскольку календарно-обрядовые песни появились ранее остальных, то и их диапазон уже, обычно это квинта («Коляд-коляд-колядница», «Маланка ходила», «Троица»). А вот амбитус лирических песен часто превосходит окта-

ву (нона – «Зелений дубочок», децима – «Ой, да ты, калинушка» «Ой, дубе, ти дубе»), может охватывать и дуодециму – «Качур молодой». Реже, но все-таки встречаются и лирические песни с небольшим диапазоном: в песне «Ой, з-за гори кам'яної» амбитус квинта, «Сады-садочки» и «Червона калина» – секста. В любом случае, диапазон затрагивает два или три тесситурных регистра, что усложняет исполнение. К примеру, в песне «Ой, да ты, калинушка» широкий диапазон предвосхищает трудности при взятии скачков, что сопровождается сменой регистров. Благодаря медленному темпу, это можно сделать плавно, равномерно распределив динамику и движение при скачке. Подобные трудности возникают и при исполнении песни «Я встретил розу». Выдержать позицию здесь помогают легкие акценты на верхних нотах и пение «на улыбке». Выражение «петь на улыбке» относится не только к позиции, которая помогает выйти звуку наружу, но и дикции, произношению, что это облегчает работу внутренних органов, связок.

3. Регистр. Наибольшей сложностью в вокально-техническом аспекте является момент соединения регистров. Однако этот навык необходим при исполнении произведений с широким амбитусом. Чтобы переход с нижнего на верхний регистр и наоборот прозвучал технически правильно и незаметно для слушателя, вокалист должен обладать такими навыками, как гибкое дыхание, мягкая атака звука, точность интонирования без призвуков.

4. Важную роль при соединении регистров играет артикуляция, особенно в моменты смены диапазона и взятия переходных нот. В народном пении важно сохранять речевую позицию и характер для естественности произношения слов: язык должен быть прижат к нижней челюсти (положение ложечки), а звук при этом формируется на кончике языка и губах и подается вперед – что называется, близким звуком. Здесь определяющим становится фраза «как говорю, так и пою», в результате чего дикция приближена к разговорной речи, она естественна и звучит без напряжения. Так же и губы работают активно и мягко, двигаясь вместе с нижней челюстью.

5. Мелодическая линия. Общей плавности мелодической линии способствует включение распевов. В основном, они короткие – от двух до четырех звуков. Причем распев реализуется за счет звуков, которые по длительностям не выделяются от длительностей основного напева. И это одно из существенных отличий песенного фольклора

Луганщины. Распевы более короткими длительностями встречаются значительно реже и, в основном, в ритмическом рисунке одна восьмая и две шестнадцатых. Особым колоритом в распевах обладает звук «г», который берется мягко и аккуратно.

Для украинских песен объединяющей чертой является мелодическое движение по звукам аккордов, что ясно очерчивает гармоническую функцию, чаще всего тонического и доминантового трезвучий. Но часто встречаются и образцы с чертами русской песенности, что выражается в широких ходах, восходящих скачках с последующим нисходящим постепенным заполнением.

Основными интервалами в построении мелодической линии напева является восходящая и нисходящая секунда и терция. Секунда – это основа плавного постепенного движения. Интервал терции встречается не только как составляющая трезвучий, септаккордов и их обращений, но и как самостоятельная интонация. В песнях Луганщины часто используется нисходящая каденция с секундовым (преимущественно в октаву), а иногда и с терцовым окончанием. Это характерно для одноголосных и многоголосных песен различных жанров. Значительно реже встречаются оконцовки с нисходящими скачками – кварта, квинта. В основном, это встречается в песнях зимней обрядовости. Мелодическая линия также состоит из различных ритмоинтонационных комплексов, которые зачастую являются типичными для многих напевов. Самый используемый – это нисходящий трихорд разного ладового наклонения: мажорного, минорного, фригийского. Так же весьма употребителен нисходящий тетрахорд: мажорного и минорного наклонения, фригийского лада и пентахорд минорного наклонения.

Частое явление в песнях разных жанров – глиссандированные спуски голоса: спады и сбросы в нисходящем направлении. Например, в песне «Ой, да ты, калинушка» глиссандированные сбросы дают эффект утрированного грудного зычного звучания. Если слово допеваётся с глиссандированным сбросом, то следующее поётся с небольшим, но оправданным подъездом, с грудным зычным призывком. Интересно, что в некоторых песнях, чаще всего сопровождающих свадебную обрядовость, встречаются и глиссандированные «подъёмы» в конце напевов.

6. Также распространены разные виды фермат. Для них, как и для голосовых «спусков» и «подъёмов», существует система знако-

вой записи, которая способно точно обозначить длительность звука (незначительное удлинение звука до трети основной длительности, удлинение вдвое и т. д).

7. Музыкальный склад. Анализируя различные жанры песенного фольклора Луганщины, можно сделать вывод, что эпические, обрядовые и юмористические русские и украинские песни имеют преимущественно монодический склад, а вот лирические песни, наоборот, многоголосны (чаще это двухголосие с трехголосной каденцией, реже – трехголосие). А образцы казачьего фольклора всех жанров имеют многоголосную структуру.

В многоголосных образцах можно выделить два вида склада – гомофонно-гармонический и подголосочно-полифонический. Первый характеризуется ярко выраженными признаками традиционной функциональной гармонии, что является отличительной особенностью украинского фольклора: это движение параллельными терциями, чередование основных гармонических функций. Влияние русской фольклорной традиции выражается в подголосочно-полифонической природе многоголосия. И все же развитость подголосочных линий минимальна, что способствует прозрачности и легкости фактуры. Это придает красочность, общую целостность, объемность и широту звучания. Для некоторых каденций одноголосных образцов характерна плагальность (признак ладовой особенности русской протяжной песни) и остановка на III ступени лада, что не вызывает ощущения ладовой переменности.

8. Штрихи не менее важны при интонировании и исполнении песен. К примеру, лирическая песня «Ой дубе, ти дубе» имеет активный характер, что определяет некоторую акцентированность и использование штриха нон легато, но при этом сохраняется и кантиленность звучания. Для этого важно удерживать одну вокально-речевую позицию как на нижних нотах, так и на высоких – светлую, открытую. Мелодия, при внутреннем акцентировании на отдельных слогах, должна восприниматься как единая непрерывная мелодическая линия, а звучание – естественно плавным и певучим. Полетность сохраняется благодаря округлости звука, что дает объемность. При этом звук не рассеивается, а остается открытым и приближается к живой разговорной речи. Слова произносятся мягко, но настойчиво, особенно в запевах и при восходящих скачках.

Главной особенностью казачьей песни «Ай, под калиною», записанной в Станично-Луганском районе, является непрерывность развития, что реализуется с помощью «наслаивания» последующего запева на предыдущий припев, используя цепное дыхание. Характерный штрих этого образца – рубато, он не должен резонировать плавности голосоведения. Только скачки в партии сопрано звучат немного ярче остальных голосов. Отдельное внимание уделяется дикции, которая подчеркивает традиционное для казачьего фольклора произношение. Например: «У кохте розовой, да ще й с цветочками. Лилися слезоньки да й ручеечками. А я стою, стою, да й а кругом вода. Уехал миленькай, да й не сказал куда».

9. Следует отметить, что смысловые акценты поэтического текста влияют на метроритм напевов. Отсюда частое использование переменных размеров. Кроме того, усиленная акцентировка встречается и в кульминационных моментах. В песне «Ой, да ты, калинушка» на словах «крутой» и «рывётъ» необходимы акценты, которые нужно не просто выделить, а немного задержаться на них. Так распев прозвучит четче, а кульминация будет ярче.

10. В подвижных песнях акценты – неотъемлемая часть. Они придают игривый, задорный колорит. Для усиления этого эффекта часто используют проговаривание некоторых фраз, возможно на выкрике. Это мы наблюдаем в песне «Сады-садочеки» в последних строчках куплетов (их можно пропеть говорком на выкрике, выделяя отдельные слова акцентами) и в песне «Меланка ходила», которая начинается нараспев, а заканчивается речитацией. Декламация с четкой акцентировкой – это характерная черта юмористических песен, особенно частушек. В целом, работа артикуляционного аппарата и мимики лица и есть той певческой маской, благодаря которой голос звучит звонко, ярко и светло. Как произнесешь текст, какой характер придашь слову, так оно и прозвучит, с той или иной интонацией и эмоцией. Поэтому важен момент не только интонирования, но и поиска необходимой интонации для точной передачи содержания.

11. Ритмика песенного фольклора Луганщины достаточно ясная, основанная на равномерном чередовании четвертных и восьмых длительностей, шестнадцатые используются намного реже. Фразы чаще всего заканчиваются половинными длительностями, нередко с использованием фермат. Иногда встречается движение шестнадцатыми, в основном на распев, что не противоречит плавности мелодической

линии. Ритмическая фигура синкопы используется нечасто, однако имеет свою семантическую аргументацию. С одной стороны – это интонация зова (в песне «Зелений дубочок» восходящая синкопа используется как интонация вопроса). А с другой стороны, синкопированность может придавать легкость, танцевальность («Я встретил розу», «Червона калина»).

В результате проведенного анализа мы можем утверждать, что музыкальный язык несет черты украинского фольклора и русской песенной традиции, разграничить которые (хотя и условно) становится возможным только проведя детальный анализ нотного материала. Безусловно, что взаимопроникновение двух песенных традиций – русской и украинской – приводит к образованию оригинальной исполнительской манеры. Народная манера пения – это интонация, сказанная с учетом языкового компонента – речи, которой присуща смысловая нагрузка, выражающаяся через звуковые образы. Это является составляющим звеном в этнической культуре. Кроме того, это еще и комплекс вокально-технических приемов, средств художественной выразительности, образного мышления, которые сформировались на основе культурно-исторических традиций под влиянием бытовой певческой среды той или иной местности. Манера сложилась и была основана благодаря особенностям речи – «говора», диалекта, а в нашем случае – большого их количества. В результате, диалектические характеристики смешиваются, что приводит к возникновению синтетических речевых явлений. Это и делает песенный фольклор Луганщины отражением культурно-этнического билингвизма республики.

Литература

1. Курохтина, Т. Межъязыковая интерференция в условиях близкородственного украинско-русского двуязычия: дис.... канд. филол. наук: 10.02.03 / Т. Курохтина; Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. – М., 2010. – 194 с.

2. Панасенко, Н. Средства стилистической морфологии в русских, украинских и словацких народных песнях / Н. Панасенко, Л. Варечкова, Г. Ручкова // Сетевой научно-практический журнал. Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. – №2 – 2014. – 121 с.

Hans-Helmut Decker-Voigt (Deutschland)

Von Kafkas Prozess und anderen Prozessen
Oder Narrare necesse est Ein Essay
(см. ниже перевод на русский язык)

Meta-Perspektiven auf Prozesse – Wissen und Nichtwissen – Kleine Prozesse – ein erstes Beispiel mit „Nasruddin dem Weisen“ – Kleine Prozesse – am zweiten Beispiel mit der Erzählung vom Dackel Adeltanz – Längere Prozesse – am Beispiel des Procedere von Franz Kafkas Roman „Der Prozess“ – Märchenhafte Prozesse – am Beispiel der „Schneekönigin“ von Hans Christian Andersen – Kleine Prozesse und einige ihrer Gestaltungsmerkmale – Sprachlicher und musikalischer Prozess – Prozesse in der Musik – Von Prozessen in der Musik zu denen in den Musiktherapien – Große Prozesse – Prozess individueller Menschwerdung nach Daniel Stern – Intermediale Prozesse – Panta rhei

Lateinisches Schulbuch erstes Kapitel: Narrare necesse est. Erzählen ist notwendig, Nöte wendend.

Die vorliegende Arbeit zum Thema „Prozesse und Prozess-Gestaltungen“ in Wörtern und Narrativen, in Tönen, Bildern, Filmen, Apparaten versucht von dieser Anfängerformel aus für Latein ein kleines Netzwerk. Ein Teil der Motivation entspringt auch der Reue, dass (m)ein langes Leben für die Wissenschaft aufgrund der Inflation immer neuer Spezialisierungen des Wissens die Vorteile manchmaliger Generalisierung als Hilfe zum Überblick vernachlässigt haben könnte.

Meine Erzählweise entwickelte sich aus der Narrativen Wissenschaft – mit ihrem Wissen, dass Überblicke sich auf Oberflächen beziehen - und deren Risiko, mit Oberflächlichkeit verwechselt zu werden.

Anlass für diese längere Arbeit war die Bitte der Zeitschrift „ZWOELF“ der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, im Rahmen des Schwerpunktthemas „Prozesse“ (in Theater, Musik, Musiktherapie) auch über Prozesse in der Literatur (Franz Kafka „Der Prozess“) und zur Sicht der Philosophie auf Prozesse zu schreiben.

„Spiel“- Platz waren für solch Mammut-Thema zwei DIN A 4-Seiten, weshalb ich mich freue und danke für den bedeutend größeren Spielraum in der Buchreihe unserer Gesellschaft für Existenzanalytische Psychotherapie und Logotherapie.

Meta-Perspektiven auf Prozesse:

Z.B. der Blick über Erzählprozesse in ihrer Eignung für Prävention und Therapie, ihre Wirkung zum Beispiel in den künstlerischen Therapie-Prozessen vor dem Hintergrund der künstlerischen Psychotherapie, der Expressive Therapy, der Existenzanalytischen Psychotherapie und Logotherapie nach Viktor E. Frankl.

Z.B. der Blick auf den Erkenntniswandel, dass Prozesse nicht mehr einzeln und nacheinander, sondern zeitgleich stattfinden – und scheinbar Vergangenes auf der Freud'schen Nadelspitze der Gegenwart mit dem erst Kommenden interdependent verbunden ist. Stichwort: Integrale, integrative Sehweisen. Einschließlich der Prozesse des Annäherns und Mischens von menschlicher und künstlicher Intelligenz.

Z.B. der Blick darauf, wie unterschiedlich die Wirkungen auf den Rezeptionshaushalt des Menschen sind bei

- Prozessen des verbalen Erzählens und des schriftlichen Erzählens
- dem Prozess des musikalischen Erzählens,
- den Prozessen beim Betrachten eines Bildes und des szenisch, filmisch, apparativ Erzählten,
- der Blick auf ganz kleine und die großen Prozesse, in die das jeweilige individuelle Menschsein in seiner jeweiligen Lebenszeit und seinem jeweiligen zeitgeschichtlichen Bereich eingebunden ist.

Z.B. der Blick auf den Begriff „Prozess“ und sein Verbum „procedere“ in all den verschiedentlichen Akzentuierungen. Also der Blick auf Grunddefinitionen.

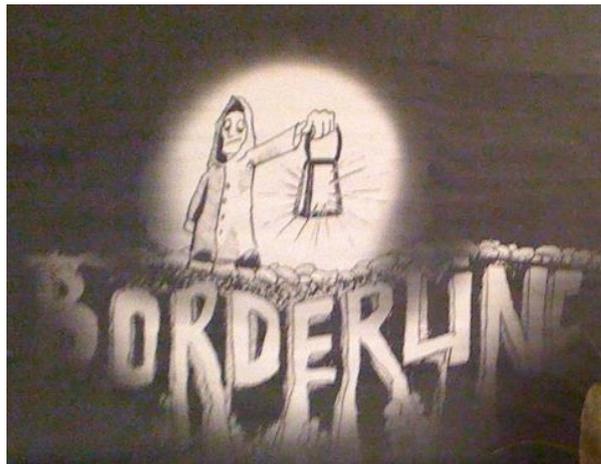
Ich beginne mit dem letzten, der Definition - „sicherheitshalber“ angesichts der Tatsache, dass die lateinische Sprache in ihrer Basisfunktion für unsere westeuropäischen Sprachen seit einiger Zeit schwindet (erste gegenwärtige Medizin-Studiengängen setzen Latein nicht mehr voraus). Hier eine Zusammenfassung der verschiedenen Be-Deutungen in den Lateinwörterbüchern (von Langenscheidt, Pons, Stowasser):

PRO-CEDERE, dem Verb, das dem Substantiv PROZESS zugrunde liegt:

- Vorwärtsschreiten
- Hervortreten

- Vordringen
 - Vorrücken
 - (öffentlich) erscheinen
 - Sich zeigen
 - Auftreten
 - Weiterkommen
 - Emporsteigen
 - Verstreichen
 - Fortschritte machen
 - Bis zu einem Punkt sich versteigen
 - Von statten gehen
 - Ablaufen
 - Gelingen, Glücken (in Verbindung mit "bene", gut).
- „Pro-zessus“ wird (bis 1949 im Langenscheidt) ausschließlich positiv besetzt als „guter Fortgang“.

Wissen und Nichtwissen:



Das Bild erinnert an die demütige Erkenntnis, dass wir ohnehin immer nur einen winzigen Ausschnitt des Ganzen zu sehen imstande sind. „Borderline“ meint hier - ohne psychodiagnostischen Bezug - die Grenzlinie zwischen Wahrnehmung und Nichtwahrnehmung

Neben dem bescheideneren sichtbaren Ausschnitt im eigenen (geistigen) Licht ist Wesentlicheres im benachbarten Dunkel zu finden.

Das Bild der Gestalt, die das Dunkel um sich mittels Laterne erhellt, ist ein stehendes Bild, noch kein Prozess, in dem und aus dem heraus sich etwas entwickelt, dem Prozess einer Geschichte entgegengieht.

Oder umgekehrt: Das Bild wurde aus einer Geschichte heraus geboren.

Oder das Bild erinnert uns an eine Geschichte. Vielleicht an die von „Nasruddin“, jenen Weisen aus dem Anatolien des 12./13. Jahrhundert mit seinen humoristischen Geschichten.

Kleiner Prozess – ein erstes Bei-Spiel mit „Nasruddin dem Weisen“

Nasruddins Geschichte lädt zu einem kurzen Prozess ein: Von Einem, der seinen Schlüssel verloren hat und diesen im Schein der Laterne sucht. Jemand kommt vorbei und fragt, was er sucht. Der, der sucht, antwortet: „Ich suche meinen Schlüssel“. Fragt der Jemand: „Ja, wo hast du ihn verloren?“

„Dahinten“, antwortet der Suchende, „dahinten“ und zeigt ins Dunkel. Fragt der Jemand: „Aber warum suchst du dann hier vorne?“ Des Suchenden Antwort: „Weil hier das Licht scheint“.

Das Procedere, das „Weiterkommen“, der Nasruddin-Geschichte besteht aus der Folge von Fragen:

- Einer sucht etwas Verlorenes im Kegel des eigenen (geistigen) Lichtes
- Jemand nähert sich, stellt zwei Fragen und bekommt zwei Antworten. Was verloren und wo es verloren ging.

Der Jemand stellt eine dritte Frage, die „Warum“-Frage. Sie macht die bisherige Suche sinnlos – und macht den Zuhörer oder Leser der Geschichte zufrieden, nicht so dumm wie der Verlierer zu sein.

Erzähl-Prozesse leben oft von den W-Fragen: Was, wo, wie, wer, warum.

Das Procedere eines Stand-Bildes wie das des Laternenmannes auf der Borderline lebt

- durch die Rezeption der visuellen Reize
- das Hinzugesellen, das Assoziieren, von inneren Biographie gesteuerten, selbsterfahrungsbasierten Prozessen
- bzw. von gesprochener oder gesungener Sprache, die das gemalte Bild unter-malt und in ein Procedere, einen Fortgang einlädt.

Stellen wir uns das Bild vom Laternenmann auf der Borderline vor, wie es uns gezeigt und gleichzeitig - nicht nacheinander wie bei jeder Lektüre oder jedem Hören von Programmmusik - die Geschichte von Nasruddin dabei erzählt wird.

Wir gehen bei der Synchronizität von verbaler Erzählung und einem Bild in einen zweimedialen Prozess, in dessen Procedere sich Bild und Erzählung verstärken.

Seit der Antike ist dies Format als Behälter, als Format für Erzähl-Prozesse bis heute wirksam: Von der Antike mit ihren Fabeln über die mittelalterlichen Moritaten und Bänkelsänger (hochgehaltene Bilder für das Publikum mit mal gesprochener, mal gesungener Worterzählung) über die illustrierten Kalendergeschichten eines Johann Peter Hebel oder die ersten Bildergeschichten von Wilhelm Busch bedient sich dieses Format des zweimedialen Präsentierens: Der Verstärkung der einen Botschaft, das Bild, durch eine andere, die Worterzählung, die Liederzählung. Und vice versa: Wort wird verstärkt durch Bild.

Urahn der dann „laufenden Bilder“, des filmischen Prozesses in Kino, TV und Internet.

Eine Sonderform in der Rezeptionspsychologie, die sich den innerlich ausgelösten Prozessen des Rezipienten widmet, ist die Karikatur. Die Karikatur setzt beim Betrachter aktuelles oder historisches Kontext-Wissen voraus, also Handlungen, die gewesen sind oder aktuell sind oder bevorstehen.

Die „hohe Kunst“ der Karikatur – so der Zeichner Hatzinger singgemäß in einem Radio-Interview – sei die, durch die Überzeichnung des Dargestellten ohne jeden verbalen Kommentar eine (politische) Story zu erzählen.

Moritaten und Bänkelsang fungierten wie heutige Zeitungen. Sie transportierten Neuigkeiten, möglichst appellreiche wie Mord, Kriegereignisse und skandalöse Lovestories (s. auch Etymologie von „Zeitung“, mittelniederdeutsch und mittelniederländisch zidunge = Nachricht, Neuigkeit).

Diese Geschichte(n) von Zeitungen unterscheidet eine heutige Journalistenhochschule im München nicht sehr von der Effekthascherei und Suche/Sucht nach Skandalen. Denn dort lehrte ein prominenter Dozent, dass diejenigen die erfolgreichsten Journalisten einer Zeitung/Zeitschrift/Illustrierten würden, die die „TTT“-Regel berücksichtigen: Titten, Tote, Tiere. Die zögen am meisten.

In der Kultur der frei erzählten Volksmärchen begann die Zweimedialität mit der Drucklegung von Text und Illustration. Jetzt wurde gelesen, vorgelesen – und die Rezeption erweiterte sich vom auditiven um das visuelle. Eine Umkehrung der reinen Bildergeschichten, die vor der Einführung des Schalles ohne das Verbum auskommen mussten. Wie zum Beispiel in den Kirchen die Bilder von biblischen Geschichten an den

Wänden und in den Fenstern, die manchen Predigern Basis für die Erzählungen der Evangelisten waren.

Noch gibt es keine wirklich aufschlussreichen Studien, wieweit Zwei- und Mehrmedialität eine tiefere Wirkung und nachhaltigere Mnemik bewirken. Die Wahrnehmungspsychologie tendiert derzeit eher wieder dazu, dem einmedialen Prozess (Bild, Photo, Buch) größere Nachhaltigkeit zuzusprechen als dem breiten Angebots-Spektrum auf dem Display jedes Handys, das die Wahrnehmungspotenz splittet (s. die Erfahrungen mit Erzählen im Dunklen – Einschlafgeschichten - oder bei Kerzenschein).

Wir können anlässlich des Bildes neben Nasruddin auch einen moderneren Philosophen erinnern: Karl Jaspers. Dieser nutzt das gleiche Bild vom Menschen auf den Suchpfaden seines Lebens. Nur, dass Karl Jaspers ihm statt einer Laterne eine Taschenlampe in die Hand drückt und ihn auf eine stockdunkle Bühne stellt. Auf die Bühne unserer jeweiligen Lebenswelt.

Die Einladung anlässlich solcher Geschichten unsere Erkenntnistheorie(n) zu reflektieren, ist verführerisch. Z.B. können wir uns anstelle des Schlüssels anderes Verlorene denken oder anstelle der Lampe ein digitales Such-System. Die Einladung ist auch immer ergiebig im Blick auf die sich abzeichnende Annäherung der Prozesse menschlicher Intelligenz an die der digitalen Intelligenz bzw. umgekehrt bzw. ihrer längst in der Entwicklung befindlichen Mischformen.

Apropos „Humor“ und „humoristisch“ anlässlich der Geschichten des Weisen aus dem mittelalterlichen Anatolien. Humor (von lat. humor=Feuchtigkeit) meint auch die Feuchtigkeit der Träne. Und viele davon müssen - mindestens innerlich - geweint sein, um in Richtung Weisheit zu gelangen. Humorvolle Geschichten haben andere Zielrichtungen als Witze.

Kleine Prozesse - am zweiten Bei-Spiel mit der Erzählung vom Dackel Adelzahn

Der Philosoph Odo Marquard (1928 – 2015) bediente sich eines Dackels, um in Nachfolge seines Lehrers Wilhelm Schapp (Philosophie der Geschichten) seine Studierenden in die Studien der Geschichtensphänomenologie heranzuführen. Der Name des Dackels des Philosophen: Adelzahn. Weitere Beschreibungsmöglichkeiten: Kalte Nase, spitzer Schwanz, freitragend durchhängender Bauch.

Bis hierhin ist Adelzahn – wie das vom Laternenmann - ein stehendes Bild, kein Prozess. Dieser beginnt im Moment des Voranschreitens

(s. pro-cedere) einer Handlung. Adeltahn ist nämlich der, der die Tante des Philosophen, Rosalinde – gebissen hat.

Tante Rosalinde ist also die, die von Adeltahn gebissen wurde und Adeltahn der, der sie gebissen hat.

Marquardt weist mit nebensächlicher Eleganz darauf hin, dass er nie einen Dackel hatte und auch keine Tante Rosalinde. Adeltahn ist qua si ein didaktischer Dackel.

Nicht nebensächlich ist die Hervorhebung (wieder erinnern wir das „pro-cedere“), dass durch „der, der...“ oder „die, die...“ das bisher stehende Bild eines Dackels oder einer Tante in Bewegung kommt. In einen Prozess.

Wiederum Marquards akademischer Lehrer Schapp sieht solch „der, der...“ oder „die, die...“ als Entstehungsmoment von Geschichten.

Erweitern wir jetzt dies Moment im Erzählfluss von „der, der...“ oder „die, die...“ – dann sind die Anfänge solcher Relativsätze sowohl Voraussetzung für die Geburt einer Geschichte als auch Entstehungsmoment.

Dieser amerikanische Präsident war der, der seine Fans über (a)soziale Medien zur Erstürmung des Capitols ermunterte...

Diese Frau, die heute einen Maxi-Kinderwagen in der Zeitung unter „Gesuche“ inseriert, hat letzte Woche Drillinge geboren...

Dieser Professor ist einer, der mitten in seiner Vorlesung Anekdoten erzählt...

Dieser Bundeskanzler war einer, bei dem die Rauchmelder in den Vortrags- und Vorlesungsräumen, in denen er redete, abgeschaltet werden mussten, weil er immer rauchte...

Marquard „hebt hervor“ (auch eine der Übersetzungen des lat. „pro-cedere“), dass „wir Menschen unsere Geschichten sind“. Wir Menschen müssen erzählt werden. Denn wenn wir nicht erzählt werden und auf Geschichten über uns verzichtet würde - dann verzichten wir auf uns selbst.

Deshalb Marquards Erinnerung an jenen Satz aus dem Lateinbuch: Narrare necesse est. Erzählen ist nötig.

Längere Prozesse– am Beispiel des Procedere von Franz Kafkas Roman „Der Prozess“

Vom Dackel Adeltahn zur Pflichtliteratur in der Schulzeit, die uns den Begriff „Prozess“ schon auf dem Cover eintrichterte: Franz Kafka - Der Prozess.

Kafka katapultiert uns in gleich mehrere Prozesse hinein. In einen juristischen Prozess. In die innerpsychischen Prozesse des Protagonisten Josef K.. Und in die Prozesse der Dynamik der sozialen Beziehungen von Josef K.. In diese wirken wiederum die anderen Prozesse ebenso hinein wie umgekehrt die sozialen Beziehungen auf das Roman-„Gericht“. Ein Gericht, das Josef K. als Unschuldiger nie sah, wohl aber dem vertrauten Mörder vor seinem Tod ins Auge.

Wie bei jedem Autor, jeder Autorin entstehen um Kafkas Texte herum Kon-Texte. Die tragen die Atmosphären, die – auch wie in der Musik – über die Hineinnahme des Lesers in das Geschehen entscheiden.

Josef Ks Lebensausschnitt spielt in den Anfängen des I. Weltkriegs, dem Ausbau des zwanghaft Hierarchischen, den Geburtshelfern des Faschismus.

„Schuldig ist die Organisation, schuldig sind die hohen Beamten.“

„Josef K.“ ist erster Prokurist eines bedeutenden Bankhauses, der aus der bürgerlichen Berechenbarkeit (Zugehfrau, die Wege zum und vom Büro, die Kanalisierungen seiner verklemmte Sexualität) herausgerissen wird.

Kafkas Josef K. wird herausgerissen - und der Leser hineingerissen in die menschliche Psyche, die sich auf verschiedene Personen aufspalten kann und verschiedene paranoide Phantasien oder Halluzinationen oder Déja vus zeitgleich erleben und (mit)erleben lässt: Ist es ein reales Gericht oder eines im Wahn? Vollzogener Liebesakt oder ein geträumter?

Leser und Leserin wissen, dass der Mensch zeitgleich verschiedene Prozesse seiner verschiedenen Bewusstseinssebenen „am Laufen“ hat und von denen er nur die wenigsten kennt.

Narrare necesse est, Erzählen ist unvermeidlich, ist not-wendend. In der Psychotherapie verbal, in der Musiktherapie musikalisch, weil „die Menschen ihre Geschichten sind“ (Wilhelm Schapp).

Kafkas Prozess im Prozess machte Literaturgeschichte durch Thematisierung der Wechselbeziehung zwischen Mensch und quälender Endlosigkeit seiner äußerlichen Prozesse (Prozesse vor Gericht, Prozesse verklemmter Sexualität und der Gewalterfahrung) und seiner innerlichen Prozesse, wie sie Fritz Riemann in Grundformen der Angst schildert.

Viktor E. Frankl, jüdischer Psychiater, sah als Mitgefangener wie auch als hinzugezogener Behandler im KZ etliche seiner Mitgefangenen im sozialen Strebeprozess, als lebende Leichen, die an der End-Losigkeit ihres Seins im KZ vor ihrem physischen Tod starben. Als Überlebensmit-

tel begriff er bei sich und anderen die auch noch so kleinen Gestaltungsprozesse mit Musik, mit Gemaltem, mit Gedichtetem, mit Theaterstück - weil auch die kleinsten, bescheidensten Gestaltungen einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben, die der Mensch aktiv gestaltet. Und so den bedrohlichsten Prozess, den der Endlosigkeit, unterbricht.

Dies Splitting der Innenwelt in einer Person (Josef K. bei Franz Kafka) in verschiedene Innenwelten, in zeitweise verschiedene Rollen, wurde nicht nur für die Psychoanalyse und die Psychose-Diagnostik interessant, sondern lässt sich auch denken in manchen Märchengestalten, die das Gute und Böse auf zwei Protagonisten verteilen, die jedoch in den psychodynamischen Prozessen jedes Individuums zeitgleich wirken. Beispiel:

Märchenhafte Prozesse – am Bsp. der „Schneekönigin“ von Hans Christian Andersen

Es ist die Geschichte einer kindlichen Reifung, einer Geschichte von Einsamkeit und Nähe, einer Entwicklungsgeschichte des Narzissmus. Die Geschichte ist angebunden an den Protagonisten, den Knaben Kay. Und sie ist angebunden an die depressive Kraft, die der Hingabe und Trauer, die komplementär zu jeder narzisstischen Entwicklung gehört. Sie ist verkörpert im Mädchen Gerda.

Im Winter hatte dies Vergnügen (das Herausstellens von Blumenkästen über die Rinne, Anm. des Autors) ein Ende. Die Fenster waren oft ganz zugefroren. Aber dann wärmten die Kinder Kupferdreier auf dem Ofen, legten den warmen Dreier gegen die gefrorene Scheibe und dann entstand da ein rundes, schönes Guckloch; dahinter blitzte ein lieblich mildes Auge, eins von jedem Fenster; das waren der kleine Knabe und das kleine Mädchen. Er hieß Kay und sie hieß Gerda.

Der Psychoanalytiker und Narzissmus-Forscher Heinz Kohut sah „in dem Glanz im Auge der Mutter“, in den das geborene Kind als erstem Spiegel sah, den möglichen Anfang einer gesunden narzisstischen Entwicklung – Liebe ohne Bedingung, eine unbedingte Liebe.

Andersen beginnt das Märchen jedoch nicht mit den (noch) zuwendungsreichen Protagonisten Kay und Gerda, sondern in der ersten Geschichte mit einem gutgelaunten Teufel, *denn er hatte einen Spiegel gemacht, der die Eigenschaft besaß, dass alles Gute und Schöne, was sich darin spiegelte, fast zu nichts zusammenschwand, aber das, was nichts taugte und sich schlecht ausnahm, das trat hervor und wurde noch ärger.*

Fuhr nun ein guter, ein frommer Gedanke durch einen Menschen, dann zeigte sich ein Grinsen im Spiegel, so dass der Zauberteufel über seine Erfindung lachen musste. Alle, die seine Zauberschule besuchten, denn er hielt Zauberschule, erzählten ringsherum, dass ein Wunder geschehen sei; nun könnte man erst sehen, meinte sie, wie die Welt und die Menschen wirklich aussehen. Sie liefen mit dem Spiegel umher, und zuletzt gab es kein Land oder keinen Menschen, der nicht verdreht darin gewesen wäre. Nun wollten sie zum Himmel selbst auffliegen, um sich über die Engel und den lieben Gott lustig zu machen. Je höher sie flogen, umso mehr grinste und zitterte er...

Erwartungsgemäß misslingt die Provokation des Himmels. Den Schülerteufeln entgleitet der Spiegel, so dass er ihren Händen entflog und zur Erde stürzte, wo er in hundert Millionen Stücke zersprang. Damit verursachte er weit größeres Unglück als zuvor, denn einige Stücke waren so groß wie ein Sandkorn, und die flogen ringsherum in der großen weiten Welt, und wo Leute sie ins Auge bekamen, da blieben sie sitzen, und da sahen die Menschen alles verkehrt oder hatten nur Sinn für das Verkehrte bei einer Sache, denn jede kleine Spiegelscherbe hatte dieselben Kräfte behalten, die der ganze Spiegel besaß. Einige Menschen bekamen sogar eine kleine Spiegelscherbe ins Herz, und dann war es ganz greulich: Das Herz wurde einem Klumpen Eisen gleich.

Wahrnehmungsverzerrungen in verschiedenen Neuroseformen (die kleine Spiegelscherbe im Auge) hatte ich einmal erläutern wollen in einer Vorlesung „Perspektiven auf Heinz Kohut, H.C. Andersen, Alice Miller u.a.“.

Zur Veranschaulichung der Wahrnehmungsverzerrung verschob ich meine Brille so, dass – „wie ja jeder Brillenträger hier im Saal weiß“, sagte ich – die Umgebung optisch verzerrt wird. Im Hörsaal entwickelte sich überraschend ein kleiner Selbsterfahrungsprozess, der von den Studierenden ausging: Die Studierenden, die Brillen trugen, tauschten diese oder liehen sie an benachbarte Nichtbrillenträger aus. Das Ergebnis war eine optische Verzerrung für alle.

Von dort aus zum Thema krisenbedingter Wahrnehmungsverzerrung oder dauerhafter Verzerrung und von dort zur alle Wahrnehmungsbereiche verändernden Psychose (die Glasscherbe im Herz, das gleichzeitig durch das Eis anästhetisiert wurde, also den Herzhaber die Scherbe nicht spüren lässt) waren nur noch kleine didaktische Schritte.

„Manche Winternacht fliegt sie (die Schneekönigin) durch die Straßen der Stadt und blickt zu den Fenstern hinein und dann gefrieren diese sonderbar, gleich wie die Blumen.“

„Ja, das habe ich gesehen!“ sagten beide Kinder, und nun wussten sie, dass es wahr sei.

„Kann die Schneekönigin auch hier hereinkommen?“ fragte das kleine Mädchen.

„Lass sie nur kommen“, sagte der Knabe, „dann setze ich sie auf den warmen Ofen, und dann schmilzt sie.“

Kay beginnt, frühpubertär angemessen, seine narzisstische Seite zu entwickeln. Er gibt an, wird Angeber. Er übt Macht aus über das, was sich seiner dann bemächtigen wird in der machtvollen Rolle der Schneekönigin, denn:

Kay und Gerda saßen und blickten in das Bilderbuch mit Tieren und Vögeln, da war es - die Uhr schlug gerade fünf auf dem großen Kirchturm - dass Karl sagte: „Au, es stach mir ins Herz! Und nun flog mir etwas ins Auge!“

Das kleine Mädchen war erschrocken und wollte ihm helfen; es nahm ihn um den Hals, er blinzelte ein wenig mit den Augen, aber es war gar nichts zu sehen. „Ich glaube, es ist fort!“ sagte er; aber weg war es nicht. Es war eins von den Glaskörnern, das vom Zauberspiegel gesprungen war, der alles Große und Gute, was sich darin abspiegelte, klein und hässlich machte, aber das Böse und Schlechte trat ordentlich davor, und jeder Fehler an einer Sache war sofort zu bemerken. Der arme Kerl hatte auch ein Korn gerade in das Herz hinein bekommen. Da wird es nun bald wie ein Eisklumpen werden. Nun tat es nicht mehr wehe, aber es war da.

„Weshalb weinst du?“ fragte er. „So siehst du hässlich aus!“

Andersens Märchen erzählt von der anästhetischen Wirkung (Eis) auf den gesunden Narzissmus, dem Verlust der Empathie Kays gegenüber Gerda und seinem sozialen Umfeld. Das Märchen listet einige Symptome eines narzisstischen Ungleichgewichts bei Kay aus, wie sie jede normale Pubertät zeigt: Die Lust an Zerstörung (bei Andersen die Rosensträucher wegen ihrer Wurmstichigkeit, die Abwehr der Weichheit, der Tränen Gerdas), die Lust am Abbau der Autorität (die Bilderbuchgeschichten der Großmutter sind etwas für Säuglinge, dann Nachäffen der Großmutter u.a.), die Freude am „Künstlichen“ (Schneeflocke), Perfekten, am Perfektionismus in seinen Leistungen (Rechnen „und zwar mit Brüchen“, Geographie, „er wisse die Größe des Landes und die Einwohnerzahl).

Alles, was ihnen (den Menschen in der Straße) eigen und unschön war, das wusste Kay nachzumachen, und dann sagten die Leute: „Das ist sicher ein ausgezeichnete Kopf, den der Knabe hat.“

Alice Millers „Das Drama des begabten Kindes“ lässt hier grüßen.

Der Fortgang (das Procedere) der Erzählung zeigt mit dem Auftauchen der Schneekönigin die Innenwelt eines älteren Kindes, das sein Glück dort sucht, wo er physisch gar nicht ist. Wie Nasruddin.

Kay sucht die perfekte Welt. Die findet er in der Flucht nach innen in Phantasien, nach außen in Projektionen - wie Josef K. in Kafkas Prozess. Das Übergangsobjekt, das an die Sicherheit und Wärme der Kindheit erinnert, ist der Schlitten. *„Meinen Schlitten! Vergiss nicht meinen Schlitten!“* fleht er die Schneekönigin zwischen deren Küssen an, die sie dann nicht mehr geben will, weil er sonst tot sei. Der Schlitten, Übergangsobjekt zur sich entfernenden Kindheit.

Auch Gerda kann in ihren Abenteuern auf der Suche nach dem anästhesierten Kay streckenweise als psychodynamischer Anteil in der Gesamtdynamik von Kay gesehen werden – ein Splitting des psychischen Prozesses wie in Josef K. bei Kafka. Sie wäre seine verlorene weiche Seite, die des De-primieren-könnens, des sich Sorgenden, Fürsorgenden.

Pubertät ist dies Sein, indem der Mensch sich weder als Fisch noch als Fleisch fühlt. Sie kann das Verhaltensrepertoire eines Jugendlichen durchaus an eine Psychose erinnern – ohne eine zu sein, beruhigt die analytische Entwicklungspsychologie von Daniel Stern, auf der Tonius Timmermann, Dorothea Oberegelsbacher und der Autor das „Lehrbuch Musiktherapie“ aufbauten.

Chronifizieren sich die bei Andersen aufgelisteten Symptome (*„seine Spiele wurden nun ganz anders“*) über die Pubertät hinaus - dann sehen wir die Symptome und deren Metastasierung in den Prozessen narzisstischer Erkrankungsprofile.

Nach anfänglichen erfolglosen Schreibversuchen Andersens wurden seine Märchen berühmt, weltberühmt. Einer der Gründe: Durch die sich durch viele Märchen hindurchziehende Einsamkeit konnten sich seine Leser damit identifizieren, wie hier mit der Einsamkeit des Kay, des hässlichen Entleins.

Die Schilderung des Prozesses vom Einsamwerden und Einsamsein seiner Protagonisten war der Spiegel der Einsamkeit seiner Leser.

Andersen wurde in nahezu alle europäischen Königshäuser und etliche Staatenlenker der damaligen Welt eingeladen zu Lesungen im

kleinen Kreis – im Kreis vor Menschen, die in ihren fürstlichen Rollen von Geburt an vereinsamten oder die ihre führenden Rollen einsam gemacht hatten.

Kleiner Exkurs zur Manipulation der Klassiker in der (Märchen-) Erzählung durch politische Systeme:

Der Nationalsozialismus wandelte diese Namen Andersens um in die bei Adolf Hitler favorisierten deutschen Vornamen Karl und Gretchen. Zudem wurde das von Gerda dem Kay vorgesungene Rosenlied

„Die Rosen blühen und verwehen –
wir werden das Christkind sehen!“

in der zweiten Zeile „entchristianisiert“ in
„Wir werden den Weihnachtsbaum sehen.“

Ob Märchenprozesse wie bei Andersen oder Romanformate wie die von Kafka, später Thomas Mann, Erich Kästner, noch später Alexander Solschenizyn u.v.a. – sie sind immer auch instrumentalisierbar und manipuliert durch die Prozesse politischer Systeme. Das gilt ebenso für die Prozesse der Schauspiele auf der Bühne, für musikalische Prozesse, für Künstler der Bildenden Künste.

Jede Kunst und ihre Prozesse, jede „Art“ kann zur Ent-art erklärt werden – immer durch die Sprach-Macht. Sprach-Macht initiiert Kunstprozesse und ebenso politische Prozesse, um sich dem von ihr Initiierten stören oder zerstören zu lassen.

Kleine Prozesse und einige ihrer Gestaltungsmerkmale

Nasruddin bedient sich des Schilderns von „Wer, wo, warum“. Und das „Aber“. („Aber - warum suchst du dann hier?). Abers sind meistens eine Hinterfragung des Vorangegangenen. Kein Dialog im Märchen, keine Erzählung, keine Konferenz von heute, kein Webinar oder Meeting, in der jemand „Aber“ sagt und das „Aber“ das Vorangesagte nicht mindestens in Teilen zurückweist.

„...erzählte die Großmutter Geschichten, so kam er immer mit einem Aber.“

Anders diese Art von „Aber“: *„Aber wie erging es der kleinen Gerda, als Kay nicht zurückkehrte?“*

Entfernt verwandt mit dem häufigsten „Aber“, das vorher Gesagtes einschränkt, zurückweist, sind solche „Abers“ hinweisend auf etwas, was noch fehlt im Prozess der Erzählung. Es ist ein Aber, das auf den Fortsetzungscharakter der Handlung hindeutet und entweder Rückschau

oder Vorschau nötig macht zur Rundung des Prozesses nach seinem Anfang und seiner Mitte.

Dackel Adelszahn zieht in den Prozess der Erzählung durch „der, der“ die Tante biss und so eine zweite Person erzählbar macht durch „die, die“.

Eine andere Erzählweise aus der Zeit der märchenerzählenden Großmütter lebt vom „und...und...und“, um den Hörer an den Erzählprozess zu binden. Es ist die Erzählweise, die der dem Kind adäquaten Erzählung folgt „und dann habe ich...und dann ist...und dann passierte...“

„...und dann?“ als Einwurf des hörenden Menschen ist Impuls der Neugier, der Impuls der Bedrängung zum Vervollständigen des begonnenen Erzähl-Prozesses, oft genug des zu langsam oder ins Stocken geratenen Prozesses. Beim Lesenden sind es die Seiten, die überflogen und dann überblättert werden, um das Handlungs-Ende der lückenlosen Vollständigkeit vorzuziehen. Entweder, weil der Lesende die Spannung innerhalb der Prozesse nicht aushält – oder die lange Weile, die es noch bis zum Ende braucht.

Der Philosoph Ernst Bloch im Nachwort zu den Kalendergeschichten von Johann Peter Hebel: „Wie sagt doch der Fuhrmann in Hauffs `Wirtshaus im Spessart`, wo es sehr darum ging, wach zu bleiben? Er (der Fuhrmann) sagt: `Noch höher als Kartenspiel gilt bei mir, wenn einer eine schöne Geschichte erzählt. Manchen habe ich schon im schlechten Wetter auf den Karren genommen, unter der Bedingung, dass er etwas erzähle.`“

Die mündliche Erzählung, die schöne oder schaurige Geschichte, eine ausgeweitete Anekdote – sie dient dazu, in Gesellschaft die Gesellschaft geselliger werden zu lassen. Sie dient auf Fahrten (wie der des Fuhrmanns bei schlechtem Wetter), die eine lange Weile dauern und Langeweile ermüdet, oder in Notzeiten (Schützengräben, U-Booten, Lagern, gestrandeten Reisenden) dazu, einen innerpsychischen Prozess gegen die widrigen äußeren Umstände in Gang zu setzen. Imagination, Phantasie als Mittel der Tarierung äußerer Nöte.

In dem Bilderbuch „Frederick“ von Leo Lionni gibt sich die Maus Frederick, die Hauptpersönlichkeit des Buches, bei der fleißigen Aktivität der Mäuse-Community im heißen Sommer und erntereichen Herbst aufreizend bequem bis faul. Im Winter jedoch, als die Mäuse ihre Vorräte längst aufgefressen hatten und sich der Hunger schmerzhaft im Gedärm meldete – da kommen die großen Auftritte von Frederick, indem er den Mäusen seiner Arbeitskolonne wunderbare Erinnerungen erzählt - an die

Sonne im Sommer, die überreichen Erntetage im Herbst, an die vollen Bäume an jedem Tagesende, an die gefüllten Vorratskammern zu Beginn des Winters. Fredericks Zuhörer werden satt bei seinen Erzählungen – während derer Dauer mindestens.

Ein guter Erzähler mit musikalischer Prosodie der Stimme, mit Kenntnis der Wirkung von trophotroper Verlangsamung oder ergotroper Beschleunigung kann die Zuhörenden in Trance versetzen – und den Hunger weit über die Zeit des Zuhörens vergessen machen. Innere Bilder, Assoziationen, Imaginationen können Nahrungsfunktionen einnehmen.

Günter Grass schildert im „Häuten der Zwiebel“ jenen Koch, der als Mitgefangener im KZ seinen Leidensgenossen einen imaginierten Kochkurs anbietet.

„Die Märchen erzählende Großmutter war für die Kinder da, aber andere Geschichten hatten Männer und Weiber nötig, wenn der Klatsch versiegte...“ schreibt Ernst Bloch und sieht die Kalendergeschichten Johann Peter Hebels eben in dieser Funktion, die die entwicklungspsychologische Altersstufe der Zuhörer berücksichtigt.

Angeregt von Ernst Bloch bietet sich mir auch ein Dreierlei im Entwicklungs-Prozess hin zu Erzählungen an, die aus der Dynamik der Gruppe heraus entstehen:

- 1) Small Talk/Konversation mit deren ermüdenden Schließungen, die nach Neuem verlangen, dem viel spannenderen Klatsch.
- 2) Wenn das Material des Klatsches durchgekakelt erscheint, kristallisiert sie sich heraus, die erzählenswerte Schicht der Geschichte und/oder
- 3) die längere narrative Erzählung.

Das heute benennbare Dreierlei von Information, Meinung, Wissen mischte sich immer schon in der Phänomenologie der Entwicklung von Geschichten.

Informationsprozesse gehen über in Wissen oder in Meinung oder Meinung in Wissen oder umgekehrt und kristallisieren ständig neue Akzente des einen oder anderen heraus. Erst germanistisch-akademische Prinzipien verpflichten zu ständiger Differenzierung des Gehörten, Gelesenen, Geschriebenen durch Definition.

Hier passt hinein die Definition des Begriffs „Palaver“ und das Verb „palavern“. Palaver - oberflächliches, scheinbar unendliches, weil nicht enden wollendes Gerede miteinander.

Der Schweizer Diplom-Physiker und Ausdruckstherapeut Paolo J. Knill, Hochschullehrer für Psychologie und Kunsttherapien in USA, studierte vor der Entwicklung seiner gruppenspezifischen künstlerischen Gestaltungsprozesse das Palaver der Affen und integrierte diese Phase in sein Konzept der Ausdruckstherapie und „Art Therapies“.

Strukturell erscheint der Prozess menschlichen Palavers verwandt mit früheren gesellschaftlichen Konversationslehren und dem heutigen Smalltalk. Die Endlosigkeit des Letzteren jedoch war bei Knill streng zeitlich begrenzt. Durch den Ausschwingvorgang einer Klangschale oder eines anderen Instrumentes jenseits des Gesprochenen.

Sprachlicher und musikalischer Prozess

Dazu eine Anmerkung des Hamburger Komponisten und Philosophen Wolfgang Andreas Schultz in seinem Werk „Die Heilung des verlorenen Ichs - Kunst und Musik im 21. Jahrhundert“.

Er thematisiert Globalisierung und Kulturelle Identität und fragt, welchen Einfluss die jeweilige Sprachstruktur auf die Musik habe. Seine Antwort:

„In der abendländischen Musik spielen die Schlusswendungen und ihre Beziehungen aufeinander, analog zur Sprache, für die Syntax und die Formbildung eine wesentliche Rolle, und einen vergleichbar großen Einfluss wird die Sprachstruktur auch in der Musik anderer Kulturen haben. Wer weiß, wie anders die ostasiatischen Sprachen strukturiert sind, wird damit rechnen, dass auch die Artikulation und Gestaltung von Zeit in deren traditioneller Musik ganz anders aussieht als in der westlichen und einer speziellen Einübung bedarf.“

Schultz schließt hieran seinen Appell zum weiteren Grenzüberschreiten im Prozess der Globalisierung an. Seine Anmerkung zur Strukturspiegelung von Sprache und Musik des Abendlandes bzw. in Ostasien motiviert zum Transfer zu den uns immer vertrauter werdenden Prozessen der geographisch ferneren Kulturen Afrikas, Südamerikas, Asiens usw. – nachdem uns die spanische, die italienische die französische, russische u.a. europäische Musik früher auch einmal ferner gewesen waren.

Schultz fokussiert in seinem Werk einen speziellen Aspekt zur „Musik der Avantgarde“, der mich (generativ zugehörig zur „68-er-Generation“ politisch wie künstlerisch-experimentell) zu der Frage brachte, was mit Prozessen passiert, die gestartet werden mit dem Ziel, **nichts** an Vorhandenes anzuschließen. Er nennt John Cage und Nachfolger, die eine

Musik ohne gestaltendes Subjekt schuf. Cage u.a. setzten akustische Prozesse „in Gang“ ohne jede weitere Beeinflussung des Folgenden.

Der Gedanke vom Schöpfergott klingt an, der das Universum schuf – und die damit geschaffenen Systeme sich selbst überließ, sich entwickeln ließ – einschließlich des homo sapiens. Kirchenvater Augustinus (354-430 n. Chr.) folgte diesem Gedanken zwar nicht, aber er stellte in seiner Philosophie - damals weithin Pflichtteil der Theologie - die Frage, „Was tat Gott, bevor er schuf?“. Gab es eine prozesslose Zeit vor der, in der Prozesse immer neue Prozesse gebaren?

„Nichts kann aus nichts entstehen“ lehrte uns um die 500 Jahre vor Augustinus` Fragestellung Titus Lucretius Carus.

Cage & Co. versuchten das Gegenteil. Sie erscheinen im Licht der musikgeschichtlichen Retrospektive merkwürdig „autistisch“, d.h. kontaktarm bis – los. Ihre Musikprozesse kamen – und gingen. Ohne die Spuren eines Flüsseins, das sich zum Meer schlängelt, welches in einem Delta noch identifizierbar ist - bevor es sich im Meer verliert. Wenn es keine Musikgeschichte gäbe, würden spätere Generationen von diesen Versuchen der Avantgarde nicht wissen: Etwas zu gestalten, das sich aus dem Nichts entwickeln sollte. Dafür verschwand es im Nichts. Einerseits.

Andererseits: Die experimentellen Prozesse der Gestaltung von Hörbarem ohne die Gestaltungseinflüsse eines Subjekts lassen sich auch begreifen als elektronische Großeltern heutiger digital produzierter Musikmaterialien, bei denen längst ein Programm den „Start“ gibt und sich „Musik“ entwickelt. Selbst entwickelt. So wie sich die Systeme im Universum nach dessen Schaffung selbständig entwickelten ohne weitere Beeinflussung dessen, der sie schuf.

Natürlich, d.h. naturbezogen, gab es immer schon ungestaltete Musikprozesse. Die Äolshafen, die der Wind spielte und die in den bürgerlichen Salons ausgehender Klassik und im Biedermeier Fensterbänke und Gärten mit ihren eben natürlichen Schwingungen füllten. Schultz bietet einen kleinen Informationsprozess a` la Instrumentenkunde an: „In einen Rahmen gespannte Saiten, auf denselben Ton gestimmt, werden dem Wind ausgesetzt, und auf eine noch nicht endgültig geklärte Weise entlockt er dem Instrument die Obertöne dieses Tons, bei sanftem Wehen den Dur-Dreiklang der Teiltöne zwei bis sechs, stärker blasend die oft als klagend wahrgenommene Natursept und die None, und heftige Windstöße lassen die clusterartig dichten, dissonanten höheren Teiltöne erklingen: Dies ist

der `Schrei der Harfe`, wie es in Mörikes Gedicht `An eine Äolsharfe` heißt“.

Die originalen Stimmen der Natur in ihre Kompositionen zu integrieren, war dann Usus in der Barockzeit und ist es bis heute. Wetter, Wasser, Tierstimmen finden Plätze im musikalischen Prozess. Ebenso wurden musikalische Gestaltungen von Imitationen der Naturklänge integraler Bestandteil des komponierten, dann aufgeführten und hörbaren Kunstmusikprozesses.

Musik ist Zeitkunst, Kunst in der Zeit, Kunst im Verlauf ihres Prozesses. Wie jedes verbale Erzählen.

Hier ein Fokus auf Musik und Musiktherapie vor dem Hintergrund von Jean Gebsters Sicht auf die Entstehungsprozesse unserer Kultur.

Prozesse in der Musik

Klaus-Benedikt Müller, in der Schweiz lebender Sonderpädagoge und Musiktherapeut, erarbeitete bereits Mitte der 80er Jahre eine prozessorientierte Bezugsetzung des Gebsterschen Denkmodells speziell auf Musik und Musiktherapie.

Gebsters Denkmodell strukturiert unsere Kulturgeschichte in Phasen (in unserem Sinne Prozesse) des Archaischen – noch ohne enge Strukturierung – zum Magischen, Mythischen, Mentalen zum Integralen.

Eine von mir bearbeitete Fassung des damaligen Skripts von Müller integrierte ich in den „Schulen der Musiktherapie“. Hier ein Exzerpt:

Arten des Erlebens nach Gebster, übertragen auf Musik

Struktur	Inhalt	Ausrichtung	Fachperson	Ziel	Methode
Magisch	rhythmisch, monoton, (Trommeln, Rasseln, Gesang, Klatschen, Tanz)	Ritual	Schamane, unterstützt von der ganzen Lebensgemeinschaft	Trance, Ekstase, um Geister und Dämonen zu beschwören	Musik, Gesang und Tanz bei Kulthandlungen, schamanischen Reisen und Heilungszeremonien
Mythisch	einstimmig, rezitierend (Melodieinstrumente, epische und	Religion, Staatswesen	Priester, Vorsänger	Harmonie der Seele, Gottesdienst	Rezitation u. Überlieferung von Mythen, Epen, Hymnen, Gebeten

	hymnische Gesänge)				
Mental	mehrstimmig, funktionell (dur-moll, Konsonanz- Dissonanz Grundton, Kadenz)	Kunst, Wissenschaft	ausgebildeter Künstler, Komponist, Musik- wissenschaftler	künstlerische Leitung, funktionelle Wirkung, Beeinflussung des Hörens	künstlerische Ausbildung, Komposition, Notenschrift/ druck, wissenschaft- liche Forschung
Integral	polytonal, polyrhythmisch offen, vielfältig (Instrumen- tierung, Stil usw.)	Erfahrung, Prozess	jeder, der Geschicklich- keit und Intuition mitbringt	Kommunikation, Spielraum, Interaktion, Ausdruck, individuelles Erleben	intuitive Improvisation, freie Nota- tion, beliebige Reproduzier- barkeit (Ton- konserven) "Weltmusik"

Während wir hier noch in einem linearen Prozess in der Musikgeschichte stecken, wird integrale Bewusstseinshaltung, die sich seit Gebser und anderen „Integraldenkern“ durchsetzte, deutlicher in der folgenden Synopse für das Berufsfeld Musiktherapie. Sie beschränkt sich und verdichtet mit der Beschränkung die heutigen, bekanntesten Ebenen der Methodologien unseres Handelns und Erlebens mit Musik im therapeutischen Setting – der aktiven und rezeptiven Erlebnisebenen:

Von Prozessen in der Musik zu denen in den Musiktherapien

Struktur	Inhalt	Ausrichtung	Fachperson	Ziel	Methode
Mental	diagnose- abhängig, klinisch- medizinische Behandlung	Krankheit, Defizit, Symptom	Arzt bzw. Musik- therapeut als medizinische Hilfskraft und Experte	Beseitigung der Symptome, Konditionierung, emotionale Umstimmung	Diagnose, Therapie, Musik als "Pharmakon" rezeptive

	von Störungen, Defiziten, Symptomen			(Aktivierung, Dämpfung, Entspannung)	(Musikhören) u. aktive Verfahren (Instrumen- tenspiel)
Integral	Wahrnehmung und Verbesse- rung der psychi- schen Disposi- tion, Vorbeu- gung, Ergänzung	Gesundheit, Lebens- erfüllung, Potential	Erzieher, Arzt Musiker, Heil- pädagoge mit erweiterter Kompetenz	Erfahrung mit sich selbst/ mit Musik/ mit anderen, Verbesserung des Ausdrucks/ der Kommuni- kation	Improvisation Erfahrungs- und Spiel- angebote, auch in Verbindung mit Bewe- gung, Malen, Theater usw.

Große Prozesse

Sie sind bekannt: Die Prozesse der Himmels-Beobachtung von Aristoteles und dem Produkt, das Weltbild der Geozentrierung.

Kleine Erinnerung: Pro-cedere heißt auch „sich bis zu einem Punkt versteigen“. Bei Aristoteles war dies „Versteigen auf einen Punkt“ sein Ergebnis, dass sich alle Welten um die Welt der Erde drehen.

Bis Kopernikus richteten sich Kirchen, Kriege und Künste daran aus und eliminierten die, die anderer Meinung waren. Die Fortsetzung des Forschungs-Prozesses durch Kopernikus (und nach ihm Galilei) bedeutete die Umkehrung des bisherigen. Es folgte die Helio-Zentrierung. Alles dreht sich um die Sonne – mit entsprechenden neuen Spiegelungen in Religion, Kunst und Politik. Giordano Brunos Denkprozess war den Grund für seine Hinrichtung: Das Universum ist unendlich. Der Kosmos bewegt sich immer.

Später kamen Einstein und seine Diadochen hinzu, dann Hawkings Quantenkosmologie (die Randbedingungen des Universums bestehen darin, keinen Rand zu haben), womit wir uns wieder an Giordano Bruno erinnerten.

Oder eine weitere vertraute Linie von Denkprozessen, die die nachfolgenden (Denk-Welten) veränderten:

Erst standen laut Altem Testament im jüdisch- christlichen Denken mit Adam und Eva die Menschen im Zentrum der Welt. Mitnichten: Mit Charles Darwin wurden wir reduziert auf eines unter vielen Produkten nach langen Prozessen der Entwicklung.

Mit Sigmund Freud verloren wir endgültig die Sicht auf uns als vollkommen selbstmächtige Wesen. Das Unbewusste, das Imponderabile lenkt uns.

Auch die Technisierung wurde in Prozessen geschildert. Für den Wirtschaftswissenschaftler Nikolai Kondratjew ergaben sich Halbjahrhundertschritte: 1800 – 1850 Erfindung der Dampfmaschine und ihre Folgen (Eisenbahn), bis 1900 Entwicklung der Stahlindustrie (s.Schienenbau usw.), bis 1950 Elektrifizierung, dann dreißig Jahre der Prozess der petrochemischen Entwicklung (Beginn der Automobilwirtschaft im Großen), danach Halbleiterentwicklung und damit die heutige Digitalisierung.

Mit der Steigerung unserer Wissensdimensionen stieg und steigt die Spannung, wie gegenwärtige und künftige Prozesse - sicher eine Mischung von menschlichen und digitalen Prozessen – uns in den veränderten Wahrnehmungen unserer Nachfahren später aussehen lassen.

Nachrichten wie die, dass die Magnetresonanztomographie (MRT) die Interdependenzen von musikalischer Affinität und der Empathiefähigkeit des Menschen untersucht, ist ein kleiner Mikro-Fokus auf diese Zukunft. Ebenso, dass sich der Frontalhirnlappen, zuständig u.a. für die Breite unserer visuellen Wahrnehmung, in der Generation der TV-Bildschirmseher, Smartphone-Bildschirmnutzer und Laptop-Arbeiter, also „digital natives“ verändert und zwar in Richtung eingeschränkter visueller Hoch-Tief-und-Breitenwahrnehmung.

Zum Schluss dieser Sicht auf die großen Prozesse derjenige, in den uns der Schweizer Philosoph und Schriftsteller Jean Gebser hineinnahm, indem er mit seinem Werk „Ursprung und Gegenwart“ das 20.Jahrhundert vor dem Hintergrund seiner vorangegangenen Phasen untersuchte. Unsere frühesten archaischen Anfänge sowie alle seine Nachfolgephasen lässt er in das integrale Erleben seiner (und immer noch unserer heutigen) Gegenwart münden.

Mit diesem Werk wurde Gebser zur Gruppe der Bewusstseinsforscher gezählt, die sich der integralen Sicht auf die Dinge (modus est rebus) verschrieben. Derjenigen Sicht auf Prozesse, die früher im Nacheinander gesehen wurden, die wir heute als interdependent begreifen, als dauerhaft einander wechselseitig bedingend und mal jene, mal diese Merkmale einer nur scheinbar abgeschlossenen Epoche im Gegenwartserleben zeigend.

Gebser etablierte damit ein erstes kulturwissenschaftlich orientiertes Strukturmodell unserer Bewusstseinsgeschichte.

Gebbers Einteilung in die großen Phasen (Prozesse) unserer Geschichte beruht auf der Leitmotiv-Frage: Welches sind die Wirkfaktoren *auf* uns, welche Rezeptionsfaktoren sind *in* uns und lassen uns im ständigen Veränderungsprozess von Selbst-, Fremd – und Kontextwahrnehmung und deren Austausch leben?

Phasen der Strukturierungsprozesse unserer Kultur

Struktur	Vorgang	Ausdruck	Formulierung
Archaisch:	Ahnen	Ahnen	Welt-Ursprung
Magisch:	Assoziatives, analogisierendes, sympathisierendes Verflechten	Erlebnis	Welt-Erkenntnis: die "erkannte" Welt
Mythisch:	Erinnerndes Schauen, entäußerndes Sagen	Erfahrung	Welt-Bild oder Welt-Anschauung: die angeschaute und gedeutete Welt
Mental:	Projizierendes Spekulieren; okeanisches, paradoxales, dann perspektivisches Denken	Vorstellung	Welt-Vorstellung: die gedachte und vorgestellte Welt
Integral:	Integrierendes Diaphanieren	Wahrung	Welt-Wahrung: die wahrgenommene und wahrgegebene Welt

Das Faszinierende ist nun bekanntlich bei Gebbers Arbeit seine Beschreibung der *Synchronizität*, mit der die verschiedenen Prozesse unserer Erlebensebenen in uns wirken. Folgen wir dem Vordergrund-Hintergrund-Betrachten bei Bildbetrachtungen oder folgen wir psychodynamischen Betrachtungsweisen der Gestalttherapie (Figur vor deren Hintergrund), dann wechseln in uns situativ gebunden die jeweiligen Erlebens- und Wirkungsebenen, vom Archaisch-magischen Erleben bis zum integralen. Während Sie z. B. diesen Text jetzt linear lesen müssen, von links nach rechts, und dabei zeitlich sukzessiv lesen, betont Gebser neben dieser linearen Sichtweise und linearen Auffassung unserer Maße und Messinstrumente seine Sicht der integralen Phase, die er in unserer Gegenwart des 20. und 21. Jahrhunderts aufziehen zieht, und in der *alle die vorgenannten Phasen zeitgleich in uns wirken können*.

Was auch einschließt, dass wir situationsbedingt immer wieder neu das magische Erleben in uns betont fühlen, das archaische, das mythische. Dies gilt besonders für das Erleben auf Musik hin, von der uns die eine Phase intellektuell (mental) fordert, die andere in magischen Sog zieht, eine dritte in mythische Verzückung und wieder eine andere Archaisches in uns anspricht.

Denk- und Realisationsformen nach Jean Gebser

Grundhaltung und Energetikträger	Betonte Organe	Realisations- und Denkformen	
		Grundlagen	Art und Weise
Ursprung: Weisheit	-	-	ursprünglich
Vital: Instinkt Trieb Gefühl	Eingeweide - Ohr	Einfühlen und Einsfühlen Hören	vor - (prae-) rational, analogisch
Psychisch: Imagination Empfinden Gemüt	Herz- Mund	Einbilden und Aussaugen Schauen und Stimmen	irrational: unkausal, polar
Zerebral: Abstraktion Reflexion Wollen	Gehirn – Auge	Vorstellen und Nachdenken Sehen und Messen	rational: kausal gerichtet
Integral: Konkretion Diaphanieren Wahren	Scheitel	Konkretisieren und Integrieren, Wahren und Durchsichtigkeit	arational: akausal, gänzlichend

Gebser denkt die Schichten unserer Geschichte ähnlich synchron, wie z. B. Fritz Riemanns Persönlichkeitslehre dies impliziert.

Die verschiedenen Wirkkräfte in unserer Persönlichkeit (schizoid – depressiv, zwanghaft – hysterisch) verstehen wir längst als zeitlich wirkende Kräfte in uns, von denen sich mal die eine, mal die andere mehr im sichtbaren Vordergrund oder mehr im Hintergrund zeigt.

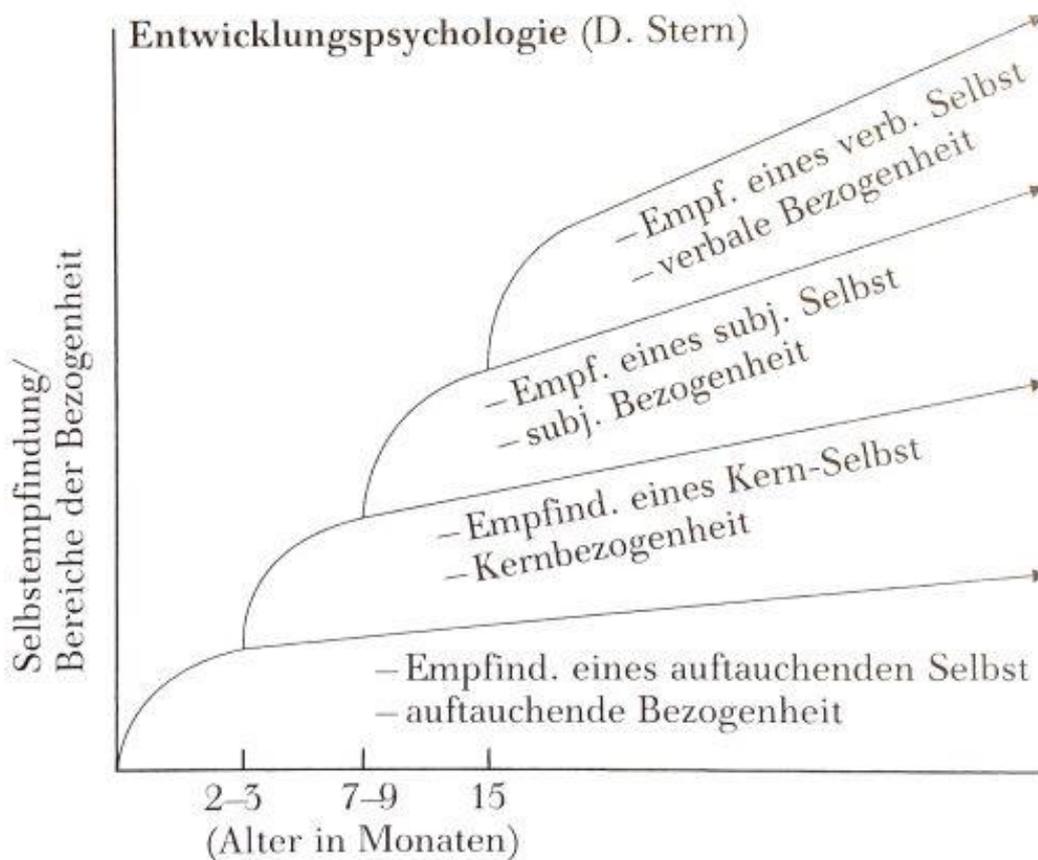
Vermutlich werden wir diese verschiedenen Theoriemodelle, die auf Synchronizitätsphänomene unseres psychodynamischen Erlebens zurückgehen, in der Zukunft noch intensiver sichten als heute. Wir werden sie dichter machen können. Und Weiteres in die integrale Sicht integrieren, hinein-dichten.

Nachdem wir sie vorher linear, nacheinander, lasen, verstanden, anwandten.

Prozess individueller Menschwerdung nach Daniel Stern

Da taucht sie auf, die Parallele zu Daniel Sterns Sicht auf Kindheit und ihre komplexe Selbst- und Bezogenheitsentwicklung, die von Beginn an alle Bereiche synchron und in den Anfängen bereits die Zukunft disponiert sieht.

Stern spricht dabei nicht von "Phasen", weil diese die Vorstellung assoziieren von Anfang, Mitte und einem Ende, dem sich Neues anschließt. Er spricht von „Bereichen“, die von Beginn des Menschen-Seins in dessen Grundposition alle enthalten sind. In unserem Kontext sind es Prozesse.



In nachfolgenden, differenzierenden Arbeiten beginnt die analytische Entwicklungspsychologie nicht erst mit der Geburt, sondern bezieht den embryonalen und vor allem fetalen Prozess mit ein, in denen sich aus Sicht der Selbstpsychologie fetaler Narzissmus ausprägt und aus Sicht der Beziehungsprozesse erste Interaktionen.

Sterns analytische Entwicklungspsychologie lässt sich zusammen mit den Theoriemodellen von Fritz Riemann und Jean Gebser sehen, so dass die integrale Sicht bezogen werden kann

- auf die Prozesse der Entwicklung des einzelnen Individuums (Stern),
- auf die Entwicklungsprozesse allgemeiner Persönlichkeitsstrukturen in jedem von uns,
- auf die Prozesse der Entwicklung der verschiedenen Kulturen der Menschheit
- auf die Prozesse der Entwicklung von Wissen und Wissenschaften über uns Individuen inmitten von Kollektiven auf dem Stecknadelknopf namens Mutter Erde, ihrer sie umgebenden Atmosphäre, der sie umgebenden Stratosphäre, der sie umgebenden Ionosphäre und alles einmündend in die Exosphäre.

Intermediale Prozesse

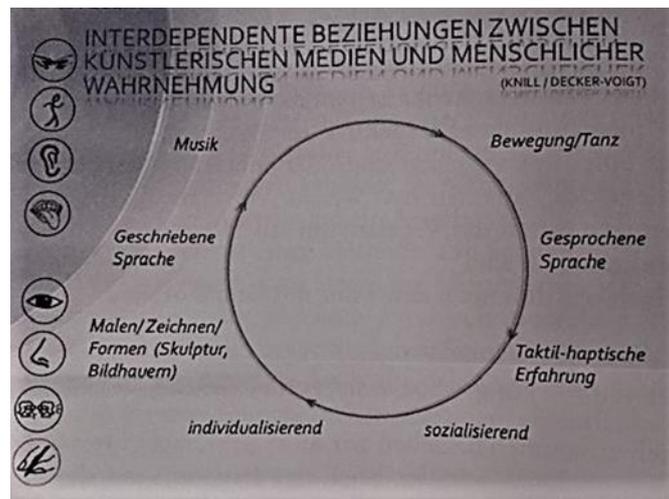
Es geht um individualisierende und sozialisierende Wirkungen in den Gestaltungsprozessen mit verschiedenen Medien.

Das Wissen wird angewandt in allen Bereichen der Gestaltung mit Medien in Therapie wie in Pädagogik, in Prävention wie in Rehabilitation, in Früherziehung wie in der Geragogik, in der Begabtenförderung wie der Heilpädagogik.

Die nachfolgende Synopse beschreibt die verschiedenen Fokussierungen der Wahrnehmung zwischen Individualisierung und Sozialisierung postnatal.

Die Symbole in der linken Kolumne stehen für die Entwicklung der Sensorien des Individuums vom fetalen Lebensbereich an: Taktilhaptische, präkinästhetische, auditive, gustatorische (=intrauterin), olfaktorische, visuelle, verbale.

Je nach Praxisfeld werden Akzentuierungen intermedial gelenkt bzw. begleitet nach Methoden der Ausdruckstherapie, wie sie Paolo J. Knill in USA entwickelte.



Aus Decker-Voigt, H.-H., „...da bewegt sich was...“ Intermediale Prozesse in sozialen Berufen, Reichert, Wiesbaden 2018

Die Wahrnehmung eines Menschen, der ein Bild malt, der an einer Skulptur arbeitet, der zeichnet, wird auf sich, auf sein Inneres und dessen Ausdruck gelenkt – individualisiert.

Mit einem Patienten beginnen wir vielleicht mit einer solchen Individualisierung durch das Malen eines Bildes, dem Arbeiten an einer Skulptur mit dem Thema einer seiner Lebens- bzw. Problemthemen.

Denken wir an eine Patientin, die eine Mamma-OP hinter sich hat und ein Bild ihrer erinnerten oder neuen Brust malen will.

Sie gestaltet während des Prozesses dabei etwas um, wird Gestalterin ihres Karzinoms und wird nicht nur von diesem gestaltet.

Dann gehen wir mit ihr – vielleicht – weiter in einen sie und die Therapeutin und ggf. Mitpatientinnen sozialisierenden Gestaltungsprozess und improvisieren musikalisch zu ihrem Bild. Es zeigen sich beim Medienwechsel vielleicht neue Perspektiven auf das Thema, auf neue Themen, benachbarte oder weiter entfernte. Oft auch überraschende Themen, deren Konfliktstoff künstlerisch zu Lösungen, immer aber zu psychodynamischen Änderungen führt.

Je nach den „Appellen“, die von den Medien auf die Patientin, die Patienten wirken (Farbtöne, Tonfarben, Musikinstrumente, Papierformate und Theater- Requisiten u.a.) kann das weitere Procedere in szenisches Spiel münden und in immer weiter sozialisierende Erlebnisebenen.

Oder in einen wieder individualisierenden Schreibprozess – und noch weiter in Gestaltungen mit der Therapeutin oder Mitpatienten in einer Gruppe, wo dann die Individualisierung sich wieder wandelt zur Sozialisierung. Oder umgekehrt.

Ein intermediales Praxisbeispiel:

Die Methode des „Schnippelchen-Feedbacks“ ermöglicht den Wechsel von Individualisierung zu Sozialisierung, von Selbst- zu Fremdwahrnehmung bzw. umgekehrt in kurzen Zeitabständen: Die PatientInnen werden eingeladen, ein Bild (oder eine Skulptur) zu einem ihrer persönlichen Themen zu gestalten.

Die von den PatientInnen gemalten Bilder werden gruppenöffentlich ausgestellt, die MitpatientInnen gehen von Bild zu Bild – und schreiben ihren Eindruck auf den Ausdruck der Malerinnen auf je einen kleinen Zettel und legen diesen auf das Bild.

Die Malerinnen und Maler gehen anschließend mit ihrem Bild und den Zettelchen-Feedbacks in Klausur (neue Individualisierung) und ordnen die Zettelchen dichter und dichter in Spalten oder horizontale Satzteile. Sie „dichten“ so in den Formaten freier poetischer Prozesse mit der Möglichkeit kleiner Ergänzungen.

Wiederum in der Gruppe werden die Gedichte vorgelesen, entweder verbal kommentiert oder wieder in musikalischer Improvisation.

Die Reihung der Medien orientiert sich an den Themen der Gruppe und ihrer einzelnen TeilnehmerInnen.

Für Musikhören und Musizieren, improvisierend oder reproduzierend, gilt dies auch – die meiste Musik wird „abgegrenzt“ erlebt. Im Zimmer, mobil über Kopfhörer...

Musikerleben – hörend oder spielend - individualisiert und sozialisiert.

Für Bewegung/Tanz gilt dies ebenso. Ich kann im Zimmer für mich tanzen, dann erlebe ich mich in der Bewegung, erlebe Bewegung als individualisierend. Manche Menschen können nur „für sich“ tanzen. Wieder andere kennen Bewegung und Tanz nur als sozialisierendes Medium.

Das Medium Bewegung ist wie Musik (jede gestaltete Musik entsteht immer nur aus einer Bewegung heraus): Sie sozialisiert, schafft Nähe mit dem Mittänzer, den Mittänzern.

Gesprochene Sprache ist in besonderem Maße sozialisierend. Sprache ist aus menschlicher Soziabilität heraus entstanden – für das soziale Miteinander. Wenn wir anfangen, mit uns immer länger selbst zu sprechen ohne Gesprächs-Partner – dann interessiert sich die Psychodiagnostik für unsere Gesundheit.

Die intensivste Stufe der Soziabilität ist die Berührung: Die aktive Berührung, mit der ich jemanden berühre (haptische Wahrnehmung) und die rezeptive Berührungserleben (taktile Wahrnehmung, wenn mich jemand berührt). Im Uterus wird diese Ebene der Gestaltung von Prozessen mit unserer Haut ausgeprägt.

Panta rhei

Heraklits Formel „panta rhei“ (alles fließt) meint das Prozessuale in allem. Die Formel meint alle von Menschen gestaltete Prozesse in den Künsten, außerhalb der Künste, in den zwischenmenschlichen Beziehungen und außerhalb von ihnen. Das „Fließen“ meint die Prozesse in der Natur und dem sie umhüllenden Universum, schließt die von uns angestoßenen Prozesse im Informationszeitalter mit ein – und die Prozesse künstlicher Intelligenz, die sich uns schneller annähern als wir uns ihnen.

Im panta rhei und in allem Beschäftigtsein mit Prozessen geht es immer auch um Schwingungen, um Rhythmen. Die „Welt ist Rhythmus“ oder „Alles schwingt“ – ganze Buchreihen sind mit diesen Themen gefüllt – heißt immer auch: Prozessbildung.

Dort wo diese unterbrochen, blockiert erscheinen – entstehen neue Prozesse. In der Psychodynamik und Dynamik der Gruppe liegen im Erkennen von Blockierungen, Interrupti und „Fehlleitungen“ die Chancen therapeutischer Begegnung.

Was wir mit unseren Sinnen verarbeiten, ist der kleinste Teil von dem, was sie aufnehmen.

Nasruddin lässt grüßen.

Der Nasruddin in uns, der dasjenige zu wissen glaubt, was er im Lichtschein seiner Laterne sieht, steht inmitten seines Wissens heute auch immer im Spannungsfeld der Prozesse von rasant zunehmendem Spezialwissen und immer weniger möglichen generalisierenden Überblicken.

Dazu ein abschließender Aphorismus, der zuletzt aus dem Institut für Astronomie und Astrophysik der Universitäts-Sternwarte in Göttingen ohne Absenderangabe als Running Gag unter den Wissenschaftlern kursierte und uns davor warnt, nur in Prozessen der Spezialisierung oder nur in denen der Generalisierung zu leben:

Ein Spezialist weiß von immer weniger immer mehr – bis er schließlich von nichts alles weiß. Der Generalist weiß von immer mehr immer weniger – bis er schließlich von allem nichts weiß.

Und die Erinnerung an die Philosophie von Lukrez (Titus Lucretius Carus) Basisgedanke aus dem 1. Jh. v. Ch.: Nichts kommt aus dem Nichts

– sowie zugehörig des Kirchenvater Augustinus Frage 500 Jahre später:
Was tat Gott bevor er schuf?

Ausführlichere Literatur beim Autor. Nachfolgende Literatur in der
Reihung, wie sie erwähnt wurde:

Kafka, Franz: Der Prozess, Erstveröffentlichung 1925

Marquard, Odo, Menschen sind ihre Geschichten, in: Matthias
Viertel, Mit Wittgenstein bei Kerzenschein, ein Lesebuch für Nachdenkli-
che, dtv, München 2020

Riemann, Fritz, Grundformen der Angst, Reinhardt, München 2003

Frankl, Viktor E., Ärztliche Seelsorge, Grundlagen der Logotherapie
und Existenzanalyse, darin Zehn Thesen über die Person, 2. Aufl. dtv,
München, 2009

Andersen, Hans Christian, Die Schneekönigin, Esslinger im Öster-
reichischen Bundesverlag, Wien 1990

Andersen, Hans Christian, Die Schneekönigin, Droemersch Verlag-
sanstalt, München 1938

Miller, Alice, das Drama des begabten Kindes, Herder, Freiburg
2016

Stern, Daniel, in: Decker-Voigt, Hans-Helmut, So kämpfet nun ihr
munt`ren Töne, in „Schulen der Musiktherapie“, Reinhardt, München
2001

Leo Lionni, Die Maus Frederick, Beltz & Gelberg, Weinheim 2003

Grass, Günter, Vom Häuten der Zwiebel, Steidl, Göttingen 2006

Knill, Paolo Jacob, Ausdruckstherapie, Künstlerischer Ausdruck in
Therapie und Erziehung als intermediale Methode, Eres, Lili-
enthal/Bremen 1992

Schultz, Wolfgang Andreas, Die Heilung des verlorenen Ichs, Kunst
und Musik im Europa des 21. Jahrhunderts, Europa, München 2018

Decker-Voigt, Hans-Helmut (Hg.), Schulen der Musiktherapie,
Reinhardt, München 2001

Gebser, Jean, Ursprung und Gegenwart, dtv, München 1986

Deutsche Ausgabe, Droemersch Verlagsanstalt München 1938

Decker-Voigt, Hans-Helmut/Timmermann, Tonius/ Oberegelsbacher,
Dorothea, Lehrbuch Musiktherapie, Reihe Universitäts Taschenbücher
(UTB), Reinhardt, München 2020

Bloch, Ernst, Nachwort zu J.P.,Hebel, Kalendergeschichten, Insel,
Frankfurt/M. 2065

Lukrez (Titus Lucretius Carus) in Viertel, Matthias (Hg.), Mit Wittgenstein bei Kerzenschein, dtv, München 2020

Decker-Voigt, Hans-Helmut, „...da bewegt sich was“, Intermediale Prozesse in sozialen Berufen, Reichert, Wiesbaden 2018

Hans-Helmut Decker-Voigt, Prof. Dr. Dr. h.c.mult., geb. 1945., 13 Krankheitsjahre in der Kindheit und Jugend, Studium der Musik und Erziehungswissenschaft in Deutschland, Psychologie/ Expressive Therapy (Cambridge/USA), Fachhochschullehrer in Düsseldorf, Werk- und Forschungsauftrag an der Medizinischen Hochschule Hannover. 1990 – 2010 Lehrstuhl für Musiktherapie und Mitbegründer/ Direktor des Instituts für Musiktherapie der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Gastprofessuren in USA, China, Japan, Ungarn, Estland, Russland. Schriftsteller (Romane/Erzählungen), wissenschaftliche Herausgebertätigkeit und Autor mit Übersetzungen in 16 Sprachen. Gründungsmitglied des Verbandes deutscher Schriftsteller und Mitglied der Deutschen Journalistenunion.

Ehrenprofessor der L.-u. M. Rostropovitch Hochschule, Ehrendoktor der Medizin, der Kunstwissenschaften, Ehrenpräsident der Ungarischen Musiktherapie-Vereinigung, Ehrenmitglied der Gesellschaft für ärztliche und psychologische Psychotherapeuten der russischen Föderation u.a. internationale Auszeichnungen.

*Ганс-Гельмут Декер-Фойгт
Перевод Резницкой Т.Б.*

**О «Процессе» Ф. Кафки и других процессах,
или *Narrare necesse est*
Эссе**

Мета-перспективы процессов – знание и незнание – малые процессы – пример первый: «Насреддин Мудрый» – малые процессы – пример второй: рассказ о таксе Адельцан – более длительные процессы – на примере процессов романа Франца Кафки «Процесс» – сказочные процессы – на примере «Снежной королевы» Ганса Кристиана Андерсена – малые процессы и некоторые из их конструктивных особенностей – языковой и музыкальный процессы – процессы в музыке – от процессов в музыке к процессам в музыкальной терапии –

большие процессы – процесс индивидуального становления по Дэниэлу Стерну – интермедиальные процессы – *panta rhei*.

Школьный учебник латинского языка, глава первая: *Narrare necesse est*. Рассказывать – это необходимость.

Настоящая работа посвящена процессам и их формам, функционирующим в словах и повествованиях, в звуках, образах, фильмах, механизмах и системах. Опираясь на выражение, предлагаемое учебником латыни на начальном этапе изучения, она делает попытку выстроить небольшую структурированную «сеть» с цепочками взаимосвязей. Мотивацией для данной работы в определённой степени стало также сожаление о том, что в связи с «инфляцией» постоянно возникающих новых специализаций в своей долгой жизни для науки я мог порой упускать возможность генерализированного подхода и его преимуществ обобщающего осмысления и обзора.

Мой способ повествования базируется на основе описательной науки и её представлении о том, что обзор, как таковой, предполагает некую поверхность, что содержит в себе риск подмены понятия и ухода в поверхностность.

Поводом для данной обширной работы стало просьба журнала «*ZWOELF*», издаваемого Высшей школой музыки и театра г. Гамбурга обратиться к теме «Процессы» (в театре, музыке, музыкальной терапии), затронув также процессы в литературе (Франц Кафка «Процесс») и рассматривая их как явление в целом сквозь призму философии.

«Сценическим пространством» для такой гигантской темы были две страницы текста формата А4. Поэтому я рад и благодарен за значительно большее пространство «для маневра», отведённое мне в серии книг нашего Общества экзистенциальной психотерапии и логотерапии.

Мета-перспективы процессов

Например, взгляд на описательные процессы и их пригодность для профилактики и терапии, механизмы их воздействия в терапевтических процессах таких методов, как психотерапия искусствами, экспрессивная терапия, аналитическая психотерапия и логотерапия Виктора Э. Франкла.

Например, изменение перспективы в понимании функционирования процессов, которые, согласно новым данным, происходят уже

не в отдельности и последовательности, но одновременно, связывая прошедшее с будущим на «кончике иглы настоящего» (следуя выражению З.Фрейда), во взаимозависимое единство. Исходное понятие: интегральный, интегративный подход. Включая процессы сближения и смешения человеческого разума и искусственного интеллекта.

Например, осознание того, насколько различно воздействие на механизмы восприятия человека

- процессов устного и письменного повествований,
- процессов музыкального повествования,
- процессов, возникающих при просмотре картины и во время просмотра спектакля, фильма либо иного действия на каком-либо устройстве.

Или взгляд на совсем крошечные или масштабные процессы, в которые вовлекается индивидуальное бытие того или иного человека в соответствующем периоде его жизни на определённом временном отрезке.

Например, взгляд на понятие «процесс» и исходный для его толкования глагол *«pro-cedere»* во всех вариантах его значений, то есть выявление основных определений.

Начну с последней позиции, с определения – «для пущей надёжности», учитывая, что латинский язык постепенно начинает утрачивать свои позиции как отправная точка для наших западноевропейских языков (первые современные программы обучения медицине больше не предполагают изучение латыни). Ниже – список различных значений и толкований, взятых в словарях латинского языка издательств *«Langenscheidt»*, *«Pons»*, *«Stowasser»*:

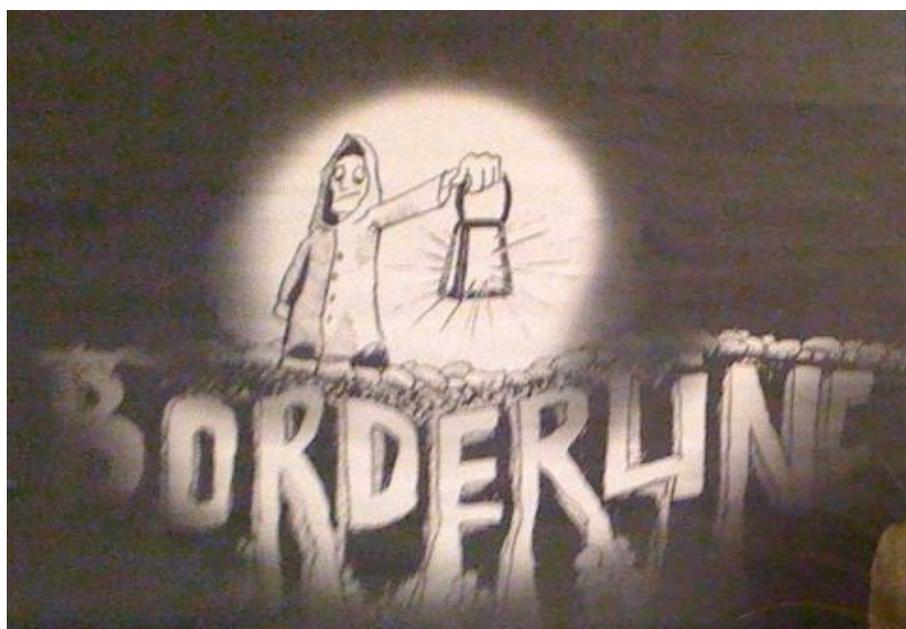
PRO-CEDERE, глагол, лежащий в основе существительного ПРОЦЕСС, означает:

- идти вперед
- выделяться
- наступать
- продвигаться
- появляться (на публике)
- показываться
- возникать
- двигаться дальше
- подниматься
- проистекать

- прогрессировать, делать успехи
- сбиться с пути, поднимаясь к вершине
- исходить из установленного
- происходить
- удаваться, успешно осуществляться (в сочетании с «bene» – «хорошо»).

«Pro-zessus» (до 1949 года в словаре издательства «Langenscheidt») толкуется в исключительно положительном значении, как «хорошее продолжение».

Знание и незнание:



Картина напоминает о смиренном осознании того, что, мы всегда способны видеть лишь крошечный фрагмент целого. «Borderline», в значении «пограничной линии», означает здесь – без психодиагностической ссылки – границу между восприятием и невосприятием.

Рядом со скромным видимым участком, освещённым собственным (духовным) светом, в окружающей темноте можно найти нечто гораздо более существенное.

Изображение фигуры, освещающей фонарём окружающую темноту, неподвижно, это еще не процесс, это отправной пункт, в котором и из которого что-либо развивается, идёт наперекор данности процесса.

Или наоборот: картина является порождением, результатом некой истории. Или картина напоминает нам об истории. Возможно, о той, что описана в притчах о Ходже Насреддине, мудреце, жившем в Анатолии в XII–XIII веках и известном своими юмористическими историями.

Малый процесс – пример первый: «Насреддин Мудрый»

История Насреддина приглашает к осмыслению небольшого процесса и рассказывает о некоем человеке, потерявшем свой ключ и пытающемся найти его при свете фонаря. Увидевший это прохожий спрашивает, что он ищет. На что тот отвечает: «Я ищу свой ключ». Прохожий вновь спрашивает: «Да, а где ты его потерял?»

«Там», – отвечает потерявший, – «там», указывая в темноту позади себя. Прохожий спрашивает: «Но тогда почему ты ищешь здесь, впереди?» Ответ ищущего: «Потому что здесь светло».

Происходящее развитие (*Procedere*), «продвижение вперед», история Насреддина состоит из последовательности вопросов:

– человек ищет что-то потерянное в круге собственного (духовного) света;

– подходит прохожий, задает два вопроса и получает два ответа (что потерял и где потерял);

– прохожий задает третий вопрос, вопрос «почему», который делает осуществляемые до этого момента поиски бессмысленными, удовлетворяя самолюбие слушателя или читателя осознанием, что он не так глуп, как потерявший ключ персонаж истории.

Процессы повествования часто основываются на вопросительных словах: «Что?», «Где?», «Как?», «Кто?», «Почему?».

Процессуальность статичной картины, подобной изображению человека с фонарём на картине с «пограничной линией», обеспечивается:

– через восприятие визуальных раздражителей;

– через механизмы ассоциации, подключающие к восприятию внутренние процессы, основанные на личном биографическом опыте;

– либо посредством использования речи (в собственно вербальной форме, либо в соединении с пением), которая «расцветивает» изображение, запуская процесс развития действия (процессуальность).

Вспомним изображение человека с фонарём на «пограничной линии» так, как оно показано нам, в одновременности всех частей, а не в их последовательном перечислении, подобно разворачивающимся событиям при чтении или прослушивании программной музыки, и представим, как в таком случае могла бы выглядеть история Ходжи Насреддина.

Синхронность словесного повествования и изображённого образа переносит нас в интермедиаальный процесс с двумя составляющими – повествованием и изображением, которые дополняют и усиливают друг друга, в рамках общего взаимодействия.

С древних времен и до наших дней такой формат был и остаётся действенным, выступая в качестве основы для процессов повествования. Будь то античные басни, песни о трагических событиях (*Moritaten*) или балаганные песенки, исполняемые средневековыми уличными певцами (*Bänkelsänger*), которые комментировали публике изображение на картинке, высоко поднимая её над толпой и перемежая комментарии песенками и рассказами, будь то иллюстрированные «Истории из календаря» («*Kalendergeschichten*») Йоганна Петера Гебеля или первые иллюстрированные истории Вильгельма Буша. Этот формат всегда презентует двухкомпонентную интермедиаальность, в которой один компонент – изображение усиливается посредством второго компонента – повествования (вербального или музыкального), и наоборот – словесное усиливается посредством визуального. Это – всё то, что предвосхищало появление впоследствии «бегущих картинок», процесса работы с фильмами в кино, на телевидении, в интернете.

Особой формой в психологии восприятия, изучающей механизмы внутренних процессов восприятия человека, является карикатура. Восприятие карикатуры предполагает предварительное знание зрителем текущего или исторического контекста, то есть тех действий, которые были в прошлом либо актуальны в настоящий момент, либо предстоят в будущем.

«Высокое искусство» карикатуры, как сформулировал в одном из радиоинтервью художник-карикатурист Хатцингер, заключается в том, чтобы, «перефразируя» изображаемое, рассказать (политическую) историю без каких-либо словесных комментариев.

Средневековые песни с трагическим сюжетом (*Moritaten*) и песенные балаганные истории (*Bänkelgesang*) функционировали подоб-

но нынешней прессе. Они доносили новости, по возможности, максимально притягивающие внимание – такие, как убийства, военные события и скандальные любовные истории (см. также этимологию слова «газета», средненижненемецкий: *Zeitung* и средненидерландский: *zidunge* – «сообщения, новости»).

Эта история (истории) тогдашних «газет», по мнению сегодняшней Высшей школы журналистики г. Мюнхена, не слишком отличается от нынешней погони за эффектами поиска и даже назойливого выискивания скандальных историй. Поскольку следуя словам одного уважаемого преподавателя этой школы, самыми успешными журналистами в сфере газет, журналов и иллюстрированных периодических изданий станут те, кто соблюдает правило трёх «С»: секс, скандалы, смерть. Эти темы привлекают больше всего.

Двухкомпонентная интермедийность появляется в свободной устной традиции сказки с момента возникновения печатной книги, включающей в себя текст и иллюстрации. Отныне сказки читали либо прочитывали вслух, и аудитивное восприятие дополнилось визуальной составляющей. Изменения затронули также и истории в картинках, которые до обучения чтению в школах обходились без печатного слова – как, например, изображённые на стенах и окнах церковью библейские истории, которые некоторые проповедники использовали в качестве основы для устной передачи евангельских текстов.

В настоящее время не существуют подробных исследований, позволяющих делать выводы о том, насколько сильнее воздействует включающая в себя несколько компонентов мультимедийность и насколько более устойчивые мнемические процессы она обеспечивает. Психология восприятия в настоящее время склоняется скорее к тому, чтобы отдать предпочтение одномедийному процессу (изображение, фотография, книга), как наиболее устойчивому и эффективному, в сравнении с широким спектром предложений на дисплее любого мобильного телефона, который раскалывает и ослабляет восприятие (сравним, к примеру, впечатления от восприятия рассказов в темноте – истории на ночь или рассказанные при свечах).

В связи с рисунком, иллюстрирующим историю Ходжи Насредина, мы можем вспомнить и более современного философа – Карла Яспера. Подобный же образ он использует для изображения человека, находящегося в поиске своих жизненных путей. С той только разницей, что Карл Ясперс заменяет большой фонарь на карманный фо-

нарик и ставит своего героя на абсолютно темную сцену. На сцену нашего жизненного мира того или иного человека.

Возможность отразить нашу теорию (теории) познания при помощи таких историй выглядит соблазнительно. Например, на место потерявшегося ключа мы можем поставить потерявшегося человека, а вместо лампы представить себе цифровую поисковую систему. Такая возможность полезна в связи с явно проявляющимся уподоблением процессов человеческого мышления процессам цифрового интеллекта и наоборот или в связи с давно уже разрабатываемыми смешанными формами.

Небольшое дополнение касательно «юмора» и «юмористического» в связи с историями мудреца из средневековой Анатолии. Юмор (лат. *«humor»* – влажность) подразумевает в том числе и влагу слёз. И много их должно быть пролито, по меньшей мере внутренне, в стремлении достичь мудрости. Назначение юмористических историй иное, отличное от того, определяет сущность шуток и шутливых повествований.

Малые процессы – пример второй: рассказ о таксе Адельцан

Философ Одо Марквард (1928–2015), использовал персонаж таксу, для того чтобы, будучи последователем своего учителя Вильгельма Шаппа (философия истории), привлечь студентов к исследовательской деятельности в области феноменологии исторических периодов. Таксу философа звали Адельцан. Иные возможные прозвища: холодный нос, острый хвост, провисший живот.

До этого момента описания Адельцан, подобно изображению человека с фонарём, представляет собой статичную картину, но не процесс. Процесс же начинается в момент *развития*, *«продвижения»* действия (см. значение слова *«pro-cedere»*), когда мы узнаём, что Адельцан – это тот самый пёс, который укусил тётушку философа, Розалинду. Таким образом, тётя Розалинда – это та самая, которую укусил Адельцан, а Адельцан – это тот, кто её укусил.

Марквардт с небрежной элегантностью, словно бы между делом, замечает, что ни таксы, ни тётя Розалинды у него никогда не было. Так что Адельцан – это некая такса, созданная с поучительной целью, нечто вроде «дидактической таксы».

Но отнюдь не «между делом» он *подчеркивает* (вновь напомним о вариантах значений лат. *«pro-cedere»*), что благодаря использова-

нию в описании оборотов «тот, который...» или «та, которая...» начинает приходиться в движение статичный до этого момента образ таксы или тети. Начинает разворачиваться процесс.

Учитель Маркварда в академическом мире Вильгельм Шапп также видит в оборотах «тот, кто...» / «тот, который...» или «та, кто...» / «та, которая» отправную точку для возникновения историй.

Если продолжить мысль, отталкиваясь в потоке повествования от этой отправной точки («тот, кто...» или «та, кто...»), тогда начало этих придаточных предложений станет предпосылкой для рождения истории, и отправным пунктом её возникновения:

– этот американский президент был тем, кто призвал своих поклонников штурмовать Капитолий через (а)социальные сети...

– эта женщина, которая разместила сегодня объявление в газете о покупке коляски макси, на прошлой неделе родила тройняшек...

– этот профессор – тот самый, кто рассказывает анекдоты во время своей лекции...

– этот федеральный канцлер был одним из тех, для кого приходилось отключать детекторы дыма в залах для докладов и совещаний, где он выступал, потому что он всегда курил...

Марквард «выделяет» (также один из переводов лат. «*procedere*») мысль о том, что «мы, люди, сами для себя являемся историями». Мы должны стать материалом для рассказа. Поскольку, если мы не будем рассказывать, беря за основу свой мир, и откажемся от рассказов о нас, то тогда мы откажемся от самих себя.

Вот почему Марквард вспомнил ту фразу из латинской книги: *Narrare necesse est*. Рассказывать нужно, необходимо.

Более длительные процессы – на примере процессов романа Франца Кафки «Процесс»

От таксы Адельцан – к обязательной литературе школьных лет, которая уже тогда познакомила нас с термином «процесс», стоящим на обложке книги: Франц Кафка «Процесс».

Кафка катапультирует нас сразу в несколько процессов. В юридический процесс. Во внутриспсихические процессы главного героя Иосифа К. И в процессы динамики социальных отношений Иосифа К. А эти, в свою очередь, вновь вплетаются в другие процессы, как, напротив, сами социальные отношения вплетаются в этот «роман-суд». Суд, который Йозеф К., будучи невиновным, никогда не видел,

имея, однако возможность перед смертью посмотреть в глаза знакомому убийце.

Как это бывает с любым автором, тексты Кафки рожают вокруг себя дополнительные контексты. Они несут в себе атмосферу, которая, так же, как и в музыке, вовлекает читателя в происходящее.

События жизни Йозефа К. разворачиваются в начальные годы Первой мировой войны, связанные с расширением атмосферы навязчиво-иерархического, и зарождением фашизма. «Виновна организация, виновны высокопоставленные чиновники».

Йозеф К., преуспевающий работник солидного банковского учреждения, вырван из предсказуемости своего буржуазного мирка (приходящая домработница, путь на службу и обратно, канализирование своей сдерживаемой сексуальности).

Йозеф К. вырывается Кафкой из этой будничной пучины, а читатель, напротив, погружается в человеческую психику, которая может расщепляться на различных лиц и в которой могут одновременно (со)существовать различные параноидальные фантазии, галлюцинации или дежавю, рождая вопросы: «Это настоящий суд или бредовые фантазии?», «Это свершившийся любовный акт или существующий в мечтах?»

Читатели знают, что у человека одновременно «работают» различные процессы разных уровней его сознания, о которых он имеет лишь самое малое представление.

Narrare necesse est, – рассказывать необходимо, нужно, в нужде спасительно. Процесс, который в психотерапии осуществляется на вербальном, в музыкальной терапии – на музыкальном уровнях, потому что «люди – это их истории о самих себе» (Вильгельм Шапп).

Процесс в процессе Кафки создаёт литературную историю, тематизируя взаимосвязи между человеком и мучительной бесконечностью процессов его внешней жизни (процессы в суде, процессы, связанные со скованной сексуальностью и опытом насилия) и внутренних процессов его психики (как их описывает Фриц Риманн) во взаимосвязи с основными формами страха.

Виктор Э. Франкл, еврейский психиатр, будучи заключённым концлагеря, наблюдал за тем, как некоторые из находившихся там переживали процесс социальной смерти, становясь «живыми трупами» до момента наступления физического ухода из жизни. Он осознал, что в качестве средства выживания для него самого и для дру-

гих важны даже небольшие творческие процессы, связанные с музыкой, рисованием, поэзией, театральной постановкой, поскольку даже самые скромные, мельчайшие возможности созидания имеют начало, середину и конец. Активно формируя их, человек тем самым прерывает самый угрожающий процесс – процесс бесконечности.

Это расщепление внутреннего мира в одном человеке (Иозеф К. у Франца Кафки) на различные внутренние миры, на порой разные роли, стало интересным не только для психоанализа и психодиагностики, но позволяет размышлять применительно к некоторым сказочным сюжетам и образам, где добро и зло распределяются между двумя главными героями, одновременно проявляясь при этом в единстве психодинамических процессов каждого из них.

Сказочные процессы на примере «Снежной королевы» Ганса Кристиана Андерсена

Это история о взрослении, об одиночестве и близости, о развитии нарциссизма. История связана с главным героем, мальчиком Каем, она тесно связана с депрессивной силой, которая отвечает за чувства преданности и горя, дополняющие любое нарциссическое развитие, и воплощена в девочке Герде.

«Зимой это удовольствие прекращалось, окна зачастую покрывались ледяными узорами. Но дети нагревали на печке медные монеты и прикладывали их к замерзшим стеклам — сейчас же оттаивало чудесное кругленькое отверстие, а в него выглядывал веселый, ласковый глазок — это смотрели, каждый из своего окна, мальчик и девочка, Кай и Герда» (здесь и далее цитируется в переводе А. и П. Ганзен — прим.пер.)

Психоаналитик и исследователь нарциссизма Хайнц Кохут видел «в блеске материнских глаз», в которые как в первое в своей жизни зеркало смотрит новорожденный ребенок, возможное начало здорового нарциссического развития – любовь без условий, безусловную любовь.

Однако Андерсен начинает сказку (пока ещё) не с достойных внимания главных героев Кая и Герды. В первой истории он рассказывает о пребывающем в хорошем настроении дьяволе, что «смастерил такое зеркало, в котором все доброе и прекрасное уменьшалось

донельзя, все же негодное и безобразное, напротив, выступало еще ярче, казалось еще хуже».

«Добрая, благочестивая человеческая мысль отражалась в зеркале невообразимой гримасой, так что тролль не мог не хохотать, радуясь своей выдумке. Все ученики тролля – у него была своя школа – рассказывали о зеркале, как о каком-то чуде.

– Теперь только, – говорили они, – можно увидеть весь мир и людей в их настоящем свете!

И вот они бегали с зеркалом повсюду; скоро не осталось ни одной страны, ни одного человека, которые бы не отразились в нем в искаженном виде. Напоследок захотелось им добраться и до неба, чтобы посмеяться над ангелами и самим Творцом. Чем выше поднимались они, тем сильнее кривлялось и корчилось зеркало от гримас...»

Как и следовало ожидать, провокация в отношении небес провалилась. Ученикам дьявола не удалось удержать волшебное зеркало, «оно вырвалось у них из рук, полетело на землю и разбилось вдребезги. Миллионы, биллионы его осколков наделали, однако, еще больше бед, чем самое зеркало. Некоторые из них были не больше песчинки, разлетелись по белу свету, попадали, случалось, людям в глаза и так там и оставались. Человек же с таким осколком в глазу начинал видеть все наыворот или замечать в каждой вещи одни лишь дурные стороны – ведь каждый осколок сохранял свойство, которым отличалось само зеркало. Некоторым людям осколки попадали прямо в сердце, и это было хуже всего: сердце превращалось в кусок льда».

Искажениям восприятия в различных формах невроза (небольшой осколок зеркала в глазу) была посвящена одна из моих лекций «Перспективы: Хайнц Кохут, Г.Х. Андерсен, Алис Миллер и др.».

Во время лекции для наглядной демонстрации искажений в восприятии, я сдвинул очки так, чтобы – «как знает каждый носитель очков здесь, в зале», – сказал я, – «окружающее визуально искажалось». В лекционном зале неожиданно развился небольшой процесс самопознания, который начался со студентов. Те из них, кто пользовался очками, обменивались ими или одалживали не носящим очки соседям. Результатом стало общее оптическое искажение.

Отсюда, благодаря небольшим дидактическим приёмам, можно переходить к теме продолжительного либо обусловленного кризисом искажения восприятия, а далее – к психозам, изменяющем все области восприятия (осколок стекла в сердце, которое одновременно было анестезировано льдом, так что владелец сердца не чувствовал боли от осколка)

«Часто по ночам пролетает она по городским улицам и заглядывает в окошки; вот оттого-то они и покрываются ледяными узорами, словно цветами!

– Видели, видели! - говорили дети и верили, что все это суцая правда.

– А Снежная королева не может войти сюда? – спросила раз девочка.

– Пусть-ка попробует! – сказал мальчик. – Я посажу ее на теплую печку, вот она и растает!»

В соответствии с ранним подростковым возрастом, Кай начинает адекватно развивать свою нарциссическую сторону. Он хвастается и задаётся. Он тренирует свои властные качества, желая быть сильнее того, что может его пересилить, того что олицетворяет собой Снежная Королева.

«Кай и Герда сидели и рассматривали книжку с картинками — зверями и птицами; на больших башенных часах пробило пять.

– Ай! – вскрикнул вдруг мальчик. – Мне кольнуло прямо в сердце, и что-то попало в глаз!»

Девочка обвила ручонкой его шею, он мигал, но в глазу ничего как будто не было.

– Должно быть, выскочило! – сказал он.

Но в том-то и дело, что нет. В сердце и в глаз ему попали два осколка дьявольского зеркала, в котором, как мы, конечно, помним, все великое и доброе казалось ничтожным и гадким, а злое и дурное отражалось еще ярче, дурные стороны каждой вещи выступали еще резче. Бедняжка Кай! Теперь сердце его должно было превратиться в кусок льда! Боль в глазу и в сердце уже прошла, но самые осколки в них остались...

– О чем же ты плачешь? – спросил он Герду. – У! Какая ты сейчас безобразная!»

Сказка Андерсена рассказывает об анестетическом воздействии на здоровый нарциссизм (лёд), потере сочувствия Кая к Герде и его социальному окружению. В сказке перечислены некоторые симптомы нарциссического дисбаланса у Кая, в том виде, как они проявляются в любом нормальном пубертатном периоде: стремление разрушать (у Андерсена – в сцене, где Кай выкидывает розовые кусты роз из-за точащего их червя, отказ от нежности в обращении, от слез Герды), стремление к низвержению авторитетов (бабушкины истории с картинками *«хороши только для грудных ребят»*), передразнивание бабушки и т.д.), Радость от всего «искусственного», идеального (в сказке – Кай восторгается совершенством формы снежинки: *«Видишь, как искусно сделано?»*), перфекционизм в его стремлении к достижениям в счёте (он *«знает все четыре действия арифметики, да еще с дробями»*), в географии (он *«знает, сколько в каждой стране квадратных миль и жителей»*).

«Скоро мальчик научился передразнивать и всех соседей – он отлично умел выставить напоказ все их странности и недостатки, – и люди говорили:

– Что за голова у этого мальчугана!»

Здесь вспоминается Алис Миллер и её книга «Драма одаренного ребенка».

Продолжение (развёртывание процесса) повествования с момента появления Снежной королевы показывает внутренний мир взрослого ребенка, который ищет своё счастье там, где его физически вовсе нет. Подобно истории из притчи о Ходже Насреддине.

Кай ищет совершенный мир. Он находит его посредством бегства в свой внутренний мир, в свои фантазии, и в мир внешний, в проекции, подобно Йозефу К. из «Процесса» Кафки. Переходным объектом, напоминающим о безопасности и теплоте детства, становятся санки. *«Мои санки! Не забудь мои санки!»*, – умоляет он Снежную королеву, когда она перестаёт целовать его, чтобы он умер от её холода. Санки как переходный объект, осуществляющий связь с удаляющимся детством.

Герду в её приключениях по поиску анестезированного Кая можно также рассматривать в качестве психодинамической составляющей общей динамики Кая, в основе которой – расщепление психического процесса, как и у Йозефа К. в романе Кафки. Она олицетворяет собой ту утраченную сторону его психики, что отвечает за мягкость, нежность, и связана со способностью подчиняться, оберегать, заботиться.

Половое созревание – это такое бытие, в котором человек чувствует себя «ни рыбой, ни мясом». Поведенческий репертуар подростка в этот период его жизни вполне напоминает психоз, таковым в действительности не являясь, как успокаивающе утверждает аналитическая психология развития Дэниела Стерна, согласно которой выстраивают свой учебник по музыкальной терапии Тониус Тиммерманн, Доротея Оберэгельсбахер и автор данной статьи.

Если симптомы, перечисленные в сказке Андерсена («...и забавы его стали теперь совсем иными, такими мудрёными»), становятся хроническими, выходя за пределы периода полового созревания, тогда мы можем говорить о симптомах нарциссических отклонений и их метастазировании в процессе развития нарциссического заболевания. После первых малоудачных писательских попыток Андерсена, его сказки в дальнейшем стали всемирно известными. Одна из причин заключается в том, что, его читатели испытывали такое же одиночество, которое красной нитью проходит через многие его сказки, и идентифицировали своё одиночество с одиночеством Кая или гадкого утенка.

Описание процесса становления этого одиночества и существования в нём главных героев сказок Андерсена было зеркалом для отражения одиночества его читателей.

Андерсена приглашали чуть ли не во все королевские дома и семьи некоторые правящих государственных лидеров Европы того времени для чтения своих сказок в узком кругу людей, которые, в связи со своим высоким княжеским титулом, с рождения вели обособленную, уединённую жизнь либо становились одиночками, вследствие ведущего положения в обществе.

Небольшой экскурс, касательно того, как политическая система может манипулировать классикой, применительно к (сказочному) повествованию.

Имена главных персонажей сказки Андерсена национал-социалисты превратили в те немецкие имена, которым оказывал предпочтение Адольф Гитлер. Так Кай и Герда стали Карлом и Гретен. Кроме того, в словах песенки о розах, которую Герда пела для Кая (*«Розы цветут... Красота, красота! Скоро узрим мы Младенца Христа»*), из второй строчки было исключено имя Христа, а слова заменены на *«скоро увидим мы ель Рождества»*.

Будь то сказочные процессы, как у Андерсена, или форматы романов, подобно произведениям Кафки, позже Томаса Манна, Эриха Кестнера, а еще позже Александра Солженицына и т. д., они всегда могут стать инструментом политических систем и подвергнуться манипуляции в результате происходящих в этих системах процессов. То же самое относится и к процессам актерского творчества на сцене, к музыкальным процессам и может быть применено к изобразительному искусству.

Любое искусство и его процессы, любой «арт» могут быть истолкованы «анти-артом», а именно силой слова. Власть слова инициирует художественные процессы так же, как и политические, для того чтобы иметь возможность разрушать, используя полученный вследствие инициативы результат, либо разрушаться, не устояв перед ним.

Малые процессы и некоторые из их конструктивных особенностей

Насреддин в процессе своего повествования опирается на вопросы: «Кто? Где? Почему?». А также на союз «но». («Но тогда почему же ты ищешь здесь?»). Частицы «но» чаще всего связаны с переспрашиванием того, что уже прошло. Ни один диалог в сказке, ни одно повествование, ни одна современная конференции, вебинар или встреча не обходится без того, чтобы кто-либо не сказал «но», и чтобы это «но» не отсылало бы, по меньшей мере частично, к прежде сказанному.

«... если бабушка рассказывала сказки, так он всегда перечил ей каким-нибудь «но».

Существует и иной род этого «но»: *«Но что же было с Гердой, когда Кай не вернулся?»*

Отдаленно связанные с наиболее распространенным «но», которое ограничивает или отвергает сказанное ранее, такие «но» выявляют то, чего пока еще не достаёт процессу повествования. Это такое

«но», которое указывает на развитие действия и необходимость «взглянуть назад» либо «бросить взгляд в будущее», чтобы достичь полноты процесса после его начального и центрального этапов.

Такса Адельцан существует в процессе повествования в качестве «того, кто» укусил тетю Розалинду, и тем самым делает возможным включение в повествование второго персонажа, благодаря использованию оборота «та, которая».

Другой способ повествования со времен бабушек, рассказывающих сказки, основывается на использовании частиц «и..., и..., и...» или «а..., а..., а...», позволяющих включить слушателя в процесс рассказа. Это способ приближается к особенностям детской речи, в которой часто присутствуют обороты: «а потом я... / а потом.../ а потом случилось...»

Встречный вопрос слушателя «А потом?» – это импульс любопытства, импульс, стремящийся к завершению начатого процесса повествования, возникающий зачастую в результате слишком медленно или с запинками разворачивающегося процесса. Это могут быть упущенные читателем страницы книги, которые потом вновь перелистываются, чтобы исключить провалы в содержании и достичь полноты законченного действия. Это могут быть страницы, которые читатель пролистал вперёд, поскольку не мог выдержать слишком сильного напряжения в содержании либо в связи с большим объёмом текста и нехваткой времени на подробное чтение.

Философ Эрнст Блох в послесловии к «Историям из календаря» Иоганна Петера размышляет: «Что же говорит возница из сказки Гауфа «Харчевня в Шпессарте», персонаж, для которого очень важно было не заснуть в дороге? Он (возница) говорит: «Сильнее карточной игры на меня действует хорошая история. Бывало так, что в плохую погоду я сажал к себе в повозку пассажира, при условии, что тот что-нибудь расскажет».

Устное повествование, добрая или страшная история, расширенный до небольшой истории анекдот – всё это служит для того, чтобы процесс общения в обществе стал более общительным. В долгих поездках (подобно истории с возницей в плохую погоду), это позволяет скоротать время и избежать скуки, в тяжёлых условиях (окопы, подводные лодки, военные лагеря, кораблекрушения) – сопротивляться внешним обстоятельствам, запуская внутренние психи-

ческие процессы. Воображение, фантазия становятся в этом случае средством сглаживания внешних невзгод.

Мышонок Фридерик, главный герой детской иллюстрированной книжки Лео Лионни «Фридерик», комфортно проводит время летом, позволяя себе праздное ничегонеделание в тот время, как мышинное сообщество активно трудится, делая запасы на зиму жарким летом и в урожайную осеннюю пору. Зимой же, когда мышинные запасы давно съедены и голод даёт о себе знать, болезненно отзываясь в пустых желудках, начинается пора серьезных выступлений Фридерика, рассказывающего мышам своей рабочей колонны прекрасные воспоминания о летнем солнце, о сборе обильного урожая осенью, о сытых желудках в конце каждого дня, о заполненных запасами кладовых в начале зимы. И слушатели Фридерика испытывают чувство сытости от его рассказов, по меньшей мере, в тот момент, когда он их рассказывает.

Хороший рассказчик, обладающий музыкальной просодией голоса и знанием эффектов тропотропного замедления или эрготропного ускорения может погрузить слушающих в транс, позволив не вспоминать о чувстве голода длительное время после прослушивания его речи. Внутренние образы, ассоциации, воображаемые картины могут перенять на себя функции, связанные с насыщением пищей.

Гюнтер Грасс в своей биографии «Шелуха лука» рассказывает о поваре, который, попав в концлагерь, предлагает своим товарищам по несчастью воображаемый курс кулинарного искусства.

«Бабушка, рассказывающая сказки, всегда была в распоряжении детей, но взрослым мужчинам и женщинам требовались иные истории там, где заканчивались досужие разговоры и сплетни...», – пишет Эрнст Блох, рассматривая «Истории из календаря» Иоганна Петера Гебеля именно в этой функции, принимающей во внимание психологический возраст слушателей.

Вдохновленный Эрнстом Блохом, я также определил для себя три фазы процесса формирования повествования, основанные на динамике групповых процессов:

- 1) короткий разговор, беседа, завершающиеся томительным ожиданием новых, гораздо более захватывающих новостей и сплетен.
- 2) когда материал сплетни кажется исчерпывающе обсуждённым, он кристаллизуется, выводя обсуждаемую историю на достойный рассказа уровень, и / или

3) превращается в более длинное нарративное повествование.

Используемая сегодня триада «информация, мнение, знание» всегда подразумевалась в феноменологии создания историй повествования.

Информационные процессы трансформируются в знание или в мнение, порой предусматривают мнение в знании, порой и наоборот, постоянно кристаллизуясь и расставляя новые акценты в том или другом ракурсе. Лишь академические принципы германистики, по определению, обязывают к постоянной дифференциации услышанного, прочитанного, написанного.

Сюда хорошо вписывается определение термина «болтовня», и глагола «болтать»: «болтовня» – это поверхностные, кажущиеся бесконечными по причине нежелания их завершать разговоры участников коммуникации.

Швейцарский инженер-физик и арт-терапевт Паоло Книлл, преподающий психологию и арт-терапию в вузах США, занимался исследованиями вербальной коммуникации обезьян (болтовня), интегрируя впоследствии эту фазу в свою модель терапии искусствами, основанную на закономерностях групповой динамики в рамках процессов художественного творчества.

Структурные особенности процесса функционирования человеческих разговоров в повседневной жизни роднят его с предыдущими учениями о социальной коммуникации и сегодняшней формой обмена короткими сообщениями. Однако их бесконечность была строго ограничена в методе Книлла, который использовал для выхода из разговорного процесса звук поющей чаши или любого другого инструмента, не используемого участниками группы.

Языковой и музыкальный процессы

По этому поводу приведём высказывание гамбургского композитора и философа Вольфганга Андреаса Шультца из его книги «Исцеление потерянного Я: искусство и музыка в XXI веке».

Занимаясь вопросами глобализации и культурной самобытности и задаваясь вопросом, какое влияние оказывает на музыку та или иная языковая структура, он говорит:

«В западноевропейской музыке существенную роль играют заключительные, каденционные обороты и их взаимосвязи, аналогично языку, где такие обороты выполняют важную функцию в синтаксисе

и создании формы. Такое влияние можно обнаружить и в других культурах, если сравнить взаимодействие языковой структуры и музыкальной формы. Тот, кому известно, насколько иначе структурированы восточноазиатские языки, будет считаться с тем, что артикуляция и структурирование времени в их традиционной музыке также будут отличаться от западной традиции, требуя специального подхода и осмысления».

Осмысливая эти явления, Шультц призывает к дальнейшему «пересечению границ» в процессе глобализации. Его размышления о структурном отражении языка и музыки Западной Европы или Восточной Азии побуждают к погружению в постепенно становящиеся знакомыми нам процессы географически более отдаленных культур Африки, Южной Америки, Азии и т.д., подобно постепенному сближению с испанской, итальянской, французской, русской музыкой, с музыкой других европейских стран, чья культура некогда также была для нас достаточно далека.

Особое внимание в своей работе Шультц уделяет «музыке авангарда», которая побудила меня (по рождению принадлежащего к «поколению 60-х», как в политическом, так и в художественно-экспериментальном смысле) задуматься о том, что происходит с процессами, цель которых – отказ от всего, что существовало. Шультц приводит в пример Джона Кейджа и его последователей, которые создавали музыку без формирующего её субъекта. Кейдж, в частности, инициировал акустические процессы, которые не влияли на продолжение процесса в целом.

Их опыты перекликаются с мыслью о Боге-творце, который создал Вселенную, предоставив созданным им системам, включая *homo sapiens*, возможность дальнейшего самостоятельного развития. Один из отцов церкви, Аврелий Августин (354–430 годы нашей эры), хотя и не следовал этой мысли, однако в своей философии, являющейся в то время обязательной частью богословия, задавался вопросом: «Что делал Бог до того, как он приступил к сотворению мира? Существовало ли время, в котором не было процесса, прежде чем наступило время, в котором одни процессы порождают другие, новые процессы?»

«Ничто может возникнуть из ничего», – учит нас живший примерно на 500 лет до Августина Блаженного Тит Лукреций Кар, словно бы отвечая на этот вопрос.

«Кейдж и Ко» пытались сделать обратное. Они кажутся странным образом «аутичными», минимально ориентированными на контактирование в свете музыкально-исторической ретроспективы, вплоть до отказа от всяческих контактов такого рода. Их музыкальные процессы приходили и уходили. Без следа от какой-либо самой «мелкой речушки», образ которой ещё можно различить на подступах к морю, прежде чем она впадёт в него и полностью растворится в его водах. Если бы не существовало предшествующих этапов музыкальной истории, последующие поколения не смогли бы узнать об этих попытках авангарда, девиз которых «создавать нечто, имеющее «ничто» в качестве отправной точки для своего развития». И к тому же всё ими созданное также исчезло в это «ничто». Это с одной стороны.

С другой стороны, процессы, связанные с экспериментами в области формирования слышимого звука без влияния субъекта на этот процесс, осознаются в настоящее время как поколение «дедушек и бабушек» современных цифровых электронных носителей, которым достаточно иметь кнопку «старт», чтобы начала развиваться «музыка». Причём самостоятельно развиваться. Так же, как развивались сотворённые Господом системы во Вселенной, без малейшего влияния того, кто их создал.

Конечно, в природе всегда существовали неоформленные музыкальные процессы. К примеру, эоловы арфы, звучащие от дуновения ветра и заполняющие своими естественными вибрациями налитые классикой буржуазные салоны, а также подоконники и сады эпохи бидермайера. Описывая их способ звукоизвлечения, Шульц приглашает к небольшому познавательному процессу в духе инструментоведения: «Струны, натянутые в рамку, настроенные на один и тот же звук, подвергаются воздействию ветра, и каким-то еще не окончательно выясненным способом он вызывает у инструмента обертоны этого тона, при мягком дуновении – мажорное трезвучие, состоящее из двух-шести обертоновых звуков, при более плотном потоке воздуха возникают септима и нона (часто отождествляемые в восприятии с жалобными интонациями), а сильные порывы ветра извлекают более высокие, кластерно плотные, диссонирующие обертоны. Такое звучание называют «криком арфы», подобно тому, как оно описано в стихотворении Э.Мёрике «К эоловой арфе».

Интегрирование звуков окружающей человека природы в музыкальные сочинения было распространённым явлением в эпоху Барок-

ко, используется эта практика и в наши дни. Погодные явления, звуки воды, голоса животных находят свое место в музыкальном процессе. Точно так же музыкальные формы, построенные на имитациях звуков природы стали неотъемлемой составной частью художественного процесса, включающего в себя сочинение, исполнение и восприятие музыки.

Музыка – это искусство, связанное со временем, искусство, разворачивающееся во времени, искусство, существующее в рамках своего процесса. Как и любое вербальное повествование.

Рассмотрим музыку и музыкальную терапию в свете работы Жана Гибсера, исследующего процессов возникновения нашей культуры.

Процессы в музыке

Клаус-Бенедикт Мюллер, живущий в Швейцарии специальный педагог и музыкальный терапевт, в середине 80-х годов прошлого века разработал свою процесс-ориентированную модель, применив исследовательские выводы Жана Гибсера к музыке и музыкальной терапии.

Гибсеровская теория структурирует нашу культурную историю, подразделяя её на определённые фазы (в нашем случае, процессы) развития, от архаической, не обладающей какой-либо ясно выраженной структурой, к магической, мифической, ментальной и далее – к интегральной.

Переработанную мной редакцию той рукописи Мюллера я включил в свою книгу «Школы музыкальной терапии». Ниже – основные выдержки.

Опыт восприятия по Гибсеру, применительно к музыке

Структура	Содержание	Направленность	Представители профессии	Цель	Метод
Магическая	Ритмическая, монотонная, (игра на барабанах, шумовых инструментах, пение, хлопки, танец	Ритуал	Шаманы, поддерживаемые всеми членами общины	Транс, экстаз, для того чтобы заклинать духов и демонов	Музыка, пение, танец, используемые в культовых целях, для входа шамана в транс, в ритуалах врачевания

Мифическая	Одноголосие, речитация (мелодические инструменты, эпические и гимнические напевы)	Религия, Государственные институты	Священники Канторы	Гармония души, религиозное богослужение	Речитация и передача мифов, эпоса, гимнов, молитв
Ментальная	Многоголосие, функциональная гармония	Искусство		Художественная	Художественная
	(мажор-минор, Консонансы-диссонансы, тоника, каденция)	Наука	Профессионально образованный художник, композитор, теоретик музыки		Образование, Сочинение музыки, нотн. запись, нотопечатание
Интегральная	Политональная полиритмическ. открытая, многообразная (стиль, инструментовка и т.д.)	Познание, процесс	Любой, кто обладает умениями и интуицией	Функциональн. воздействие, влияние на слуховое восприятие Коммуникация, Игровое пространство, интеракция, выражение индивидуального опыта	Научные исследования Интуитивная импровизация, свободная нотация, свободное воспроизведение («звуковые консервы») «музыка мира»

Если здесь мы все еще находимся в линейном процессе истории музыки, то следующем обзоре профессиональной сферы функционирования музыкальной терапии становится более очевидной интегральная позиция сознания, которая преобладала со времен Гегеля и других «интегральных мыслителей». Она ограничивается современными, наиболее известными сферами методологии касательно ис-

пользования музыки в терапевтической обстановке, включая активный и рецептивный опыт восприятия.

От процессов в музыке к процессам в музыкальной терапии

Структура	Содержание	Направленность	Представители профессии	Цель	Метод
Ментальная	Зависимость от диагноза, клиническое медицинское лечение нарушений, дефицитов, симптомов	Болезнь, дефицит, симптом	Врач либо музыкотерапевт как медицинский персонал и эксперт	Устранение симптомов, кондиционирование, изменение эмоциональн. состояния (активизация, снижение возбуждения, снятие напряжения)	Диагноз, терапия, музыка как фармаколог. средство (рецептивная), активные методы (игра на инструментах)
Интегральная	Восприятие и улучшение психических показателей, профилактика, дополняющие методы	Здоровье, реализация жизненных задач, потенциал	Воспитатель, врач, музыкант, лечебный педагог с расширенным спектром компетенций	Опыт в познании самого себя других, музыкальные впечатления, улучшение самовыражения и коммуникации	Импровизация, связанные с опытом познания, игровые формы, в том числе с включением движения, рисования, театра и т.д.

Большие процессы

Они известны: процессы небесного наблюдения Аристотеля и как результат, геоцентрическая картина мира.

Небольшое напоминание: «*pro-cedere*» в том числе означает «сбиться с пути, поднимаясь к вершине». У Аристотеля результатом такого «ошибочного пути к вершине» стало утверждение, что все миры вращаются вокруг мира земного.

До Коперника церкви, войны и искусства опирались на это утверждение и устраняли тех, кто имел иное мнение. Продолжение исследовательского процесса Коперником (а вслед за ним и Галилеем) означало инверсию предыдущего знания, на смену которому пришло гелиоцентрическое понимание. Теперь всё вращается вокруг Солнца и находит новые соответствующие отражения в религии, искусстве и политике. Процесс развития мысли Джордано Бруно и его

результат: «Вселенная бесконечна. Космос находится в постоянном движении», – стали причиной его казни.

Позднее к нему присоединились Эйнштейн и его диадохи, затем последовала квантовая космология Хокинга (условия существования границ Вселенной состоят в том, чтобы не иметь никаких границ), что снова заставило нас вспомнить Джордано Бруно.

Или еще одна знакомая линия познавательных процессов, которые изменили последующие миры научной мысли.

Сначала, согласно Ветхому Завету и его иудейско-христианскому типу мышления, центром мира были люди, начиная с Адама и Евы, и более никто. В результате исследований Чарльза Дарвина мы были редуцированы и сведены к одному из многих продуктов длительной цепочки эволюционных преобразований.

После исследований Зигмунда Фрейда мы окончательно потеряли представление о себе как о полностью самостоятельных существах. Нами правит невидимое, нематериальное Бессознательное.

Технизация также была описана, исходя из закономерностей процесса. Экономист Николай Кондратьев пользовался для своей системы полувековыми отрезками времени: 1800–1850 года – изобретение паровой машины и как следствие, строительство железных дорог, следующие полвека до 1900 года – развитие металлургической промышленности (см. изготовление рельсов и т. д.), далее до 1950 года – электрификация, затем в течение следующие тридцати лет процесс развития нефтехимического промысла (начало автомобильной промышленности в целом), затем разработка полупроводников и следующий шаг к современным цифровым технологиям.

С ростом уровня наших знаний всё более возрастает и напряжение, заставляющее задуматься о том, какими предстанем мы в восприятии наших потомков, изменённом под влиянием процессов нынешнего и грядущего времени, которые несомненно, будут объединять в себе гуманистические направления и цифровые реалии.

Сообщения, подобно тому, что магнитно-резонансная томография (МРТ) изучает взаимозависимости музыкального сродства и способности человека сопереживать, являются небольшим микрофокусом этого будущего. Или информация о том, что лобная доля мозга, отвечающая, в частности, за широту нашего визуального восприятия, изменяется у поколения «цифровых аборигенов» – телезрителей, пользователей смартфонов и ноутбуков, в сторону

сужения восприятия общего объёма видимого глазом пространства и связанных с ним параметров длины, ширины и глубины.

В завершении размышления о масштабных процессах – взгляд швейцарского философа и писателя Жана Гибсера, который в своей работе «Истоки и настоящее» исследует XX век с точки зрения предшествующих ему этапов. Самые ранние архаические начала, а также все последующие этапы, он включает в интегральное переживание своего (и все еще нашего, сегодняшнего) настоящего.

Благодаря этой работе Гибсер был причислен к группе учёных, исследующих сознание и придерживающихся интегрального взгляда на вещи (*modus est rebus*). Это точка зрения на процессы, которые прежде рассматривались в последовательном порядке, теперь воспринимаются во взаимозависимости, как постоянно взаимно обуславливающие друг друга и порой проявляющие в нынешней жизни то одни, то другие признаки казалось бы завершившейся эпохи.

Таким образом, Гибсер внедрил первую культурологически ориентированную структурную модель истории нашего сознания.

Разделение Гибсера нашей истории на основные крупные этапы (процессы) основано на лейтмотивном вопросе: какие факторы воздействуют на нас, какие факторы рецепции находятся внутри нас и позволяют нам жить в процессе постоянных изменений, связанных с тем, как мы воспринимаем себя, окружающих нас людей, каков сопутствующий этим процессам контекст в их постоянном обмене и взаимодействии.

Фазы процессов структурирования нашей культуры

Структура	Процесс	Проявление	Формулирование
Архаическая:	Предчувствие	Предчувствие	Происхождение мира
Магическая:	Ассоциативное, аналогизированное, симпатизирующее слияние	Переживание	Познание мира: «понятый» мир
Мифическая:	вспоминающее видение, обеты отречения	Опыт	Картина мира или созерцание мира: увиденный и истолкованный мир
Ментальная:	проецирующее	Представление	Представление

	философствование, океаническое парадоксальное, затем перспективное мышление		о мире: осмысленный и представленный мир
Интегральная:	Интегрирующая прозрачность	Сохранение	Сохранение мира: воспринятый и воспринимаемый мир

Как известно, самое интригующее в работе Гибсера – это его описание синхронности процессов, которые функционируют в нас на различных уровнях наших переживаний. Следуем ли мы при рассмотрении картины принципам построения перспективы с её закономерностями переднего плана и фона или выбираем психодинамический подход гештальт-терапии (изображение фигуры на фоне), в нас ситуативно обусловлено сменяют друг друга те или иные уровни переживания и воздействия, от архаически-магического до интегрального. Учитывая, к примеру, на тот факт, что Вы сейчас читаете этот текст в линейной перспективе, слева направо, и одновременно суксесивно воспринимая его во времени, Гибсер обращает наше внимание на ту интегральную фазу, которая присутствует в современной нам реальности XX и XXI веков помимо линейного взгляда и линейного восприятия измерений и измерительных инструментов, и которая обеспечивает одновременное функционирование в нашем восприятии всех вышеупомянутых фаз.

Это означает, что в зависимости от ситуации мы всякий раз вновь ощущаем в себе магическое, архаическое либо мифическое переживания. Это особенно верно в отношении переживаний, связанных с музыкой, одна фаза развития которой затрагивает нашу интеллектуальную (ментальную) составляющую, другая увлекает в магический поток, третья – в мифическое восхищение и вновь затрагивает иные архаические слои нашего восприятия.

Формы мышления и формы реализации по Жану Гибсеру

Базовые позиции и источники энергии	Задействованные органы	Способы реализации	Формы и способы мышления
-------------------------------------	------------------------	--------------------	--------------------------

Истоки: мудрость	-	-	изначальное
Витальное: инстинкт влечение чувство	Внутренние органы – органы слуха	Вчувствование в другого и в себя, слышание	Пред-рациональное, аналоговое
Психическое: воображение ощущение характер	Сердце – рот	Воображение и высказывание Созерцание и голосовой отклик	иррациональное: без причинно-следственных связей, полярное
Церебральное: абстракция рефлексия воля	Мозг – глаза	Представление и размышление Наблюдение и измерение	рациональное: каузально направленное
Интегральное: срастание диафания сохранение	Теменная часть	Конкретизация и интегрирование Сохранение и ясность, прозрачность	иррациональное: акаузальное, приводящее к единству

Гибсер полагает, что слои нашей истории так же синхронны, как это подразумевается, например, в учении о личностных особенностях Фрица Римана.

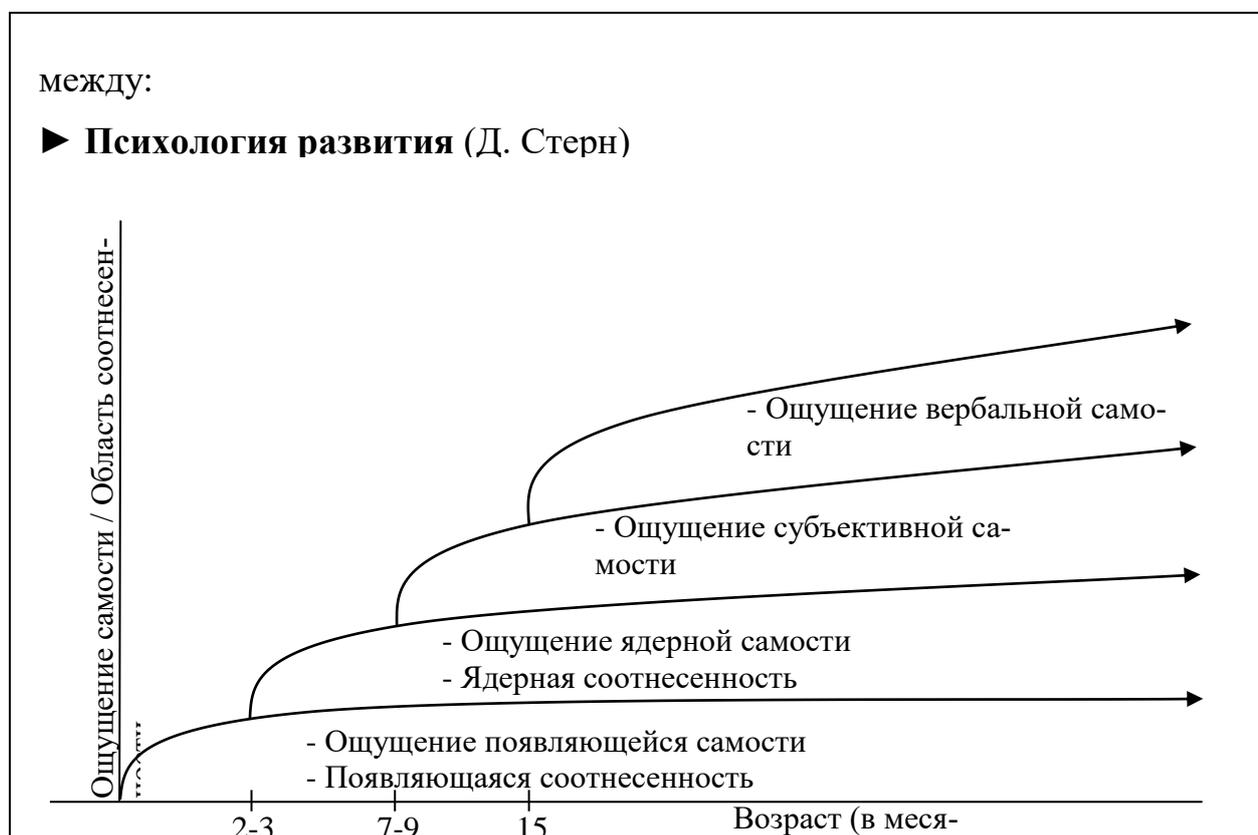
Различные действующие силы нашей личности (шизоидная – депрессивная / сила принуждения и истерическая сила) мы давно понимаем, как действующие во времени внутренние силы, из которых то одна, то другая проявляются в большей или меньшей степени.

Предположительно, в будущем мы будем обращаться к этим теоретическим моделям, основанным на явлениях синхронности нашего психодинамического опыта, более интенсивно, нежели сейчас. Мы сможем сделать их более насыщенными, включая свои дальнейшие наблюдения в общую интегративную модель, «уплотняя» уже существующие наблюдения, применяя её в результате предварительного линейного, последовательного ознакомления и понимания.

Процесс индивидуального становления по Дэниэлу Стерну

На этом этапе возникает параллель с точкой зрения Дэниэла Стерна, касательно его исследований детского возраста и становления на этом этапе самости и соотнесённости, которые изначально развиваются синхронно, предусматривая определённые черты будущих проявлений, заложенных уже на начальном этапе.

При этом Стерн не употребляет понятие «фаза», потому что оно вызывает ассоциации о начале, развитии и завершении процесса, к которому присоединяется следующие новые фазы. Он говорит об «областях», которые с начала человеческого бытия одновременно присутствуют в нём, составляя отправную, базовую позицию. В нашем контексте это – процессы.



В последующих, дифференцирующих понятия работах аналитическая психология развития берёт в качестве отправной точки не только момент рождения, но включает период внутриутробного развития эмбриона и плода, где с точки зрения психологии самости за-

кладываются нарциссические качества личности, а точки зрения процессов взаимодействия возникают первые интеракции.

Аналитическую психологию развития Стерна стоит рассматривать вместе с теоретическими моделями Фрица Римана и Жана Гейсера, поскольку это обеспечивает интегральный взгляд:

- на процессы развития отдельного индивида (Стерн),
- на процессы развития общих личностных структур в каждом из нас,
- на процессы развития различных культур человечества,
- на процессы развития научных знаний о нас, индивидуумах, живущих в коллективном пространстве на шарике размером с булавоочную головку, называемым Матерью-Землей, об окружающих её атмосфере, стратосфере, ионосфере, переходящих в экзосферу.

Интермедиаальные процессы

Речь идет об индивидуализирующем и социализирующем воздействии формообразующих процессов различных видов художественного творчества.

Эти знания используются во всех сферах, связанных с воздействием средств искусства как в терапии, так и в педагогике, затрагивая задачи профилактики, реабилитации, воспитания в раннем возрасте, обеспечения поддержки одарённых детей и оказания помощи детям в рамках лечебной педагогики.

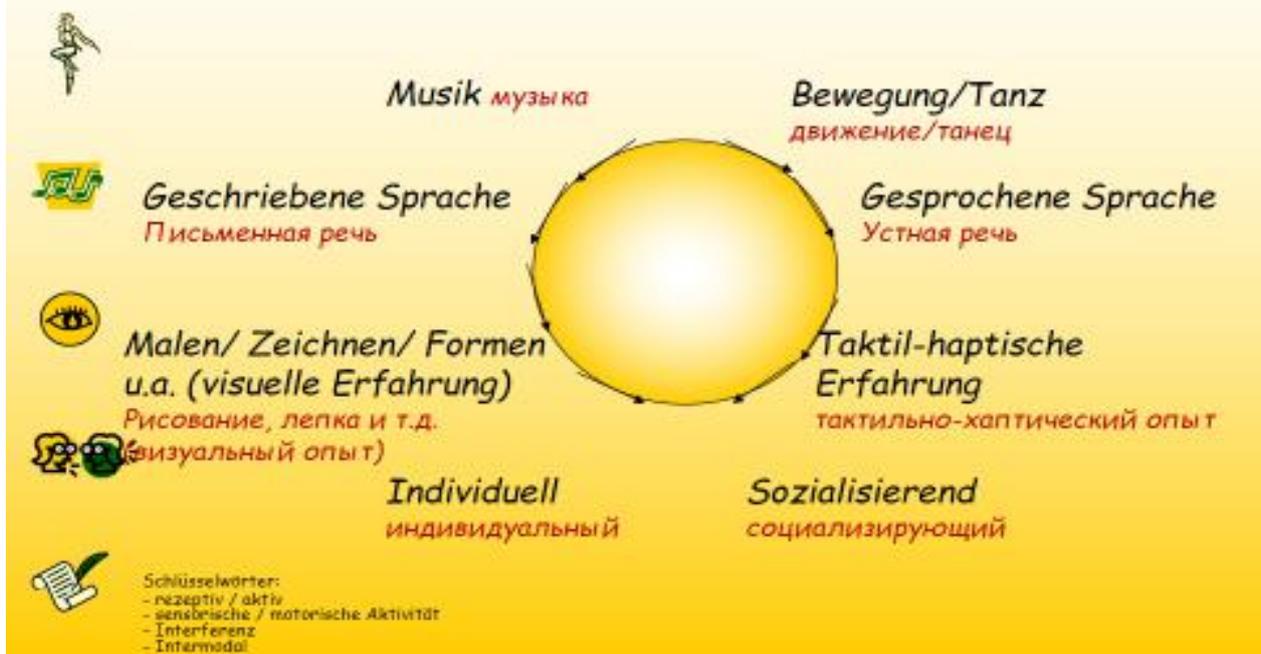
В приведенной ниже схеме представлены различные направления творческой деятельности, на которых фокусируется восприятие ребёнка в постнатальном периоде развития на этапах его индивидуализации и социализации.

Символы в левой колонке обозначают развитие органов чувств индивида, начиная с периода его внутриутробной жизни, обеспечивающие тактильно-хаптические, до-кинестетические (внутриутробные кинестетические), слуховые, вкусовые (также с момента внутриутробного развития), обонятельные, зрительные, вербальные ощущения.

Интермедиаальные акценты могут варьироваться, в зависимости от поля практического применения либо функционировать в соответствии с методами экспрессивной терапии, разработанными Паоло Книллом (США).

Interdependente Beziehungen zwischen künstlerischen Medien und menschlicher Wahrnehmung (Knill / Decker-Voigt)

Взаимообусловленные связи средств искусства и восприятия человека



Восприятие человека, рисующего картину, работающего над скульптурой, направляется на себя, на свой внутренний мир и его выражение, и тем самым, индивидуализируется.

С пациентом мы можем начать с такой формы индивидуализации (рисование картины, работа над скульптурой) для того, чтобы тематизировать одну из его жизненных задач либо проблемных сфер.

Представим себе пациентку, которая перенесла маммологическую операцию и рисует изображение своей прежней или новой груди.

Во время этого процесса она перестраивает нечто внутри себя, она воздействует на свою карциному, она активно создаёт, в противоположность пассивному подчинению этой болезни.

Затем мы, возможно, пойдём дальше, переходя вместе с её терапевтом и другими пациентами к социализирующему созидательному процессу, включающему музыкальную импровизацию на тему её рисунка. Возможно, смена художественных средств позволит увидеть новые перспективы в выбранной теме, возможно вскроет новые темы – близкие или отдалённые. При этом часто возникают неожиданные повороты, выявляя темы, конфликтный материал которых может

быть проработан в творческом процессе, но при этом непременно приводит к психодинамическим изменениям.

В зависимости от «апеллятивных свойств», при помощи которых те или иные художественные средства воздействуют на пациента (оттенки, тона, музыкальные инструменты, форматы бумаги, театральный реквизит и т.д.), дальнейшая творческая деятельность может перерасти в сценическую игру и в другие более социализирующие уровни эмоционального опыта.

Либо вновь вернуться в процесс индивидуализации, обратившись к написанию текста, после чего проработать его в группе с терапевтом и другими пациентами в рамках новой социализирующей формы художественного творчества.

Ниже приводится практический пример интермедиальной работы. Метод «обрывочной обратной связи» позволяет переходить от индивидуализации к социализации, от восприятия, обращённого в свой внутренний мир, к восприятию, направленному на окружающих в продолжительных фазах и, наоборот, за короткие промежутки времени. Пациентам предлагается нарисовать картину (или вылепить фигуру) на одну из своих личных тем.

Картины, нарисованные пациентами, выставляются в открытых группах, участвующие в группе пациенты рассматривают картины, записывают свои впечатления на небольших записках и оставляют их на картинах, к которым они относятся.

Затем авторы картин уединяются со своим рисунком и полученными записками с обратной связью (новая индивидуализация) и организуют их по вертикали или горизонтали в свободное поэтическое или прозаическое повествование.

Стихи или рассказы прочитываются вслух в группе, комментируются вербально либо вновь при помощи музыкальной импровизации. Порядок использования тех или иных средств выражения ориентируется на темы группы и её отдельных участников.

Это условие относится и к прослушиванию музыки или к её исполнению, будь то импровизация или воспроизведение, поскольку чаще всего мы воспринимаем музыку, «отграничиваясь» от окружающих, – например, в комнате, слушая мобильные устройства через наушники.

Музыкальные впечатления, связанные с прослушиванием или исполнением музыки, как индивидуализируют, так и социализируют.

То же относится к движению и танцу. Если я танцую для себя в комнате, я ощущаю себя в движении и воспринимаю это движение как индивидуализирующее. Некоторые люди могут танцевать исключительно «для себя». Для других движение и танец всегда являются социализирующим средством, отделимым от общения.

Такое средство, как движение, подобно музыке (а любая музыка всегда возникает только из движения), социализирует, создает ощущение близости с партнёрами по танцу.

Разговорная речь социализирует в особой степени. Язык возник из потребности человека в общении, в социальном взаимодействии. Если мы начинаем постоянно разговаривать сами с собой, не нуждаясь в собеседниках, нашим здоровьем в итоге заинтересуется психодиагностика.

Самым интенсивным уровнем процесса общения является прикосновение: активное прикосновение, когда я прикасаюсь к кому-то (хаптическое восприятие), и рецептивный уровень – ощущения от чьего-либо прикосновения (тактильное восприятие). Этот уровень формирования процессов закладывается в период внутриутробного развития как результат взаимодействия стенок матки и кожи плода.

Panta rhei

Выражение Гераклита – «*panta rhei*» (всё течёт) подразумевает процессуальность во всем. Оно подразумевает все процессы, созданные людьми в искусстве, вне искусства, в межличностных отношениях и за их пределами. «Поток, текучесть» означает процессы в природе и окутывающей ее Вселенной, включает в себя процессы, с которыми мы сталкиваемся в информационную эпоху, и процессы искусственного интеллекта, которые приближаются к нам быстрее, чем мы к ним.

В «*panta rhei*» и во всем, что касается процессов, речь всегда идет о вибрациях, ритмах. «Мир – это ритм» или «всё вибрирует» (целые серии книг заполнены этими темами) всегда означает процесс формирования.

Там, где формирование прерывается, блокируется, возникают новые процессы. В психодинамике и динамике группы выявление блокировок, прерываний и «неправильных устремлений» даёт шанс для начала терапевтических отношений.

То, что мы перерабатываем при помощи наших чувств, является собой наименьшую часть из того, что они воспринимают.

Привет от Ходжи Нассреддина

Нассреддин, живущий внутри нас и полагающийся, что имеет представление об увиденном им в свете своего фонаря, сегодня, будучи в центре своих знаний, находится в постоянном напряженном поле процессов быстро увеличивающихся специальных знаний и постоянно уменьшающегося количества обобщающих подходов к этим знаниям. В связи с этим – заключительный афоризм, который совсем недавно распространился среди ученых из Института астрономии и астрофизики Университетской обсерватории в Гёттингене без указания отправителя, как «крылатый каламбур», предостерегающий нас от погружения исключительно в процессы специализации либо в процессы генерализации:

«Специалист узнаёт всё больше об уменьшающемся – пока, в конце концов, он не будет знать всё ни о чем. Универсал узнаёт все меньше об увеличивающемся – до тех пор, пока он в результате не будет знать обо всем ничего».

А также напоминание о философии Тита Лукреция Кара и основной мысли I века до н.э.: «Ничто возникает из ниоткуда», как и о принадлежащем отцу Церкви Августину Блаженному вопросе, который был сформулирован 500 лет спустя после Лукреция: «Что делал Бог до того, как он приступил к сотворению мира?».

Литература

(по порядку упоминания в тексте)

1. Kafka, Franz: Der Prozess, Erstveröffentlichung 1925.
2. Marquard, Odo, Menschen sind ihre Geschichten, in: Matthias Viertel, Mit Wittgenstein bei Kerzenschein, ein Lesebuch für Nachdenkliche, dtv, München 2020.
3. Riemann, Fritz, Grundformen der Angst, Reinhardt, München 2003
4. Frankl, Viktor E., Ärztliche Seelsorge, Grundlagen der Logotherapie und Existenzanalyse, darin Zehn Thesen über die Person, 2. Aufl. dtv, München, 2009.
5. Andersen, Hans Christian, Die Schneekönigin, Esslinger im Österreichischen Bundesverlag, Wien 1990.

6. Andersen, Hans Christian, Die Schneekönigin, Droemersch Verlag-sanstalt, München 1938.
7. Miller, Alice, das Drama des begabten Kindes, Herder, Freiburg 2016.
8. Stern, Daniel, in: Decker-Voigt, Hans-Helmut, So kämpfet nun ihr munt`ren Töne, in „Schulen der Musiktherapie“, Reinhardt, München 2001.
9. Leo Lionni, Die Maus Frederick, Beltz & Gelberg, Weinheim 2003
10. Grass, Günter, Vom Häuten der Zwiebel, Steidl, Göttingen 2006.
11. Knill, Paolo Jacob, Ausdruckstherapie, Künstlerischer Ausdruck in Therapie und Erziehung als intermediale Methode, Eres, Lilienthal/Bremen 1992.
12. Schultz, Wolfgang Andreas, Die Heilung des verlorenen Ichs, Kunst und Musik im Europa des 21. Jahrhunderts, Europa, München 2018.
13. Decker-Voigt, Hans-Helmut (Hg.), Schulen der Musiktherapie, Reinhardt, München 2001.
14. Gebser, Jean, Ursprung und Gegenwart, dtv, München 1986.
15. Deutsche Ausgabe, Droemersch Verlagsanstalt München 1938.
16. Decker-Voigt, Hans-Helmut/Timmermann, Tonius/ Oberegelsbacher, Dorothea, Lehrbuch Musiktherapie, Reihe Universitäts Taschenbücher (UTB), Reinhardt, München 2020.
17. Bloch, Ernst, Nachwort zu J.P. Hebel, Kalendergeschichten, Insel, Frankfurt/M. 2065.
18. Lukrez (Titus Lucretius Carus) in Viertel, Matthias (Hg.), Mit Wittgenstein bei Kerzenschein, dtv, München 2020.
19. Decker-Voigt, Hans-Helmut, „...da bewegt sich was“, Intermediale Prozesse in sozialen Berufen, Reichert, Wiesbaden 2018.

Hans-Helmut Decker-Voigt (Deutschland)

**Musik ist Ritual – Ritual ist Bewusstheit
Konzept einer Ritualpsychologie
für Musik im therapeutischen Kontext
am Beispiel der Bewegung der „Singenden Krankenhäuser e.V.“
(см. ниже перевод на русский язык)**

*„Wo Ritual ist, soll Bewusstsein werden“
(Sigmund Freud)*

*„Die Abwendung von Ritualen
ist eines der ernstesten Probleme unserer Zeit“
(Susanne Langer)*

Es wäre wünschenswert, wenn alle Geschäftsführerinnen und Geschäftsführer, alle leitenden Ärztinnen und Ärzte von Krankenhäusern einmal in eine solche Atmosphäre eintauchen könnten, wie dies hier in der Lüneburger Psychiatrie als Gastgeber der 2. Internationalen Konferenz der Fall war. Eine Klinik, in der der ärztliche Direktor im Kittel mit Gitarre die Krankenzimmer betritt. Eine Klinik, in der der Geschäftsführer singt und mitsingt. Manche am deutschen Gesundheitswesen leidende Direktor/Innen oder Geschäftsführer/Innen und Gesundheits-Politiker/Innen müssten dann weniger leiden.

In den gegenwärtigen Psychotherapie-Schulen lernen wir: Überraschung ist einer der ersten und elementaren Schritte zur Wendung der Ereignisse in der Psychodynamik des einzelnen Patienten bzw. in der Dynamik einer Patientengruppe.

Die Person der Therapeutin und die „merk-würdigen“ Appelle der Instrumente in ihrem (Musiktherapie -) Raum (auch in der Kunsttherapie, Theatertherapie, Holzwerkstatt usw.) „wenden“ etwas im Patienten, lenken zunächst um, um später nach dem Aufbau einer stabilen Beziehungsquali-

tät zu den psycho-physischen Schmerzanlässen und – Hintergründen und deren Bearbeitung, zurückzukehren. Verändert zurückzugehen - und Veränderung der Seelenlandschaft des Patienten ist die breitspektrale therapeutische Kunstaufgabe in allen Disziplinen: Medizin, Psychologie, Psychotherapie, künstlerische Psychotherapie, Pflege, Künste und Kunst-Werk, Kunst-Prozess im Krankenhaus. Stiftungen wie die „*Life-Music-Now*“ von Yehudi Menuhin und die sich stürmisch entwickelnde Initiative der „*Singenden Krankenhäuser e.V.*“ repräsentieren die letztgenannten Bereiche.

Eine Erfahrung mit „Überraschung als Instrument“ aus den USA, im Umfeld institutionalisierter Therapie: Dort ging der Dekan des Arts Institute in Cambridge/Boston, Prof. Dr. Shaun McNiff in eine Kommissionssitzung des Government, um knapp 100 000 Dollar für den Studiengang „Künste in der Psychiatrie“ zu beantragen. McNiff sprach in dieser Sitzung kein einziges Wort. Er – sang! Er sang seinen Antragstext zum Djemben-Rhythmus den verdutzten Abgeordneten vor und erhielt weit mehr Dollar als die beantragten bewilligt. „Überraschung“ ist als Mittel für manche Not-Wendung nicht nur prominent in jeder Psychotherapie sondern auch eine Option außerhalb.

Ich ahmte dies einmal bei einem Hamburger Großsponsor nach – und erhielt, zumindest einen Teil der Kosten für den 8. Weltkongreß für Musiktherapie 1996 in Hamburg, bei dem 52 Nationen vertreten waren. Ich wiederholte mein „Ab“-Singen von Bitten um eine Projektfinanzierung durch die AOK (Allgemeine Ortskrankenkasse, größte Pflichtkasse in Deutschland) im Rheinland vor 100 Geschäftsführern und nochmals vor dem Kongress der Lufthansa-Ärzte, wegen rezeptiver Musiktherapie-Behandlungsmodelle bei Flugangst. Ich sang im Stil subsemiotischer Tubenbildung (s. Gregorianik) - ausnahmslos mit dem Erfolg, schlagartig einsetzender Aufmerksamkeit des Publikums und spielerischer Vergnügtheit, die in den beiden letztgenannten Gruppen jeweils im Mitsingen mündete (Do-Re-Mi aufwärts und abwärts genügte). Diese Tubengesänge führten im spontan entstandenen Lufthansa-Kongress zu einem Lufthansa - Kanon bzw. bei der AOK mündete es in einem vokalen Impro-Spiel mit den dazu einladenden Lauten und Leuten von „A-O-K“.

Aktuelle Variante wäre mit dem Chant von *Katharina Neubronner* in der Liedersammlung der „*Singenden Krankenhäuser e.V.*“: „*Oh, lass es dir gut gehen...*“ die Variante: „*AOK – lass es dir gut gehen, AOK – lass es dir gut gehen – egal, was geschieht und egal, was geschehen – AOK – lass es dir gut gehen.....*“.

Ritual hebt hervor, lässt bewusst(er) werden, Ritual ist per se eine Überraschung durch die Abgrenzung zum Alltag. Singen, jedes Spiel mit dem meiststrapazierten und standardisierten, geschienten Ausdrucks-Instrument Stimme, ist eine solche Überraschung und verspricht Besonderes.

Was wir anlässlich von Geburtstagen aus dem hoffnungslos, im tiefen Keller der Töne landenden „Happy Birthday“ machen, ist für den Song und das Geburtstagskind meistens peinlich, bestenfalls rührend! Aber es war und ist eigentlich eines der schönsten und wirksamen Rituallieder, wenn man die zweite Strophe mit einbezieht und Text wie Melos nicht wie eine Zwangsformel abfertigt, sondern als Ritual nutzt, jemanden heraushebend und mit ihm die Feiernden: „*Happy birthday to you, with old friends and new, and happiness too... usw*“.

Kurzgeschichte vom Spiel im Alltag

Was in solchen Szenen, wie oben umschrieben, Dynamik auslöst, ist die Verbindung von scheinbar Unverbindbarem: Alltag und Spiel. Diese Verbindung transportieren wir einmal auf die gesundheitspolitische Meta-Ebene, woraus sich eine Zielrichtung ergibt: das Gesundheitswesen. In ganzen Teilen seiner Mehrklassengesellschaft und Lobby-Politik ein Gesundheits“un“wesen. Das Gesundheitswesen muss noch mehr an- und zusammengebunden werden mit den Medien der künstlerischen Therapien:

Musik, Tanz, Kunst, Skulptur, Poesie, Theater. Die genannte Reihenfolge entspricht dem Werden und Wachsen des Menschen und seines Sensoriums vom fetalen „Alter“ über Säuglings- und Frühkindheit. Davon später mehr, wenn es um die unerreichbare Appellwirkung der singenden Stimme geht.

Diese Anbindung und Einbindung von Musik in das Gesundheitswesen war die Aufgabe der Pioniere der deutschsprachigen Musiktherapie der letzten 55 Jahre.

Seit den ersten Anstrengungen wurde versucht Musik und Gesundheit als eine Gesundheitswissenschaft zu profilieren. Heute wird dieses

Profil öffentlich sichtbar und vor allem hörbar gemacht durch die Ausbildungen an zwölf staatlichen wissenschaftlich-künstlerischen Hochschulen und Fachhochschulen im deutschsprachigen Bereich, die zum Diplom- bzw. Master- und Promotionsabschluss in Musiktherapie führen. Dazu kommen die ca. 15 privaten Ausbildungen. Dann die inzwischen nicht mehr zählbaren Weiterbildungen (mehr oder weniger seriös (siehe „Musiktherapie im Fernstudium“, sowie dem Bereich der Community Music Therapy, CMT).

In dieser Weiterbildung sehe ich die Bewegung der *Singenden Krankenhäuser* als eine, deren Entwicklung sich gerade zu einem Quantensprung verbreitet. Durch Singgruppen, Chöre, Gospel- und Chant-Gruppen innerhalb des Symbols des Gesundheitswesens, dem Krankenhaus, der Klinik, werden Menschen mit unterschiedlichsten Rollen vereint. Alle Rangstufen ärztlicher Hierarchie, Therapeut/Innen, Pfleger/Innen, Küchenpersonal, Raumpflegepersonal und zentral in dieser Bewegung die Patient/Innen und ihre Angehörigen finden sich darin, können sich finden. Und manche finden sich erstmals seit langer Zeit wieder selbst in der Begegnungsgestaltung durch Musik.

In vier mir bekannt gewordenen Kliniken wirken auch Geschäftsführer/Innen mit Lust am Singen mit. Was lockt, was verführt, was wirkt im Singen? Mit Daniel Sterns Entwicklungspsychologie wissen wir inzwischen um die Bedeutung entwickelter Vitalitätsaffekte, um Affektabstimmungskunst, die seit dem frühesten intermediären Spiel-Raum zwischen Mutter (Bezugsperson) und Säugling/Kleinstkind „geübt“ werden. *„Kommt eine Maus die Treppe herauf, macht Klingelingeling, ist die, der....zu haus?“* Wer sich an solches Spiel mit eigenen oder anvertrauten Säuglingen und Kleinstkindern erinnert, erinnert sich an die Spielfreude, an die Musik der Stimmen, ihre Abstimmung aufeinander im gemeinsamen Gefühlshöhepunkt (Interaffektivität).

Diese prä- und paraverbalen Erfahrungen (das ganze Spektrum der Stimme) geschehen nur aufgrund der Prosodie (Gesamtheit spezifischer sprachlicher Eigenschaften wie Akzent, Intonation, Quantität und (Sprech-)Pausen) in der Spielstimme und können in jeder Altersstufe des Lebens reaktiviert werden. Doch durch nichts so schnell und so sehr wie durch Singen.

Gelingende Affektabstimmungen zwischen Menschen ergeben die Belohnung der Interaffektivitäten: Momente und Zeitstrecken, in denen wir einen starken Affekt mit anderen synchron teilen.

Das reicht vom befreienden Gelächter anlässlich von Situationskomik oder eines guten Witzes über die Höhepunkte jedes klassischen Musikstücks, das bei uns pilare Ejakulationen („Aufrichten der Haare“ nicht nur im Nacken) und zugehörige seelische Hochs auslöst, bis zum Eintauchen der eigenen Stimme in den Klangteppich der Gemeinsamkeit einer Singgruppe oder eines Chores.

Erinnern wir an den Psychoanalytiker und Gruppenpsychologie-Pionier **Horst Eberhard Richter**. In seinem Buch „**Die Gruppe**“ aus den 70 er Jahren, sieht er diese in der Funktion einer Mutter. Heute würde er hinzufügen „*einer guten Mutter, wenn sie für das Kind und mit ihm singt.*“

Bleiben wir noch bei einigen Schlüsselwörtern des Wissens um die Wirkung unserer Stimme auf uns selbst und auf andere.

Weitere Brückenpfeiler zum Wissen(schaft)s-Hintergrund

Die Hauptlieferanten meiner Sicht auf die Verbindung von Musik und Gesundheit sind

- die (analytische) Entwicklungspsychologie,
- die Phänomenologie der Tiefenpsychologie und Psychoanalyse,
- Forschungsergebnisse und Verschränkungen mit der Neurophysiologie.

Einige entwicklungspsychologische Aspekte:

Von der intrauterinen Entwicklung an leben wir alle in folgender Trias.

Wir werden und wachsen in

- 1) ununterbrochener taktiler und dann haptischer Erfahrungs- und Empfindungswelt, zeitgleich mit
- 2) ununterbrochener Bewegung, Vorläufer späteren kinästhetischen Erlebens (durch die Atmung der Mutter, durch die Kontraktionen ihrer Gelenke, durch die Arbeit ihrer inneren Organe , wie ihrer Peristaltik) und mit
- 3) Stimmen!

Wir hören die Mutter sprechen und - wenn sie genug von ihrer Mutter und deren Mutter gelernt hat - viel summen und singen. Aktuell gibt es rund 400 Bücher auf dem Markt, die für die Schwangerschaft das Singen als die häufigere Stimmaktivität empfehlen als das Sprechen. Bestandteil des Unterhalts für das in ihr wachsende Kind, das die Hörwelt der Musik

später als Unterhaltung benennen wird, obwohl die frühe Hörwelt auch hirnhysiologisch gesehen wichtige Nahrung ist. Sie ist notwendiger Unterhalt für das Wachstum der Hirnmasse sowie für das sich entwickelnde Sensorium.

Das Medium Stimme, das unsere Hörentwicklung neben den mütterlichen Herzrhythmen am meisten prägt, ist die Basis für alles spätere Hören. Die italienische Psychoanalytikerin Maiello nimmt an, dass die mütterliche Stimme eine (Vor-) Wahrnehmung davon ist, dass etwas „da ist“ (bei vokaler Aktivität) oder etwas abwesend ist. Noch nicht zu verstehen als Erfahrung späterer Trennung und Wiedervereinigung, von Distanz und Nähe – jedoch Vorstufen davon, eben Protowahrnehmungen.

Halten wir fest: Jedes spätere Singen reaktiviert in uns diese frühe Stufe von Anwesendem, von Nähe, statt Abwesendem. Von Nähe statt Distanz, von Zusammensein statt Isolation. Hier sprechen wir von der Einsamkeit mitten in der Business des Krankenhausalltags. Wir lassen offen, wieweit die möglichst perfekt und präzise getimte Ablaufkette medizinischer, therapeutischer und pflegerischer Schritte im Blick auf menschlichen Kommunikationsaustausch, wen einsamer macht: den Patienten oder sein Behandler- und Begleiterteam. Ärzteserien a la „*In aller Freundschaft*“ zeichnen ein Alltagsbild des Klinikpersonals, das weniger zum Himmel als bis in die Freundeskreise und Familien der Behandler schreit.

Das klangliche Profil der zunächst vorwiegend von der mütterlichen Stimme bestimmten prä- und postnatalen Hörwelt wird unter ritualpsychologischen Aspekten das wichtigste Profil sein und bleiben für unsere späteren Anrufe („Huhu – Tante Ulriike!“) auf Bahnhöfen oder in Flughäfen oder das eigene Summen oder Singen im finsternen Walde, der heute mehr in nächtlichen Tiefgaragen wächst. Auch die bereits benannte pilare Ejakulation beim Hören der mariaesken Mutterstimme in J.S. Bach`s Weihnachtsoratorium „*Schlafe mein Liebster, genieße der Ruh...*“ – sie alle sind im Blick auf die psychologischen Funktionen mehr als nur im ersten Grad verwandt.

Ritual mit Musik – Veranschaulichendes und Definitorisches

Sigmund Freud`s Psychoanalyse definiert: „*Ritual ist grundsätzlich Hervorhebendes*“ und nach der Tiefenpsychologie eines **Carl Gustav Jung** hat ein Ritual die Aufgabe, das Bewusstsein gegenüber dem Hier und Jetzt hervorzuheben.

Wir lernen psychologiegeschichtlich, dass Jung sich bei aller Distanzierung von Freud in diesem Erkennen mit ihm einig blieb. Ein Ritual, das „auf der Nadelspitze der Gegenwart“ (Freud) erlebt wird, bezieht immer auch Vergangenheit und Zukunft ein. Eine „schöne Beerdigung“, eine „gute Leiche“ wird aus der Vergangenheit heraus in der Gegenwart ritualisiert – als Bestandteil der Trauerarbeit und zugunsten der Zukunft. Die kleine Verabschiedung eines zu entlassenden Patienten nach überstandener schwerer CA-OP oder die Bewillkommnung eines neuen Arztes werden ritualisiert in der Gegenwart als Beitrag zur Gestaltung eines Übergangs in die nächste, neue Zukunft. Jedes Ritual basiert auf zeremoniellen Bestandteilen der Heraus- oder Hervorhebung. Inhaltlich richten sich diese an den Sitten und am Brauchtum der jeweiligen Region aus. Begrüßungsrituale, Abschiedsrituale funktionieren zwar durch Komponenten einer Zeremonie, inhaltlich aber wird diese von Bräuchen und Sitten der Region, des Ortes, der Gruppenaufgaben dieses Ortes und seiner Familien genährt. Lichtmessfeiern an der Elbe im reformierten Mecklenburg-Vorpommern werden als Volksfest gefeiert, wie der Fasching im katholischen Rheinland. Zu Lichtmessfeiern in Bayern wurden dagegen eigene Gesangbuchteile für die Gottesdienste eingerichtet.

Oder Begrüßungsrituale: Als ich 1995 in Sao Paolo einen medizinischen Kongress besuchte, geschah etwas Überraschendes, also Unerwartetes. Als die dortigen Auslandsgäste, darunter auch ich, begrüßt wurden, stand der einheimische Zuhörerblock jeweils für den einzelnen Auslandsvertreter ganz kurzfristig von den Sitzen auf. Für eine bis drei Minuten wurde uns Auslandsgästen eine Willkommensstrophe aus einem Lied des jeweiligen Heimatlandes gesungen. Dies wurde verbunden mit einer temperamentvollen Tanzgruppe im Hintergrund der Bühne, auf der wir als Gäste standen.

Das Aufstehen und Be-Singen von Gästen sowie der Tanz sind festes Ritual, wiederholbar und vorhersehbar in bestimmten Kreisen Brasiliens. Die Mühewaltung des Lernens von Liedern aus dem Heimatland eines Gastes ist situativ bezogenes Ritual, ist Überraschung. Die Strophe, die mir gesungen wurde – nein, keine aus der Deutschlandhymne – war: „*Ein Hase saß im tiefen Tal, singing hollyollydoodle all the day, übt Segelflug wie Lilienthal, singing...*“.

Ich hatte es zehn Jahre zuvor in einem Einführungsband zur Musiktherapie als Beispiel für die Evergreens bei melodiewiederholungssüchtigen Kindern (ein Zeitbereich um die Sprachschranke herum, also Mitte-

Ende 2. Lebensjahr) abdrucken lassen. Eine brasilianische Studentin in Hamburg hatte es nach Sao Paolo mitgenommen, wo sie inzwischen als Professorin zuständig für das „*Welcome to Germans*“ war.

Oder: Als ich Anfang dieses Jahrzehnts in Japan eine Spezialklinik mit 140 schwerst- und mehrfach behinderten Patienten besuchte, wurden wir Gäste vom Plenum der Patienten, Therapeuten, Pfleger und Ärzten besonders begrüßt. Wir hörten, wie die Patienten die Rollstühle als Percussionsinstrumente benutzten und ihre Stimmen mit einer Fülle von Lautierungen dazu erklingen ließen, basierend auf einer sich langsam herauskristallisierenden ruhigen Herzrhythmusfigur. Das war einer der berührendsten instrumental-vokalen Klangteppiche, der je für uns ausgerollt wurde.

Etymologisches zum Begriff des „Rituals“

Zur Geschichtswerdung des Wortes: Ritual.

Ich bitte Sie, gleich die Prosodie, die Musik von Lauten, nicht einfach zu hören, sondern ihr zuzuhören. Am Ende werden Sie etwas wiedererkennen. (Referent singt die Reihung von sechs ein – bis viersilbigen Lauten mit „*rim*“ beginnend, mit „*ar-monia*“ endend, s. nachfolgender Text).

Ritual, lat. Ritus, ist verwandt mit dem deutschen *Reim*. Dieser mit französischer „*Rime*“, die wiederum mit dem altfränkischen/ althochdeutschen „*Rim*“. Die Semantik dieser Wörter meinen bis hier „*Reihe, Reihenfolge, Zahl*“. Etymologisch macht „*Ri-m*“ mit seiner indogermanischen Wurzel eine phonetische Wendung zu „*ar-m*“ (indogermanisch = Wurzel, verkürzt zu „*ar*“ = fügen, fügen).

Im Indischen finden die Etymologen, nochmals phonetisch gedreht:

„*rthah*“ = anmessen, angemessen. Noch eine phonetische Drehung „*ar-m*“ mündet im „*ar*“ – und eben dieses „*ar*“ finden wir in unserer Hebbammensprache. Im Griechischen in: „*Ar-ithmos*“ = Zahl. Für uns, die wir mit Musik zu tun haben, im „*(h)ar-monia*“ = Fügung, Fuge, Bund, Ordnung. Alle diese Bedeutungen haben eine enorme Schnittfläche: Fügung (i.S. architektonischer Fuge und Fügung), Füllen, Fülle.

Die Gestaltung von einem Ritual hängt zusammen mit Messbarkeit, Berechenbarkeit, mit fügen, einfügen, zählen, erzählen. Nicht im rechnerischen Sinne sondern im Sinne der Gestaltungspsychologie. Denken wir an die Strukturierung einer Gestalt, einer Figur, durch die wir erst erkennen, was sich wiederholen lässt. Denken wir an die frühen Strukturen durch den intrauterinen Klangraum, durch Rhythmus, Melos, Klang.

Denken wir an *Friedrich Klausmeier*, der in der Pop-Musik und ihrem erd-umspannend erfolgreichen Beat die Grundstruktur der erfolgreichsten Musik aller Zeiten sieht. Die Beat-Basis als eine symbolische Erfüllung des unbewussten Bedürfnisses nach Berechenbarkeit, in einem immer unberechenbareren Leben, vornehmlich für Heranwachsende, der Postmoderne. *Heideggers* Sicht und dann die der Kritischen Theorie von *Adorno* und Nachkommen wird jetzt allüberall gefühlt. Das Wegbrechen von Normen und Werten zugunsten eines in die Freiheit hinaus geschleuderten Lebens á la: „... *friss Vogel oder stirb!*“, führt zu einem individuellen und kollektiven Bedürfnis nach etwas mehr Berechenbarkeit im Sein, vornehmlich dem der Beziehungswelten zur Arbeit, zu den Partnern und zu sich selbst.

Mit der Distanzierung von zu vielen und tatsächlich krankmachenden Normen und Wertvorstellungen haben wir 68er leider eben auch etliche Strukturen weggeworfen, die Sicherheit, Halt und Geborgenheit gaben. Das, was den Menschen zum Telefon greifen lässt, um den geliebten Menschen anzurufen: „*Ich wollte nur mal deine Stimme hören....*“, zeigt das Bedürfnis nach Nähe, nach berechenbarer, d.h. nicht aleatorisch weg brechender Nähe. Unsere Mütter und vereinzelt auch Väter sangen uns an und wir responsierten begeistert: Vorstufen späteren Singens und weiterhin als präsentative Symbolebene für Nähe. Ritual – erinnern wir an Freud – bedeutet grundsätzlich hervorgehobenes Bewusstsein.

Alles, was Ritual ist, ist immer auch Musik und vice versa: Alles Musikalische ist immer auch Ritual (s. o. die etymologische Anm. zu *armonia*)

In musikalischen Ritualen können wir das Containing wieder holen, das uns unsere Bezugspersonen - hoffentlich - seinerzeit schenkte und damit stabiles Ur-Vertrauen etablierte. Wird Musik bewusst erlebt, also ritualisiert, dürfen wir hemmungslos unsere Wünsche phantasieren, unsere Phantasien, unsere Sehnsucht, unsere Liebe und Liebe danach ausdrücken. Musik, Singen allem voran, kanalisiert unsere Destruktionen, Mordgelüste und Selbstmordgelüste. „*Diese Musik versteht mich...*“ formuliert **Bernd Oberhoff** in „*Die Musik als Geliebte*“.

Kurz-Geschichte von Musik als Ritual und ihren Funktionen

Tonius Timmermann nennt folgende Bereiche, in denen Musik im rituellen Kontext fungiert:

- Mythologie/ Religion
- Krankenheilung
- Arbeit und Versorgung
- Pädagogik/ Politik
- Alltägliches Leben.

Graben wir uns kurz in die Geschichte dieser Funktionen ein, in Schichten, auf denen die „*Singenden Krankenhäuser e. V.*“ aufbauen.

Mythologie (die dem Archaischen folgte) / Religion:

In der archaischen Phase besangen nicht nur die Aborigines Sonnenaufgänge. Sie sangen in einem freien Aufwärtsmelos und vor ihnen unsere afrikanischen Vorfahren und nicht allzu weit entfernt unsere europäischen. Sie sangen einzeln, als Dyade, als Triade, als Gruppe, vermuteter Weise überwiegend einstimmig. Es waren die 7-10 Minuten, in denen sonst nichts geschah, als dass Menschen in die aufgehende Sonne hinein sangen, ohne Ordnung des Stils, aber gefüllt vom Geist des Rituals, das Neues feiert.

In Nachfolge der Urvölker und Naturvölker sangen meine Elterngenerationen, ihre Großelterngenerationen mit ihren Kindern ritualisierte Lieder zum Tagesanfang und Tagesschluss. „*Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein...*“ Lieder waren Garantiebrücken für den Übergang **von** Etwas **zu** Etwas. Heute glauben wir, überall abschalten bzw. umschalten können zu müssen, weil die digitale Kommunikatikonswelt dies fordert.

Nach dem archaischen Zeitalter mit seinen Ritualen folgte die Ritualisierung im mythischen Zeitalter. (Der Referent singt den nachfolgenden Absatz auf einem Rezitationston):

In unseren Regionen entwickelten sich z.B. die gregorianischen Gesänge zu den bekanntesten, die die Tuba als Gesangsbasis nutzten (Tuba = Rezitationston, auf dem die geistlichen Texte gesungen wurden, woanders weltliche, an Arbeitsabläufen orientierte).

Ich begegnete diesem Tuben-Singen mit Abweichungen nach oben und unten mit einem Halbton (semitionale Tuba) und einem Ganzton (subsemitionale Tuba) in Singgruppen von Mitarbeitern und Patienten auf Krankenhaus-Stationen in Russland, in der Uniklinik und in der Forensischen Psychiatrie der Region Orenburg.

Tubensingen vereinte ganze Stationen, die die Zeit-Strecken des Alltags unterteilten in Arbeit, Freizeit, Essen, Schlafen. Siehe die Funktion von Musik auch bei den sich gleichzeitig im mythischen Alter unserer Kultur bildenden Kloster-Ritualisierungen. Hier kam zur Arbeit die spirituelle Dimension des Gottesdienstes bzw. bei den Theologen die Arbeit eben aus Theologie und Gottesdienst.

Arbeit und Versorgung

Es gab Zeiten, in denen das Handwerk und landwirtschaftliche Berufe vom stundenlangen Gesang lebten. Die Innungen im Kaiserreich gaben ca. 30 Liedersammlungen für die jeweiligen Berufsgruppen ihrer Innungs-Mitglieder heraus: Holzhandwerker, Bäcker, Schuster, Schneider und Metzger hatten eigene Lieder. Diese waren nicht nur für die verschiedensten Festivitäten gedacht sondern auch als Unterstützung motorischer Arbeitsanforderungsprofile.

Im 1. Weltkrieg gab es für die Krankenschwestern in den Lazaretten zwei Liederheftchen, eins katholisch, eins evangelisch. Heutige Varianten von Musik als Ritual, unter dem Aspekt von Arbeit und Versorgung, ereignen sich in unerwarteten Funktionsbereichen. Beispielsweise auf den Geschäftsführungsetagen von IKEA, Otto-Versand, IBM oder von der früheren Swissair, in denen Führungskräfte die konstruktiven Auswirkungen des Singens oft in der Musiktherapie kennenlernten. Anschließend setzten sie es bei sich im Konzern ebenso konsequent mit großem Erfolg und Lustfaktor durch. Bei IKEA etwa wurde das Abarbeiten von Teilen der Tagesordnungspunkte durch den Vorstand – im Stehen erledigt.

Zurück zum Stichwort Lazarett: Halten wir uns hier ein bisschen auf, weil Lazarette immer Folgen politischen Handelns waren und unser heutiges Gesundheitswesen – Gesundheitspolitik – Politik ist.

Ich möchte es noch erleben, dass das gesellschaftliche Politikum „*Singende Krankenhäuser*“ den Ausgleich bietet für den Missbrauch von Musik in der Politik.

Musik als Ritual in Pädagogik und der sie bestimmenden Politik

Nationalsozialistisches Liedgut ist nur unser letzter großangelegter Missbrauch des Singens. Es gab unzählige vorher und nicht nur in Deutschland. Die Aufgaben der Musik im Kaiserreich der deutschen Wilhelms, der Habsburger oder im Zarismus, waren die gleichen wie im Stalinismus, wie im Maoismus. Goebbels Reichsmusikkammer bündelte die

Lieder, die am schnellsten Kohäsion (Wir-Zusammenhalt) bewirkten und das Vegetativum (den nicht willkürlich steuerbaren Teil unseres Nervensystems) ansprachen. Es bewirkte, beim Marschieren zum Singen, zum Singen beim Marschieren, zu vergessen, warum man marschierte.

Bis in den 1. Weltkrieg hinein wurden die Dirigenten der Heeresmusikkorps (Offiziere im Hauptmannsrank) mit einem halben Gehalt mehr bezahlt als ihre Rang-Kollegen. Die meisten Heeresleitungen wussten um den stimulierenden Impuls der von Musik-Kapellen ausging, die vor der Truppe her marschierend sie anfeuerten. Im Kriegsfall der gefährlichste Ort! Die anxiolytische (Angst herabsetzende) Wirkung der Musik, die Intensität der Gemeinschaftsbildung der Musik (Kohäsion), die antriebsfördernde (ergotrope) Wirkung der Musik, waren immer schon eingesetzt worden – nur noch nicht neurowissenschaftlich erklärbar wie heute. Schulwesen als früheres Zentrum von Pädagogik instrumentalisierte das Singen ebenso konstruktiv wie destruktiv. Die Missbräuche des Singens in der „Schwarzen Pädagogik“ und die zu ihr gehörenden Traumatisierungen waren es nicht zuletzt, die uns Deutschen eine chronische Angstbesetzung fühlen ließ. Eine Angst, die nach den 68er Stürmen durch meine Generation zunächst das Singen von den Pädagogischen Hochschulen der norddeutschen Länder ausgrenzen ließ. In Süddeutschland war Singen mehr mit der tradierten, geliebten Volksmusik verbunden, als dass es durch ein Regime bzw. einem kollektiven Schuldgefühl ihm gegenüber gänzlich verjagt werden konnte. Musikschulwerke wie die „Sequenzen“ (u.a.) für die Sekundarstufen wiesen, meiner Erinnerung nach, keinen einzigen Brückenschlag zum Singen auf – außer dem kritisch hinterfragenden. Musik in der Hand der Politik, überhaupt von großen und kleinen Machtzentren wie sie in mancher christlichen Kirchengeschichte, in mancher außerchristlichen religiösen Gruppe, in mancher Familiengeschichte instrumentalisiert wurde, bediente sich eben auch des Singens. Nur destruktiv!

Auch heute zeigt sich Musik wieder in der Politik. Schüchtern, vorsichtig, immer noch mittelbar milieuvererbt, traumatisiert von den Schreckensauswirkungen der Musik früherer Politik. Die Bewegung der in unserer Zeit erst gegründeten „*Singenden Krankenhäuser*“, war Impuls auch für die heutigen „Singenden Klassenzimmer“. Singen in Schulen, in Klassenzimmern wurde bis in die Mitte des letzten Jahrhunderts hinein obligatorisch und gleichermaßen die Sänger vereinnahmend eben auch immer für Ziele der Religion wie der politischen Atmosphäre benutzt.

Die heutigen älteren Parteien singen wieder auf Parteitag. „*Singet dem Herrn des Geistes unserer Partei ein neues Lied.....*“ Die Grünen suchen noch ihr Lied, die Piratenpartei hat es bereits. Die rechtsradikalen Parteien verdienen mit Musik, als Transportmittel für Politik, nach wie vor viel Geld. Die Linken singen Internationales, das bei der GEMA ebenso wenig abgerechnet wird wie die Deutschland-Hymne der konservativen Parteien.

Der Studiengang Musiktherapie in Estland, den ich ab 2001 mit aufbauen durfte, führte mich zu Menschen, die 1989 in der berühmten Menschenkette 55 km entlang der baltischen Grenze zu Russland Hand in Hand standen und gesungen haben. „*Wir machen unsere Stimmen mobil!*“. Es entstand die, über alle Sender der Erde übertragene, singende Revolution und eine demokratische Politik, aus der die drei heutigen baltischen Länder sich stürmisch demokratisch entwickelten.

Exkurs: Fußballgesänge

Die von der Population her größte parteipolitisch unabhängige Partei der Menschheit, die des Fußballs, hat sie ebenfalls entdeckt: Gesänge. Ganze Dissertationen befassen sich mit dem Phänomen des wiederkehrenden Singens im Stadion, improvisatorisch entstehende kollektiv getragene Melosbögen, die oft die Sexte, vereinzelt die None als Umfang zeigen. (Die Sexte als Affekt ankündigende Spannung war jahrelang Forschungsobjekt von Hermann Rauhe: „Ein Prosit, ein Prosit...“ oder Schuberts: „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein...“).

Networking Singen

Nähern wir jetzt politisches Singen an die „*Singenden Krankenhäuser*“ an – mit scheinbar kleinen Umwegen:

Zwei Messehallen in Hannover haben nicht ausgereicht, um die singenden „*Singenden Klassenzimmer*“ mit 8.000 Menschen aufzunehmen, Lauter Schulleitungen mit ihren Schülern, ihrem Schul-Disstress, ihren Schulängsten auf allen Seiten, sangen aus ähnlichen Beweggründen wie die Bewegung der „*Singenden Krankenhäuser*“: Singen zur Ritualisierung, um Ängste abzubauen und Ressourcen sowie Resilienz-Erinnerungen (Resilienz = wachsen an den Widrigkeiten des Lebens) zu reaktivieren. Singen wird wieder integriert – in „weißer Pädagogik“ mit

neuem Liedgut, mit gefiltertem alten Liedgut, basierend auf POP. Die evangelische Kirchenmusik fing mit dieser Reform und Umgestaltung an/

Die katholische folgt jetzt mit dem neuen „Gotteslob“– Gesangbuch, in das ökumenisches, vorsichtig pop-orientiertes Liedgut einfluss. Musikstrukturell nicht weit entfernt von den Chants der „*Singenden Krankenhäuser*“.

Die „*Singenden Krankenhäuser e.V.*“ initiierten vielleicht das größte Potential zur Wiederentdeckung der Vitalisierungskräfte Einzelner und der Gesellschaft anlässlich stationärer Aufenthalte. Da sehe ich die politische Komponente in einem therapeutischen Kontext, denn Gesundheit und die Ökologie von Soma und Psyche sind längst der Ball, mit dem die Politik gezwungenermaßen spielen muss.

Meine Kollegin **Elisabeth Bengtson-Opitz**, Gesangsprofessorin an unserer Hochschule in Hamburg, wird nicht müde, uns Deutschen liebevoll zu drohen:

„Wisst ihr, dass ihr verarmt, bevor ihr sterben werdet? Wisst ihr, dass ihr sterben werdet, bevor ihr sterben werdet? Weil ihr Deutschen nicht singt!“

Sie kommt aus Schweden, entwickelte ein inzwischen patentiertes Konzept zum Singen im 3. und 4. Lebensabschnitt und schildert die Selbstverständlichkeit der schwedischen Gesellschaft, mit der sie ihren Alltag mit Singen nicht unterbricht, sondern damit Übergänge schafft. Die meisten Firmenjubiläen, Staatsdienstjubiläen, Geburtstage, Vereinstreffen, Ansegel– und Absegelrituale, Ferien- und – Schulanfänge werden besungen, nicht hilflos gesumm-murmelt wie das „Happy Birthday“.

Therapeutischer Kontext beim Singen im Krankenhaus

Übergeordnete psychologische Funktionen des Rituals Musik, genauer Singen und Spielen im Krankenhaus sind, Freud ebenso folgend wie moderner Psychotherapie, „Interventionsrepertoire“ der Gestaltung von Übergängen:

- von Krankheit zur Gesundheit,
- von Isolation zur Soziabilität,
- von Distanz zur Nähe,
- vom Alleinsein mit sich und der Krankheit zum Zusammensein und Sharing der Mitbetroffenen.

Support erhalten diese übergeordneten Zielrichtungen durch das boomende Wissen der Neurowissenschaften und Hirnphysiologie in Bezug auf die intrasomatischen Reaktionen auf gehörte, gesungene und gespielte Musik. Mit Folgen für das Herz- Kreislaufsystem, für die Respiration usw. Zelluläre, molekulare, biochemische (neuroendokrine) u.a. Reaktionen werden ausgelöst von ergotropen (aktivierenden) bzw. trophotropen (beruhigenden) Musikstrukturen.

Das Singen ist im Appellspektrum der musikalischen Medien das entwicklungspsychologisch begründete und bewiesenermaßen erfolgreichste und folgenreichste Instrument!

Wir können nicht singen, nicht gerne singen, ohne Beta-Endorphine (besser bekannt als „Glückshormone“) auszuschütten.

In den übergeordneten Zielrichtungen des Singens für und mit Patienten und ihren Angehörigen sehe ich für pflegerische, therapeutische und ärztliche Mitarbeiter Unterstützung. Auch als Mitbetroffene, die bezüglich ihrer Psychohygiene und psychodynamischen Stabilität, angesichts der ständigen Spiegelung von Krankheitsbedrohung, Krankheit und Tod, keineswegs nur in der Psychiatrie

via Gegen-Übertragungsmechanismen, ständig gefährdet sind.

Neben dem (schul-) pädagogischen Bereich sind ganze Bereiche von Krankheitsbegleitern und Gesundheitsvermittlern als hochsignifikant gefährdet bei den Krankenkassen und staatlichen Beihilfe-Stellen eingestuft. Siehe auch die Höchstquote derer, die vor dem 65.Lebensjahr in den Frühpensions- und Rentenstatus wechseln müssen: Schulpädagogische- und Gesundheitsberufe.

Wegen der psychischen Gefährdung durch Spiegelungseffekte, die wir von unseren Patienten übernehmen, auch wegen der überhöhten Erwartungshaltung an uns Helfer/Innen in der Übertragungsbeziehung, sind wir inzwischen abhängig von guter Supervision, von Intervision. Diese benötigen wir nicht nur zugunsten unserer Patienten, sondern zunächst zugunsten unserer Minimal-Gesundheit.

Ein Musik - und Psychotherapeutentreffen der WHO in Genf arbeitete in Vorbereitung des VIII. Weltkongresses 1996 in Hamburg folgende Haupt-Disstressoren und deren Folgeerkrankungen heraus:

- die Verarmung an Ritualen (s. *Susanne Langer*)
- Verarmung an Übergangskultur im Alltag und von dieser zu
- Sonn – und Feiertagen, Urlaub und Ferien und wieder zurück.

Statt Übergängen zwischen Tag und Nacht, zwischen Arbeit und Freizeit, zwischen sich Profilieren und sich Zurücknehmen, zwischen Durchsetzungszwang und Nähebedürfnis, trainieren wir: Umschalten, Abschalten. Frühere Strategien waren: Morgenlieder, Abendlieder, Wanderlieder, Liebeslieder... Wir gestalteten die Übergänge von Krankheit zu Gesundwerden und oft genug auch umgekehrt – mit Singen.

Eine *Minute Autobiographisches*: Ich habe meine Kindheit und Jugend in verschiedenen Betten verbracht. Dies lag an den meine Kindheit prägenden Erkrankungen, Polio und TBC, deren Therapiekonzepte ständig kollidierten: das eine hieß Bewegung, Training, Gymnastik, Sport, das andere gegenteilig: Liegen, Liegen, Liegen, hoch oben in den Bergen und nicht in der Heide. Ich verdanke den Lehr- und Lernjahren als entwicklungspsychologisch geprägter Musiktherapeut das Wissen darum, warum ich mich dieser Jahre, trotz langer Klinikaufenthalte, also auch erlebter Trennungs-Erfahrungen, mit derart viel Liebe erinnere. Es sind neben der Kunst, die unsere Verdrängung ausmacht, weit zentraler die Erinnerungen an die Kraft der musikalischen Rituale.

Ich wurde beim Abschied immer singend von meiner Großfamilie verabschiedet. Am Vorabend wurden mir Aufführungen gewidmet, in denen auch immer ein Bett und singende Krankenschwestern und unser singender Hausarzt Dr. Ross (der mich oft begleitete) vorkamen. Die Abschiedsrituale wurden sogar auf dem Celler Bahnhof praktiziert und jeder Besuch der Familie im Krankenhaus wurde dann in kleineren Ritualen vorbereitet, ebenso der Abschied. Ich habe vom Annastift in Hannover, vom Bodelschwingschen Kinderkrankenhaus in Bethel, vom Stillach-Sanatorium in Obersdorf die Erinnerung an singende Köchinnen, Schwestern, Ärzte, es wurde gelacht und geheult – selten allein.

Wenn es hieß, morgen darfst du aufstehen, wenn du unter 37,8 Temperatur hast, dann wurde ein Frühstücks-Festchen gefeiert, weil ich aufstehen durfte. Wenn ich wieder liegen musste, weil das Fieber stieg, wurde getröstet mit Gesang, sauren Gurken und Bockwurst, Aufführungen für mich... Dann meine erste eigene Blockflöte.... erst Moeck's pfeifende C - Flöte, dann Altflöte. Später wurde das schwarze Fülus Feurich-Klavier

neben das offene Bett geschoben und ich wurde unterrichtet oder es wurde für mich gespielt.

Wiederholen wir: Das Wiedererkennen intrauteriner Erfahrungen, wie Maiello's Forschung belegt, ist Stimme/Singen, die Basis der Erfahrung. Da ist etwas oder da ist etwas nicht... Dies sind Grund-Erfahrungen, die später zur Ressource werden, wenn besonders viel Nähe-Erfahrung vermittelt wurde. Grund-Erfahrungen dieser Empfindungswelten erfolgen durch die Stimme. Die frühe Erfahrung von „Anwesend/Abwesend“ wird später gefolgt von der Erfahrung Trennung/Wiedersehen. Musik, zentral das Singen, ist die psychologische Erinnerung an früheste und frühe gelingende Bindungen, ist im gelingenden Sinne Übergangsphänomen zu abwesenden nahen Menschen und baut Nähe, zu eben noch Fremden, auf.

Ich habe dies durch die „*Singenden Krankenhäuser*“ wieder gelernt: Mitarbeiterchöre, Patientenchöre, die singende Putzkolonne in einer Nervenklinik der Ostschweiz (deshalb singend, weil es zu 70 Prozent Migrantinnen sind) – sie vermitteln erinnerte und neue vertrauensvolle Nähe, sie vermitteln wirkliche d.h. „wirksame Begegnungen“. Etymologisch stecken im Begegnen sowohl Nähe als auch Gnade.

Haben Sie Lust auf einen Kanon? Wollen wir einen 4stimmigen Kanon anstimmen? Ich singe jetzt mit Ihnen - aber haben Sie gesehen? Sofort fassen sich etliche an die Kehle oder räuspern sich. Sie wollen sich „schön machen“, ihre Stimme für die Bühne präparieren - das assoziieren wir mit Stimme. Diese assoziierte Ängstlichkeit vor dem Singen mit der eigenen Stimme wird durch Bewegungen wie die der „*Singenden Krankenhäuser*“ abgebaut. Der Ich-Ausdruck mit der Stimme und das zentrale Moment jeden Rituals, die Wiederholung, gibt Vertrautheit, gibt Sicherheit.

Singen ist Handlung mit symbolischer Besetzung von Empathie, von Sympathie. Ich kann es auch schlichter sagen:

Singen ist Handlung mit symbolischer Besetzung der Liebe zu Menschen und der Liebe zu mir selbst.

**Zusammenfassende Wiederholung oder:
Vom Arbeitsspeicher in den Festspeicher**

Feinzielrichtungen des Singens als Ritual: Mutation von Depression, Destruktion („Ich bin ein Wrack“) in Konstruktivität, Vitalität („Ich singe mit, also gestalte ich...bin nicht nur Pflegeobjekt, ich bin Teil eines kreativen Werkes...). Das Anlegen musikalischer Ordnungen bedeutet immer Struktursicherung. Es ist der Bereich nach *Daniel Sterns* Entwicklung-

spsychologie, in dem die Hauptressourcen für das spätere Leben gelegt werden. Verschüttete Ressourcen werden durch musikalisches Tun, besonders durch Singen reaktiviert (Singen = Nutzung des Ich-Instruments, des Selbstausdrucks, nicht des Ausdrucks eines von außen erlernten Instruments).

Das Lied, das ich am Krankenhausbett eines Einzelnen singe, oder wenn Sie alleine einem Menschen etwas singen – ist eine sinngebende Präsentation. Singen in der Gruppe schenkt eine soziale kollektive Dimension. Singen im Krankenhaus bedeutet als Ritual grundsätzlich die Trennung von dem: „So war ich eben noch..., und jetzt bin ich anders!“ Die Zeit für ein Ritual bedeutet immer Trennung von dem, was ich vorher war in Richtung auf ein Anders-Werden. Diese Zeit, in der ich mit einem oder mehreren singe, ist immer eine Zeit des Übergangs. Zeit für Richtungsweisung in uns, bei dem das Unbewusste meist sicher die Lösungen vorbereitet, die unser mentales Denken noch nicht kennt.

Die alles überspannende inhaltliche Aufgabe des Singens ist Bestärkung und Verstärkung des Spirituellen in uns, des Bereichs, den wir durch unsere virtuelle Kommunikationsintensität immer mehr gefährden. Wohl wissend, dass wir uns immer stärker danach sehnen und ohne Krankenhaus und „Singende Krankenhäuser“, oder ohne „*Life-Music-Now*“-Konzerte der Menuhin'schen Stiftung für solche Erfahrung immer mehr bezahlen müssen und wollen. Spiritualität meine ich auch Religiosität integrierend. Singen bedeutet für viele Patienten hilfreiche Glaubensmuster wieder zu entdecken oder bremsende Muster zu verändern oder auszutauschen. Allgemeine therapeutische Erfahrung ist, dass Patienten mit einem religiösen Hintergrund einfacher und erfolgreicher zu behandeln sind aufgrund der Funktionen von Religion als Stärkungsmittel (re-ligio, lat. = Rückbindung). Singen rührt immer an unseren spirituellen Wurzeln und die sind inter-religiös bzw. meta-religiös.

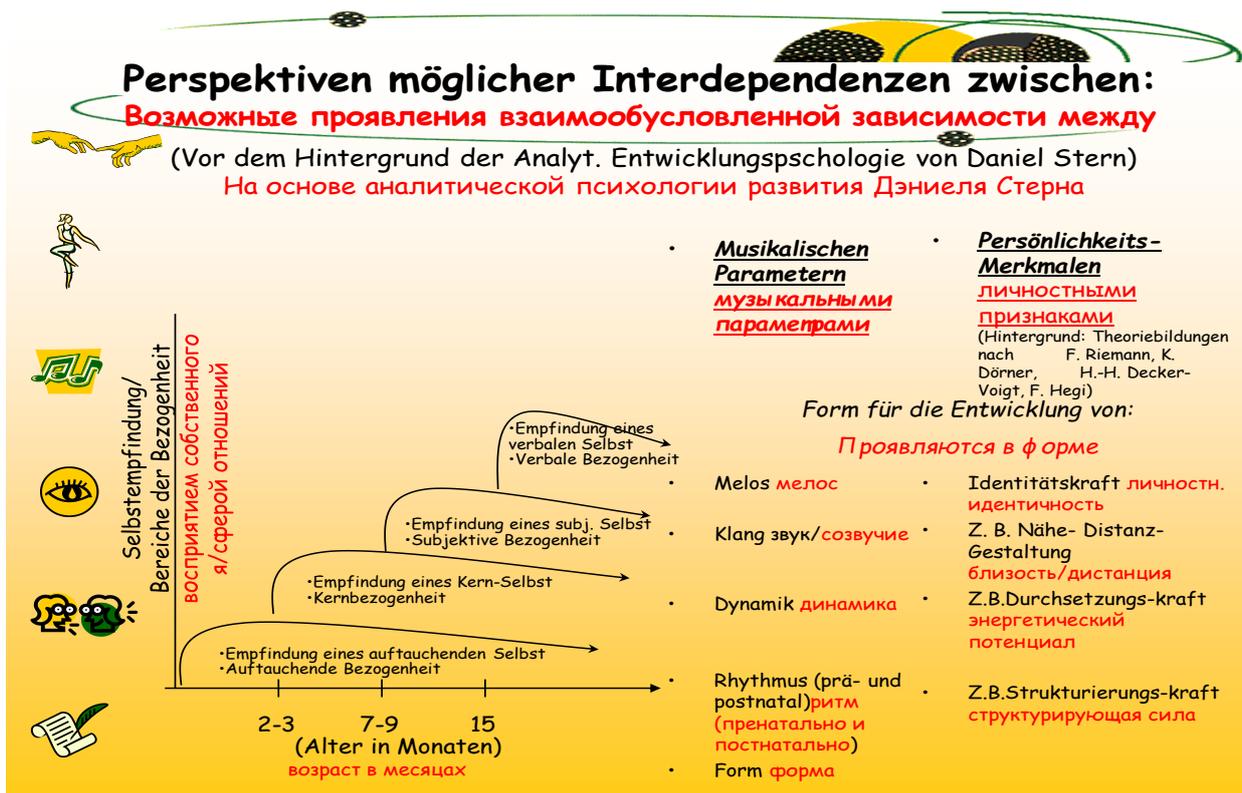
Die letzte Perspektive fasst die mir wichtigen Forschungen der Entwicklungspsychologie in Bezug auf Musik zusammen. Sie dürfte sich selbst erklären und den Zusammenhang aufzeigen zwischen den Bauelementen jeder Musik und den Persönlichkeitskräften (siehe auch *Fritz Hegi's Komponentenlehre*). Sie erlaubt auch wichtige Rückschlüsse, gerade vor dem Hintergrund unserer Kindheit, beziehbar auf Musik mit der Stimme.

Apropos Forschung und Forschungsfieber und Forscher-Narzissmus:

Strophen, die ich am helllichten Tage für mich gerne singe, stammen aus dem Lied „Der Mond ist aufgegangen“, von **Matthias Claudius**:

„Seht ihr den Mond dort stehen?
 Er ist nur halb zu sehen,
 und ist doch rund und schön...
 So sind wohl manche Sachen,
 die wir getrost belachen,
 weil uns`re Augen sie nicht sehn.“

Und in der folgenden Strophe heißt es:
und wissen gar nicht viel.
 Wir spinnen Luftgespinste
 und suchen viele Künste
 und kommen weiter von dem Ziel.



Mit Singen kommen wir ihm immer näher!
Dem Ziel: „Mensch-sein-dürfen“!

*Ганс-Гельмут Декер-Фойгт (Германия)
(перевод Татьяны Резницкой)*

**Музыка – это ритуал, ритуал – это осознанность:
концепция музыки в терапевтическом контексте ритуальной
психологии на примере движения «Поющие больницы»**

*«Там, где есть ритуал, должна быть осознанность»
(Зигмунд Фрейд)*

*«Отказ от ритуалов –
одна из насущнейших проблем нашего времени»
(Сюзанна Лангер)*

Как бы хотелось, чтобы все руководители клиник, все главные врачи больниц однажды имели возможность окунуться в атмосферу, подобную той, что царила на Второй международной конференции, организованной Люнебургской психиатрической клиникой, учреждением, главный врач которого входит в палату пациентов в белом халате и с гитарой, а директор любит петь и поёт вместе с другими. Тогда страдания многих страдающих от немецкой системы здравоохранения руководителей, главных врачей и политиков могли бы быть гораздо меньше.

Современные психотерапевтические школы учат нас тому, что связанное с позитивными эмоциями неожиданное действие является одним из первичных, элементарных шагов, способствующих повороту процессов, происходящих в психодинамике отдельного пациента либо в динамике группы.

Личность терапевта и расположенные в помещении музыкальные инструменты, притягивающие внимание, благодаря своим свойствам (в том числе в терапии искусствами, театротерапии, в мастерской по изготовлению инструментов из дерева) «поворачивают» нечто во внутреннем мире пациента, отвлекая и перенаправляя его для того, чтобы впоследствии, выстроив стабильные, качественные отношения пациента к психофизическим предпосылкам боли, её причинам и способам её проработки, помочь ему вернуться к себе. Вернуться изменённым, а изменение «ландшафта душевного состояния»

представляет собой терапевтическую задачу с творческой составляющей самого широкого спектра, проявляющуюся во всех сферах больничной работы, будь то медицина, психология, психотерапия, в том числе и применяющая средства искусства, уход за больными, использование различных видов искусства, опирающиеся на законченные произведения и на процесс творчества. Благотворительные организации, подобные фонду Иегуди Менухина „*Life-Music-Now*“, и бурно развивающемуся инициативному сообществу «*Поющие больницы*» («*Singende Krankenhäuser e.V.*») являются примером двух последних связанных с искусством сфер.

Использование «эффекта неожиданности» в качестве инструмента демонстрирует опыт, почерпнутый в США в рамках институционализированной терапии. Декан института искусств в Кембридже (Бостон), профессор доктор Шон Макнифф участвовал в заседании одной из комиссий регионального уровня, заявляя о необходимости выделения без малого 100 000 долларов на организацию обучения по специализации «применение искусства в психиатрии». На этом совещании Макнифф не произнёс ни единого слова. Он спел! Обратившись к опешившим депутатам, он пропел текст своего выступления под ритм аккомпанирующего джембе и получил одобрение суммы гораздо больше той, что запрашивалась изначально. Будучи средством, «поворачивающим» трудную ситуацию в сторону разрешения, «эффект неожиданности» широко используется не только в любом из видов психотерапии, но и в некоторых случаях вне её сферы.

Однажды я скопировал этот приём, обратившись к одному из влиятельных спонсоров в Гамбурге и получил по меньшей мере часть суммы, необходимой для организации в 1996 году Восьмого всемирного конгресса по музыкальной терапии, в котором участвовали представители 52 стран. Я повторил мою «певческую» просьбу о финансировании этого проекта за счёт средств АОК, крупнейшей компанией медицинского страхования в Германии, в одном из её представительств в федеральной земле Рейнланд, обращаясь к 100 предпринимателям. В другой раз я применил его перед участниками конференции врачей авиакомпании «*Lufthansa*», в связи с внедрением модели музыкально-терапевтического сопровождения пассажиров, испытывающих страх перед полётами. Моё пение, имитирующее григорианскую мелодику, всякий раз сопровождалось успехом, мгновенно привлекая внимание публики и создавая атмосферу игры и связан-

ного с ней удовольствия, что в обеих вышеназванных группах выливалось в совместное пение (для чего достаточно было движения по звукам «до-ре-ми» вверх и вниз). Эти краткие григорианские мотивы легли в основу спонтанно возникшего «Люфганза-канона», подобно тому, как на встрече с представителями АОК они вылились в вокальную игру-импровизацию, использующую в качестве текста три заглавные буквы в названии этой организации.

Ритуал приподнимает, позволяет осознать либо мотивирует к большей осознанности, ритуал как таковой является приятной неожиданностью, отграничивающей от будничной повседневности. Пение, любая игра, использующая наиболее изношенный и стандартизированный, подлатанный и подправленный инструмент выражения – голос, становится таким неожиданным сюрпризом, обещающая нечто необычное, особенное.

То, что мы делаем из расположенных безнадежно низко, «в подвальных помещениях» тонов песни «*Happy Birthday*», чаще всего звучит печально, в том числе и с точки зрения впечатления, производимого на именинника, или в лучшем случае трогательно. Однако она была и остаётся одной из прекраснейших, обладающих силой воздействия песен, когда её дополняют второй строфой, используя текст и мелодию не как вынужденную формальность, но как ритуал, по особому выделяющий именинника, а также и тех, кто празднует вместе с ним: «*Happy birthday to you, with old friends and new, and happiness too...*».

Короткая история о применении игры в повседневной жизни

То, что придаёт динамику описанным выше сценам, заключается в сочетании казалось бы несочетаемого, в соединении повседневности и игрового начала. Перенесём эту связь на мета-уровень политики, отвечающей за сохранение здоровья, целевым направлением которой является система здравоохранения, (которая скорее является «системой здраво-не-сохранения», если рассматривать все составляющие её части «многоклассового» общества и политического лобби). Системе здравоохранения необходимо гораздо теснее взаимодействовать с формами и методами терапии искусством, опираясь на музыку, танец, живопись, скульптуру, поэзию, театр. Приведённая последовательность соответствует росту и развитию человека и его органов чувств, начиная с «возраста» внутриутробной жизни и продолжая

этапом младенчества и раннего детства. Подробнее об этом далее, когда речь пойдёт о первостепенном по значимости апеллятивном воздействии певческого голоса.

Включение музыки в систему здравоохранения являлось задачей пионеров музыкальной терапии в немецкоязычных странах на протяжении последних 55 лет. С момента первых опытов и усилий делались попытки объединять музыку и здоровье, профилируя их взаимодействие в качестве связанного со здоровьем научного направления. В настоящее время этот профиль стал виден и, прежде всего, слышим на общественном уровне, благодаря профессиональному обучению, которое в немецкоязычном пространстве осуществляют 12 государственных научно-творческих и ориентированных на прикладные науки вузов в рамках подготовки дипломированных специалистов и проведения дальнейшей научной работы (магистратура, диссертационное исследование). К ним примыкает возможность получения образования в 15 частных учебных заведениях, а также бесчисленное количество предложений постдипломного обучения (более или менее серьёзного), как например, заочное обучение музыкальной терапии или сфера коммуникативной музыкальной терапии (*Community Music Therapy, CMT*).

Как часть такого постдипломного обучения, движение «*Поющие больницы*» в настоящий момент стремительно распространяется, совершая квантовый скачок в своём развитии. Участие в певческих сообществах, хорах, госпел-группах и вокальных ансамблях объединяет в символическом пространстве системы здравоохранения, к которой принадлежат больницы и клиники, людей самых различных ролевых функций. Представители всех уровней врачебной иерархии, терапевты, средний медицинский персонал, сотрудники пищеблока, санитарные службы, уборщицы, и в центре – пациент и его родственники. Они находятся здесь, имея возможность участвовать в процессе, и многие вновь находят себя, впервые, спустя долгий период времени, благодаря формированию коммуникации посредством музыки.

В четырёх клиниках, с которыми я познакомился, директора с удовольствием поют вместе с другими участниками. Что в пении так притягивает, что соблазняет, что воздействует? Из психологии развития Дэниэла Стерна нам известно о значении сформировавшихся аффектов витальности, об искусстве аффективной подстройки, которые «тренируются» в интермедиарном игровом пространстве, возникаю-

щем между матерью (либо иным близким человеком) и младенцем/маленьким ребёнком с самых первых дней его жизни. „*Kommt eine Maus die Treppe herauf, macht Klingelingeling, ist die, der....zu haus?*“ («Вверх по ступенькам мышка бежит, звонит – динь-динь-динь – эй, кто дома, скажи!»). Тот, кто помнит, как играл в эту игру со своими маленькими детьми или детьми своих близких, вспоминает также радость от игрового процесса, от музыки голосов, вспоминает как они сливались, разделяя общую радость, в совместном кульминационном возгласе (интераффеktivность).

Этот довербальный и паравербальный опыт (охватывающий весь спектр голоса) формируется в игровых интонациях лишь на основе просодии (совокупность специфических речевых свойств – таких, как акцент, интонация, протяжённость и речевые паузы) и может быть реактивирован на любом возрастном этапе человека. Однако не настолько быстро и сильно, как в пении.

Наградой за удачную аффективную подстройку между людьми становятся ситуации интераффеktivности: моменты и временные отрезки, когда мы синхронно разделяем с другим сильный аффект. Они простираются от снимающего напряжение смеха по поводу комической ситуации или хорошей шутки, через кульминационные точки любого классического произведения, которое вызывает у нас мурашки / эффект «гусиной кожи» и связанный с этим душевный подъём, вплоть до погружения собственного голоса в «звуковой ковёр» совместного звучания певческой группы или хора.

Вспомним психоаналитика и пионера групповой психологии Хорста Эберхарда Рихтера. В своей книге «Группа», вышедшей в 70-х годах прошлого века, он рассматривает материнские функции группы. Сегодня говоря о группе в качестве матери, он мог бы добавить: «хорошей матери, если она поёт для своего ребёнка и вместе с ним».

Мы же будем придерживаться ключевых научных понятий, касательно воздействия нашего голоса на нас самих и на других людей.

Базовые понятия и научное обоснование

Моя точка зрения касательно связи музыки и здоровья базируется на:

- аналитической психологии развития,
- феноменологии глубинной психологии и психоанализа,

- результатах исследований и в области соприкосновения с нейропсихологией.

Некоторые аспекты психологии развития:

Начиная с периода внутриутробного развития все мы живём, испытывая на себе воздействие следующей триады. Мы растём и развиваемся –

1) в атмосфере непрерывного восприятия тактильно-хаптических ощущений, проявляющихся одновременно с

2) непрерывным движением, которое является предшественником последующего кинестетического опыта, первоначально проявляясь в дыхании матери, в сокращении её суставов, в работе её внутренних органов, в перистальтике,

3) и с постоянным присутствием голоса!

Мы слышим, как наша мать разговаривает, а если она в достаточной мере получила необходимый опыт от мамы и бабушки, то она часто напевает и поёт. В настоящее время в продаже имеется более 400 книг, в которых пение рекомендуется в качестве активизирующего голос средства чаще, нежели речь. Оно является неотъемлемой частью поддержания развития растущего в материнской утробе младенца, который впоследствии назовёт звуковой мир музыки развлечением, хотя связанные с ним ранние слуховые впечатления с точки зрения физиологии мозга являются важным питающим его элементом. Это непереносимое условия поддержания процесса роста мозговой массы, а также развития органов чувств.

Голос как средство, которое наряду с ритмом материнского сердца в наибольшей степени определяет развитие нашего слуха, является основой для всей слуховой сферы. Итальянский психоаналитик Майелло предполагает, что материнский голос на начальной стадии (пред)восприятия формирует у плода ощущение присутствия или отсутствия чего-либо (при условии вокальной активности). На этом этапе речь не идёт о проживании опыта расставания и нового единения, дистанции и близости, но лишь о ступени предваряющей этот опыт, то есть о протовосприятии.

Стоит подчеркнуть: любое пение на последующих этапах жизни реактивирует эту раннюю стадию восприятия, связанную с присутствием и близостью в противоположность отсутствию. С близостью вместо дистанции, с общностью вместо изоляции. В данном случае мы имеем в виду ощущение одиночества, которое испытывает чело-

век, помещённый в «рабочее пространство» больничных будней. Мы оставляем открытым вопрос, в какой степени, с точки зрения личностной коммуникации влияет на пациента и работающий с ним медицинский персонал по возможности безукоризненно и во временном отношении точно организованный распорядок медицинских, терапевтических, санитарных процедур и одиночество какой из групп он обуславливает в большей мере. Медицинский сериал *«In aller Freundschaft»* представляет картину будней одной из клиник, взывая при этом не столько к небесам, сколько к друзьям и семьям врачебного персонала.

Звуковая картина слышимого мира, сформированного изначально преимущественно под влиянием материнского голоса в пренатальном и постнатальном периодах станет, с точки зрения аспектов ритуальной психологии, важнейшим фактором и будет оставаться таковым, проявляясь впоследствии, к примеру, в наших возгласах при встрече на вокзалах и в аэропортах (*«Э-гей, тётя Ульрика!»*) или в нашем желании спеть, «промычать» что-нибудь, оказавшись в тёмном лесу, который в современной жизни «перемещается» в пространство подземных гаражей. Даже те упоминаемые выше «мурашки», которые появляются у нас при прослушивании марианского материнского голоса в номере *«Schlafe mein Liebster, genieße der Ruh...»* из «Рождественской оратории» И.С. Баха, – все эти явления связаны друг с другом, с точки зрения психологической функции, близкими отношениями «более чем первой степени родства».

Музыка в контексте ритуала. Определения и наглядные примеры

В психоанализе Зигмунда Фрейда даётся следующее определение: «Ритуал – это то, что базируется на принципе акцентирования», а согласно глубинной психологии Карла Густава Юнга, ритуал имеет целью сделать осознанным происходящее «здесь и сейчас». Из истории психологии нам известно, что Юнг, при всей его дистанцированности от Фрейда, оставался с ним един во мнении относительно этого вопроса. Ритуал, который воспринимается *«на острие иглы настоящего»* (Фрейд), всегда связывает прошлое и будущее. «Красивые похороны», «хороший покойник» становятся ритуалом, подчёркивающим движение от прошлого к настоящему, и являются частью проработки печали и горя в пользу будущего. Прощание с пациентом, готовящемся к выписке из больницы после удачно перенесённой тяжё-

лой операции или приветствие пришедшего на работу в клинику нового врача ритуализируется в настоящем, формируя тем самым переход в следующее за этим, новое будущее. Любой ритуал основывается на церемониальных составляющих, по-особому подчёркивающих, выделяющих то или иное событие. Содержательно они связаны с нравами и обычаями того или иного региона. Ритуалы приветствия и прощания хотя и функционируют по общим принципам, однако подпитываются традициями конкретного региона, местности, её групповыми и семейными особенностями. Так на Эльбе, в реформированной земле Мекленбург-Передняя Померания отмечают Сретение как народный праздник, подобно карнавалу в католической земле Рейнланд. В Баварии, напротив, для текстов, используемых в церковной службе на Сретение, отведен специальный раздел в сборнике псалмов.

Или, к примеру, ритуал приветствия. Когда в 1995 году я приехал в Сан-Паолу для участия в конференции по вопросам медицины, меня ждал сюрприз – нечто, чего я никак не мог ожидать. Приветствуя иностранных гостей конференции, среди которых был и я, местные участники всякий раз вставали со своих мест и пели для каждого из приглашённых небольшой отрывок из песни, принадлежащей той стране, откуда прибыл гость. Это пение сопровождалось темпераментной танцевальной группой в глубине сцены, на которой стояли мы, приглашённые.

Традиция вставать со своих мест и петь, а также танцевать в честь гостей представляет собой прочно закрепившийся ритуал, повторяющийся и предсказуемый в определённых местностях Бразилии. Усилия, вложенные в заучивание песен родины приглашённого гостя, являются ситуативно обусловленным ритуалом, приятной неожиданностью. Строфы, которые были пропеты в честь меня, не содержали текста гимна Германии. Это были слова из песни: „*Ein Hase saß im tiefen Tal, singing hollypollydoodle all the day, übt Segelflug wie Lilienthal, singing...*“

За десять лет до этого события я включил эту песню во «Введение в музыкальную терапию» как пример неувядаемого шлягера, популярного у детей в возрасте от полутора до двух лет, обожающих повторять одну и ту же мелодию бесконечное количество раз (временной отрезок, охватывающий период преодоления языкового барьера). Студентка из Бразилии, обучающаяся в то время в Гамбурге, за-

помнила её и привезла с собой, возвратившись в Сан-Паолу, где она в период нашего там пребывания, будучи преподавателем вуза, отвечала за приём гостей из Германии.

Другой пример. Во время посещения в составе группы коллег в начале 2010-х годов клиники в Японии, специализирующейся на оказании помощи людям с тяжелейшими множественными нарушениями, я стал свидетелем особого ритуала приветствия, подготовленного для нас её пациентами, врачами и обслуживающим персоналом. Используя свои инвалидные коляски в качестве перкуссионных инструментов и многообразии звуков голоса, они создали импровизацию, основу которой составила постепенно проступающая в процессе исполнения ритмическая фигура спокойно стучащего сердца. Это была одна из самых трогательных вокально-инструментальных звуковых картин, созданная тогда для нас при помощи кресел-каталок.

Этимологические аспекты значения слова «ритуал».

К истории становления понятия

Слово «*Ritual*» (нем. – ритуал, в латинском языке – «*Ritus*») родственно немецкому «*Reim*», которое связано с французским «*Rime*», а оно, в свою очередь, имеет связи с древнефранкским/древневерхненемецким «*Rim*». Семантика этих слов и сейчас определяется понятиями «ряд, последовательность, число». Благодаря своему индогерманскому корню, слово «*Ri-m*» фонетически трансформируется в «*a-rm*» (с индогерманского – «корень»), превращаясь в сокращённом варианте в «*ar*» (с индогерманского – «сплачивать, связывать»).

В индийском языке этимологи находят ещё одну фонетически родственную единицу – «*rthah*» («соразмерять, соразмерный»). И ещё одна фонетическая линия ведёт через «*a-rm*» в «*ar*», который мы и встречаем в нашем древнем «языковом прародителе», в греческом языке («*Ar-ithmos*», что означает «число»). Для нас, тесно связанных с музыкой, это проявляется в слове «*(h)ar-monía*» и обозначающего «сочетание, соединение, связка, порядок» – понятия, имеющие очень много общего с точки зрения архитектурного толкования сочетаемости, наполнения, полноты.

Формирование ритуала как такового тесно связано с понятиями измеримости, предсказуемости, с возможностью соединять, присоединять, перечислять, рассказывать не в математическом понимании

счёта, а с точки зрения психологического осмысления процессов формирования. Задумаемся в этой связи о структурировании образа, фигуры, благодаря которой мы вдруг понимаем, что есть нечто, способное повторяться, задумаемся о ранних звуковых структурах внутриутробного периода, связанных с ритмом, мелосом и динамикой.

Вспомним Фридриха Клаусмейера, который определяет лежащий в основе поп-музыки и благополучно закрепившийся во всём мире бит как успешнейшую во все времена музыкальную структуру, поскольку ритмическая бит-формула на символическом уровне удовлетворяет неосознанную потребность в предсказуемости становящейся всё более непредсказуемой жизни. Это в особенности затрагивает подрастающее поколение эпохи Постмодерна. Точка зрения Хайдеггера, а далее критическая теория Адорно и их последователей в настоящее время повсеместно подтверждается. Отказ от норм и ценностей в угоду вышвырнутой на свободу жизни, девиз которой: «Ешь, птичка, или умирай!», (как обращение к птичке, получающей корм в клетке – прим. пер.), ведёт к возникновению индивидуальной и коллективной потребности в большей предсказуемости бытия, преимущественно в сферах, касающихся работы, партнёрства и восприятия самого себя.

Дистанцируясь от многих, по сути своей вредящих здоровому развитию норм и ценностных ориентиров, мы, поколение 1960-х, отказались в том числе и от структур, транслирующих надёжность, постоянство, защищённость. То, что побуждает нас взяться за телефон для того, чтобы сказать в трубку любимому человеку: «Я хотел лишь услышать твой голос...», – говорит о потребности в близости, в предсказуемой, а значит не разрушающейся от случайности близости. Когда в раннем детстве наши матери, а иногда и отцы пели нам, а мы восторженно откликались им в ответ, это являлось начальной стадией будущего пения, а на уровне презентативной символики – формированием близости.

Ритуал – вспомним ещё раз Фрейда – акцентируется на осознанности. Всё, что относится к ритуалу, всегда относится и к музыке, и наоборот, всё музыкальное непременно являет собой ритуал (смотри выше этимологический ракурс, касательно слова *ar-tonia*).

Музыкальные ритуалы позволяют нам вновь вспомнить связанные с процессом контейнирования ощущения, которые, хочется надеяться, подарили нам наши близкие на раннем этапе нашего развития,

заложив тем самым чувство стабильного пра-доверия. В случае осознанного восприятия музыки, то есть её ритуализации, мы имеем возможность беспрепятственно проявлять в фантазиях наши желания, выражать мечты, тоску и томление, выражать свою любовь на разных её этапах. Музыка, и прежде всего пение, канализируют деструктивные чувства, враждебные проявления и суицидальные наклонности. «Эта музыка меня понимает», – так формулирует эту закономерность Бернд Оберхофф в своей книге «*Die Musik als Geliebte*» («Музыка как возлюбленная»).

Кратко о музыке и её функциях в качестве ритуала

Тониус Тиммерманн выделяет следующие сферы функционирования музыки в ритуальном контексте:

- мифология/религия
- лечебная помощь
- работа и обеспечение оптимальных условий труда
- педагогика/политика
- повседневная жизнь

Рассмотрим кратко эти сферы, с точки зрения аспектов, на которых базируется деятельность движения «Поющие больницы».

Мифология (сменившая архаику) / религия

В архаической фазе не только аборигены воспевали восход солнца. Они пели, опираясь на свободно восходящий мелос, подобно тому, как до них это делали наши африканские предки, а после них – наши не столь далекие европейские. Они пели поодиночке, в диадах, в триадах и группами, как предполагают, по преимуществу односторонне. Это были 7-10 минут, наполненные только лишь сопровождающим восходящее солнце пением, которое не следовало определённым стилевым нормам, но было проникнуто духом ритуала, отмечающего начало нового.

Следуя ритуалам первобытных народов на заре цивилизации, поколения моих родителей, поколения их бабушек и дедушек так же пели со своими детьми ритуализированные песни, посвящённые началу и завершению дня. Песни, подобные известной колыбельной «*Спи, моя радость, усни*», служили гарантированным подспорьем для перехода на протяжении дня от одного его этапа к другому. Сегодня же мы ставим себе в обязанность способность отключаться или пере-

ключаться при любых условиях, как того требует от нас мир цифровых коммуникаций.

На смену ритуалам Архаической эпохи приходит ритуализация Античности и Средних веков. На наших территориях, к примеру, самыми распространёнными стали григорианские песнопения, вокальную основу которых составляла так называемая «туба» (речитация, используемая при исполнении духовных текстов, а в некоторых областях также сочинений светского содержания, ориентированных на сопровождение трудовых действий) Такие «туба-интонации» и их разновидности, включающие тоновые либо полутоновые отклонения от основного тона, я слышал в певческих группах сотрудников и пациентов в отделениях больниц и стационаров в России, в университетской клинике и в отделении принудительного лечения психиатрической больницы Оренбургской области. Певческие интонации с опорой на тон тубы григорианского хора объединяло целые отделения, распорядок дня которых делился на работу, досуг, еду, сон. Сравним функцию музыки в монастырских ритуалах, сформировавшихся в эпоху Средневековья, когда сфера духа была приравнена к работе в процессе церковных богослужений так же, как собственно и сама теология стала работой для теологов и священнослужителей.

Труд и его обеспечение

Существовали определённые исторические этапы, когда ремесленный и крестьянский труд был тесно связан с продолжительным пением. Цеховые сообщества в период кайзеровской Германии издавали сборники песен примерно по 30 направлениям для каждой из профессиональных групп. Свои песни были у резчиков по дереву, пекарей, сапожников, портных и мясников. Они предназначались не только для торжественных случаев, но и для поддержания моторных, двигательных функций в процессе повседневной профессиональной деятельности.

Во время Первой мировой войны для медсестер в лазаретах были предназначены две небольшие книжечки с песнями, одна – католической направленности, другая – евангелической.

В настоящее время варианты применения музыки как ритуала, обеспечивающего трудовые функции, можно обнаружить в самых неожиданных ракурсах. К примеру, в дни проведения совещаний правления ИКЕА, служб интернет-каталога «*Otto*», компаний IBM и

Swissair. Их руководители узнают о конструктивном воздействии пения из музыкальной терапии и затем последовательно, с большим успехом и удовольствием внедряют в своих концертах этот опыт.

Вернёмся к ключевому слову «лазарет» и немного задержимся на этой теме, поскольку лазареты всегда возникают вследствие политических действий, а наша сегодняшняя система здравоохранения является одновременно и политикой, политикой в области здравоохранения.

Я бы очень хотел стать свидетелем того, что общественная политика движения „*Поющие больницы*“ компенсирует своей деятельностью существующее в политике злоупотребление музыкой.

Музыка как ритуал в педагогике и определяющей её политике

Песенное наследие национал-социализма – это не что иное, как наше последнее крупномасштабное насилие над пением. Примеров такого злоупотребления было бесчисленное множество и раньше, и не только в Германии. Задачи музыки в кайзеровской Германии Вильгельма II, в Австро-Венгрии периода правления Габсбургов или в царской России были такими же, как и при Сталине либо Мао Дзэдуне. Имперская палата музыки Геббельса фокусировала своё внимание на песнях, которые быстрее всего способствовали эффекту когезии, создавая ощущения сплочённости, принадлежности к «Мы»-сообществу и затрагивая вегетативную нервную систему (поддающуюся неосознанному воздействию часть нервной системы). Это побуждало к желанию маршировать и петь, петь и маршировать, забывая при этом причину марша как осмысленного действия.

Вплоть до Первой мировой войны дирижеры армейских музыкальных подразделений, которым присваивалось офицерское звание капитана, получали жалование на половину больше, чем равные им по чину коллеги. В большинстве случаев войсковое командование знало о стимулирующем воздействии музыкальных оркестров, которые поднимали дух воинских частей, маршируя впереди войска и находясь в самом опасном месте в случае боевых действий. Анксиолитический (снижающее чувство страха) эффект, интенсивное формирование ощущения сплочённости (когезия), возбуждающее (эрготропное) воздействие музыки использовались постоянно, с той лишь разницей, что в отличие от прошлых времён, достижения современ-

ной неврологии позволяют объяснить её влияние с научной точки зрения.

Система школьного образования, занимая некогда центральное место в сфере педагогики, инструментализировало пение, как в конструктивном, так и в деструктивном аспектах. Злоупотребления пением в так называемой «чёрной педагогике» и вызванная ей травматизация стали одной из причин хронической тревожности, что побудило нас, поколение бурных 60-х годов XX столетия в итоге исключить пение из программы педагогических вузов федеральных земель Северной Германии.

В Южной Германии пение было в большей степени связано с традиционной и любимой народной музыкой, что позволило ему устоять перед злоупотреблениями режима национал-социалистов и не быть преданным забвению в результате коллективного чувства вины после его падения. Музыка в руках политики, будь то крупные или мелкие центры власти, те или иные церковные структуры, внехристианские религиозные группы или отношения в рамках института семьи, всегда использовала пение в качестве инструмента для достижения своих целей, причём исключительно деструктивно.

Сегодня музыка снова начинает проявлять себя в политике. Робко, осторожно, все еще опосредованно, с оглядкой на жуткие последствия травматизации, связанной с музыкой политического режима прошлого. Возникшее в современных условиях движение *«Поющие больницы»*, стало импульсом для сегодняшних «поющих школьных классов». Пение в школах, в классах было обязательным до середины прошлого века, подобным же образом всегда предусматривалось участие певцов в религиозной сфере и в политической среде.

Традиционно признанные политические партии вновь поют сегодня на своих съездах. Зеленые все еще в поиске своего гимна, Партия пиратов Германии таковой уже имеет. Праворадикальные партии по-прежнему зарабатывают много денег на музыке, как средстве продвижения своей политической платформы. Левые поют «Интернационал», который столь же мало принимается во внимание Германским авторским обществом (GEMA), как и гимн Германии консервативных партий.

Курс обучения музыкальной терапии, который мне довелось организовывать в Эстонии совместно с коллегами в 2001 году, познакомил меня с людьми, участвующими в знаменитой цепи людей, протя-

нувшейся на 55 км вдоль балтийской границы с Россией в 1989 году. Они стояли рука об руку и пели «Сделаем мобильными наши голоса!». Так возникла поющая революция, транслируемая всеми мировыми информационными агентствами.

Экскурс: футбольные напевы

Крупнейшая по численности населения независимая партия человечества, партия футбольных болельщиков, тоже открыла для себя возможности пения. Целые диссертации посвящены феномену повторяющегося пения на стадионе, импровизационно возникающим коллективным мелодическим линиям, чаще всего охватывающим диапазон сексты, в некоторых случаях ноны. Секста, как интервал, связанный с аффектом напряжения, будь то народная застольная песня «*Ein Prosit, ein Prosit*» или песня Шуберта «*Ich schnitt es gern in alle Rinden ein*» («Нетерпение» из вокального цикла «Прекрасная мельничиха» – прим.пер.), долгое время была объектом исследований Германа Рауэ.

Пение как социальная сеть

Попробуем теперь посмотреть на движение «*Поющие больницы*» в политическом ракурсе, приближаясь к теме, казалось бы, не напрямую, но обходя её с различных точек зрения.

Двух выставочных залов в Ганновере было недостаточно для размещения в них 8000 участников объединения «*Поющие классы*». Исключительно лишь представители учебных заведений: руководство школ и их ученики со всеми их школьными бедами и проблемами, с поджидающими на каждом шагу школьными тревогами пели, мотивируясь теми же причинами, что и участники движения «*Поющие больницы*». Это было направленное на ритуализацию пение, имеющее своей целью уменьшение страхов и активизацию ресурсов и опыта резильентности (способность психики к устойчивости, формирующаяся в процессе сопротивления жизненным трудностям). Пение вновь интегрируется, теперь уже в «белую педагогику», используя новый песенный репертуар, включающий отфильтрованные песни прежних лет и базирующийся на поп-музыке. Евангелическая церковная музыка начинает осуществлять эту реформу, осуществляя преобразования, за ней следует и католическая церковь, обозначая изменения выпуском песенного сборника «*Gotteslob*», в который наряду с экуменическими песнопениями дозировано вплетаются ори-

ентированные на современный стиль песнопения, по музыкальной структуре не слишком отличающиеся от песен, используемых движением *«Поющие больницы»*.

Акции движения *«Поющие больницы»* инициировали, пожалуй, наибольший потенциал для реактивации жизненных ресурсов отдельных людей и групп, в связи с необходимостью их пребывания в условиях стационара. Именно в этом просматривается политическая составляющая терапевтического контекста, поскольку здоровье и экология, соматическое и психическое давно стали тем «мячом», которым политика вынуждена играть в нынешней ситуации.

Моя коллега, профессор Элизабет Бенгтсон-Опиц, преподающая вокал в Высшей школе музыки и театра г. Гамбурга, не устает настойчиво и участливо предостерегать нас: *«Знаете ли вы, что вы обеднеете, прежде чем умрете? Знаете ли вы, что умрете раньше, чем умрете? Потому что вы, немцы, не поете!»*

Будучи родом из Швеции, она разработала запатентованную программу, предусматривающую использование пения на 3-м и 4-м этапах жизни и описывает естественное течение жизни в шведском обществе, где не только не прерываются связи с пением, но посредством пения обеспечиваются переходы от одного процесса к другому. Большинство корпоративных юбилеев, государственных праздников, дней рождения, встреч, организованных различными обществами и клубами, начало и завершение сезона навигации в яхт-клубах, начало учебного года и наступление каникул, – всё сопровождается полноценным пением, а не беспомощным бормотанием в духе *«Happy Birthday»*.

Терапевтический контекст пения в больнице

Основными психологическими функциями ритуала, подразумевающего использование в больнице музыки, а точнее – пения и игры, и следующего Фрейдю в той же степени, что и постулатам современной психотерапии, являются следующие принципы «интервенционного репертуара», направленные на создание связей и переходов:

- от болезни к здоровью
- от изоляции к социальности
- от дистанции к близости,
- от пребывания наедине с самим собой и болезнью к общению и обмену мнениями с другими участниками процесса.

Эти общие базовые направления подкрепляются знаниями из области активно развивающихся сфер неврологии и физиологии мозга, затрагивающих внутрисоматические реакции на прослушанную, спетую и исполненную на инструменте музыку. Исследуются воздействие на сердечнососудистую систему, органы дыхания и т. д. Клеточные, молекулярные, биохимические (нейроэндокринные) и др. реакции запускаются эрготропными (активирующими) либо трофотропными (успокаивающими) музыкальными структурами.

В рамках апеллятивного спектра применяемых музыкальных средств, пение не только обосновано психологией развития, но и является самым успешным и результативным инструментом.

В момент, когда мы поём и делаем это с удовольствием, мы выделяем бета-эндорфины (более известные как „гормоны счастья“).

Основные задачи включения пения в терапевтический процесс, предполагающий пассивное или активное вовлечение пациентов и их родственников, могут стать, с моей точки зрения, поддержкой и для врачей, и для среднего медицинского персонала. Поскольку они, оказывая помощь и противодействуя угрозам болезни и смерти, сами, согласно механизмам отражения и контрпереноса, постоянно подвергаются риску с точки зрения личной психогигиены и психодинамической стабильности.

Наряду с профессиями отрасли образования, медицинские страховые компании и государственные органы оказания помощи выделяют в качестве высоко уязвимых с точки зрения сохранения здоровья значительное число медицинских специальностей. Об этом говорят максимальные квоты профессий, представители которых имеют право более раннего выхода на пенсию. Это в первую очередь специальности, связанные с преподаванием в школе и оказанием медицинской помощи.

В связи с постоянной угрозой психическому здоровью, вследствие факторов зеркального переноса в процессе работы с пациентами, а также из-за чрезмерного ожидания от нас помощи, которую мы ощущаем в отношениях переноса, мы постоянно нуждаемся в хорошей супервизии и интервизии. Это необходимо не только для качественной работы с пациентами, но, в первую очередь, для поддержания минимального уровня здоровья.

Встречаясь в ВОЗ в Женеве в рамках подготовки к VIII Всемирному конгрессу по музыкальной терапии, проходившему в 1996 году в Гамбурге, группа музыкальных терапевтов и психотерапевтов обозначила следующие основные факторы стресса и обусловленные ими заболевания:

- обеднение ритуалов (см. высказывание Сюзанны Лангер в эпиграфе);
- обеднение культуры переходов в процессе повседневной жизни и от нее к
- выходным и праздничным дням, к периоду отпуска, к каникулам и обратно.

Вместо структурирования переходов, соединяющих периоды дня и ночи, работы и отдыха, этапы включения в рабочий процесс и возвращение к своему личному внутреннему пространству, периоды активных энергетических вложений и удовлетворение потребности в уединении и близости, мы отрабатываем нашу способность переключаться и отключаться. В прежних стратегиях были: утренние песни, вечерние песни, походные песни, любовные песни... Мы формировали переходы от болезни к выздоровлению, а достаточно часто и наоборот, используя пение.

Краткий автобиографический экскурс. Своё детство и юность я провёл в лежачем положении на различных больничных койках. Это было связано с заболеваниями, определившими картину моего детства – полиомиелитом и туберкулёзом, концепции терапии которых находились в постоянной конфронтации: одна предписывала упражнения, тренировки, гимнастику, спорт, обязательным условием другой, напротив, был постельный режим – лежать, лежать, лежать, дышать горным воздухом, а ни в коем не случае не в низинной местности. Своему обучению и преподавательской деятельности в качестве музыкального терапевта, работающего в рамках психологии развития, я обязан осознанием, позволяющим ответить на вопрос, почему я вспоминаю эти годы с такой любовью, несмотря на длительные периоды пребывания в клиниках и связанный с постоянными расставаниями опыт разлуки. В сравнении с живописью, которая способствует вытеснению негативных впечатлений, гораздо более важное, центральное место занимают воспоминания, связанные с силой воздействия музыкальных ритуалов.

Провожая на лечение в клинику, моя большая семья всегда пела для меня. Накануне вечером для меня устраивались музыкальные спектакли, участниками которых всегда были медсестры и наш поющий семейный врач доктор Росс (который часто сопровождал меня), поющие рядом с моей кроватью. Ритуалы прощания практиковались даже на железнодорожной станции в г. Целле, а каждое посещение семьи в больнице сопровождалось небольшими ритуалами встречи и прощания. Я вспоминаю о поющих кухарках, медсёстрах, врачах клиники «*Annastift*» в Ганновере, детской больницы Бодельшвинга в Бетеле, санатория «*Stillach*» в Оберсдорфе, там смеялись и хохотали, и редко когда это происходило в одиночестве.

Когда температура тела опускалась ниже 37,8, что означало возможность встать с постели, по этому случаю за завтраком устраивался маленький праздник. Когда же меня лихорадило, и я снова вынужден был оставаться в постели, меня утешали пением, солёными огурцами, сардельками и устраивали небольшие представления. Затем моя первая собственная флейта, сначала высоко свистящая флейта «in C» фирмы «*Моеск*», затем альтовая флейта. Позже рядом с моей кроватью появилось чёрное фортепиано «*Fulius Feurich*», на котором играли для меня и учили играть меня самого.

В этой связи повторяюсь, – как показывают исследования Майелло, в основе механизмов, связанных с ощущениями внутриутробного развития лежит опыт, полученный от восприятия голоса / пения, позволяющий ощущать присутствие или отсутствие чего-либо или кого-либо. Эти базовые впечатления впоследствии станут ресурсом, при условии полученного в достаточном количестве опыта близости. Мир этих впечатлений и ощущений формируется посредством голоса. Ранний опыт присутствия и отсутствия позднее дополняется опытом разлуки и воссоединения. Музыка, главным образом, пение, является психологическим воспоминанием о самом раннем, изначальном опыте удачно выстроенных связей, становится в случае благоприятного развития переходным феноменом, связывающим с близкими людьми и выстраивает связи с тем, что до определённого момента воспринимается как чуждое и незнакомое.

Я вновь имел возможность размышлять об этом, наблюдая опыт движения «*Поющие больницы*», – хоры сотрудников, хоры пациентов, поющую колонну уборщиц клиники неврозов Восточной Швейцарии (поющих ещё и потому, что 70 процентов этих женщин – относятся к

среде мигрантов). Всё это способствует созданию новой доверительной обстановки, построенной на уже существующем и вновь формируемом опыте близости и доверия, который позволяет выстраивать действительно «действенные контакты».

Если слушающей доклад публике предложить пропеть вместе простой четырёхголосный канон, то кто-то, почувствовав неловкость в голосе, возьмётся за горло, кто-то закашляется. Поскольку захотят «сделать себя красивыми», перестроив свой голос, применительно к сцене. Такие ассоциации возникают порой в связи с голосом.

Связанная с этим боязнь перед собственным пением прорабатывается и исчезает, благодаря акциям, подобным той, что инициировало движение *«Поющие больницы»*. Возможность выразить голосом своё «Я» и фактор повторяемости, как центральный момент каждого ритуала, создаёт атмосферу доверия, защищённости. Пение – это действие, наполненное на символическом уровне эмпатией и симпатией. А если сформулировать проще, это действие, символически наполненное любовью человека к людям и самому себе.

Обобщающее повторение или «из оперативной памяти в долгосрочную»

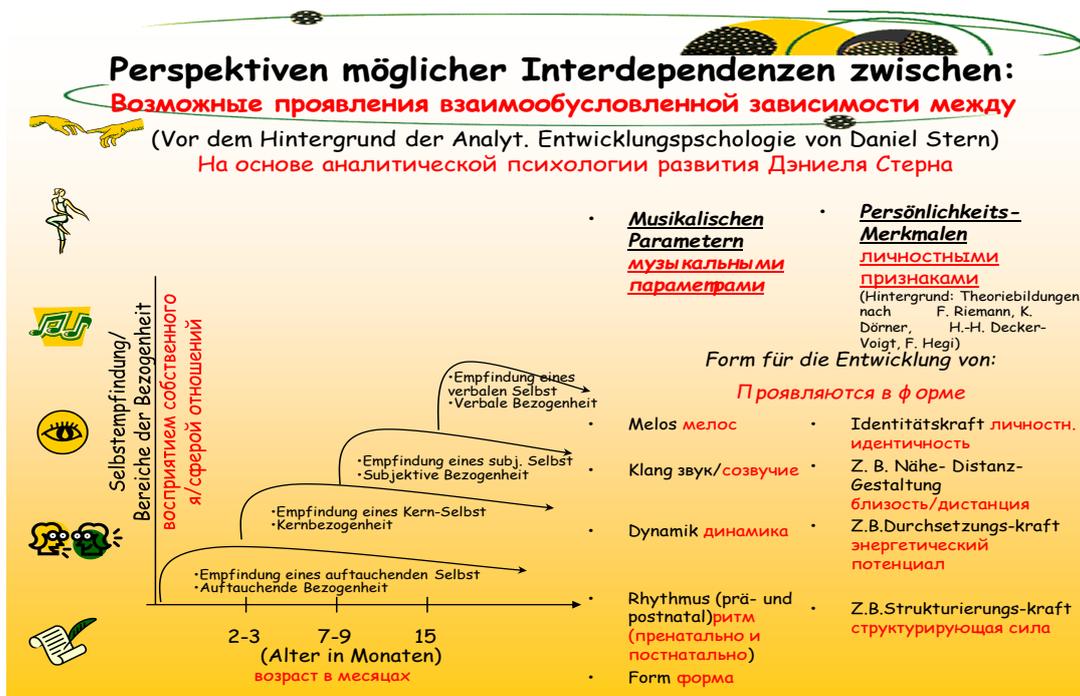
Более глубинные цели пения как ритуала – трансформация депрессии, разрушения («я потерпел крушение») в конструктивность, жизнеспособность («я пою вместе, а значит, я создаю, я не просто всего лишь объект лечения, я часть творческого процесса»). Создание музыкальных форм всегда означает надёжность в сохранении структуры. Это затрагивает ту сферу психологии развития Дэниела Стерна, в которой на раннем этапе развития младенца закладываются основные ресурсы для его дальнейшей жизни. Истраченные ресурсы активируются музыкальным действием, в первую очередь, пением, которое прибегает к голосу как к «Я-инструменту», позволяющему человеку выразить самого себя в противоположность необходимости выражать возможности того или иного освоенного им музыкального инструмента.

Песня, которую пациент, пребывая на больничной койке, поёт для себя либо для другого человека, являет собой осмысленную презентацию. Пение в группе придаёт процессу социальное коллективное измерение. Использование пения в больнице в качестве ритуала означает принципиальное отграничение от ощущений, связанных с

осознанием: «Только что я был одним..., а теперь я уже другой!»
Время, отпущенное на ритуал, всегда означает постепенное расставание с тем, чем я был раньше, в направлении иного становления. Время, когда я пою с кем-либо, отпущено на процесс перехода. Это то время, что отпущено для поиска внутри себя ориентиров, определяющих работу нашего бессознательного, которое непременно подготавливает решение, о которых наше ментальное мышление пока ещё не знает.

Объединяющая все уровни содержательная задача пения заключается в поддержке и укреплении нашего духовного начала, сферы, которую мы всё более подвергаем опасности, вследствие интенсивности виртуального общения. Осознавая тот факт, что мы всё более будем нуждаться в ней и в инициативах, подобных акциям движения «*Поющие больницы*» или концертам проекта Иегуди Менухина «*Life-Music-Now*», без которых нам придётся всё дороже платить за такой опыт. В понятие «духовность» я интегрирую также и религиозность. Пение для многих пациентов означает возможность вновь открыть для себя ориентиры веры, изменить или трансформировать тормозящие их шаблоны. В целом терапевтический опыт показывает, что пациенты имеющие религиозные убеждения, легче и успешнее проходят процесс лечения, поскольку религия является поддерживающим и усиливающим фактором (*re-ligio*, лат. «обратная связь»). Пение всегда затрагивает наши духовные корни, и они проявляются на межрелигиозном либо мета-религиозном уровнях.

Финальный вывод обобщает важные для меня исследования психологии развития в отношении музыки, согласно которым она способна объяснять и демонстрировать взаимосвязи между структурными элементами любого музыкального сочинения и личностными силами человека (см. также учение Фрица Хеги о компонентах музыки). Она также позволяет сделать важные выводы, в первую очередь в связи с опытом нашего детства, во взаимодействии с использующей голос музыкой.



Размышляя в завершении об исследованиях, исследовательской лихорадке и нарциссизме исследователей – несколько строк из «Вечерней песни» Маттиаса Клаудиуса:

*«Взошла луна на небе,
 Смотри-ка, вот она,
 Видна лишь половина,
 Красива и кругла.*

*...Вот так дела иные,
 Смеёмся мы над ними,
 Коль глазу не видны...*

*...отнюдь немного знаем,
 искусно сочиняем,
 и в творческом запале
 от цели мы всё далее...»*

***Пение же позволяет нам всё более и более приближаться к цели.
 К цели, определяющей возможности человека быть человеком.***

Александр Демченко (Саратов)

Два титана фарсиязычной поэзии
Очерк первый. Фирдоуси

Фирдоуси́ Абулькаси́м (~940—~1020) – поэт (Иран/Таджикистан). И сразу же необходимо сделать оговорки относительно имени поэта. Фирдоуси (Райский) – псевдоним, а настоящее полное имя: Хаким Абулькасим (Абу-ль-Касим) Хасан Фирдоуси Туси. И далее – помимо только что приведённой датировки жизни, встречаются и другие: 940–1025, между 932 и 941 – между 1020 и 1026, 934 или 941—~1020. Наконец, при формальной принадлежности Ирану Фирдоуси на равных правах считается персидским и таджикским поэтом (стоит напомнить, что вплоть до XVI века в состав Ирана входили земли, на которых жили предки современных таджиков и персов).

Поэту приписывают лирические стихи и поэму на библейско-коранический сюжет «Юсу́ф и Зулейха́», но их принадлежность Фирдоуси маловероятна. Поэтому рамки рассмотрения его творческого наследия правомерно ограничиваются единственным произведением – это всемирно известная поэма «Шахнамé» (распространено и написание «Шах-наме», а также встречается «Шах-намэ»).

Обозначение *поэма* в данном случае более чем условно, поскольку она колоссальна по объёму (более 100 тысяч строк, что в современном русском издании составляет содержание девяти томов), который намного превышает «Илиаду» и «Одиссею» вместе взятые. Поэтому «Шахнаме» – поистине монументальная эпопея, основные разделы которой естественно именовать книгами.

Создавалась она с 976 по 1010 год: её первая редакция была закончена в 994, вторая – в 1010 или 1011-м, превышая первую почти вдвое (позднее, вплоть до кончины, поэт вносил в неё некоторые изменения).

«Шахнаме» («Книга о царях», то есть о шахах) – общее название прозаических и стихотворных сводов мифов и исторических хроник иранских народов. По некоторым сведениям, подобные своды начали

составлять ещё в III–VI веках и ранее IX столетия появилась книга «Хватай-намак» (пехлевийское «Книга о царях»), дошедшая в изложении на арабском и других языках. Она легла в основу различных «Шахнаме».

Импульсом к созданию таких сводов на фарси (основной язык персов, официальный язык Ирана) послужило то, что в период господства Саманидов (887–999, не путать с династией Сасанидов, иранские шахи в 224–651) возродился интерес к иранской старине, в том числе собирались легенды и предания о богатырях и царях, живших до арабского нашествия.

Есть свидетельства о четырёх не дошедших до нас произведениях:

- «Шахнаме» Абу-ль-Муайяда Балхí (963);
- «Шахнаме» Абу Али Мухаммада ибн Ахмада Балхи (~960-е годы);
- «Шахнаме» Масуд-и Марвазí (составлена ранее 966);
- «Мансурова Шахнаме», посвящённая шаху Мансуру (закончена в 957).

Одним из авторов последнего из названных сводов был Дакикí (Абу Мансур Мухаммед ибн Ахмед Дакики, умер около 977). К концу жизни он приступил к созданию стихотворной «Шахнаме», но неожиданная гибель прервала его работу, и написанные им 998 бейтов (двустий) Фирдоуси включил в свою эпопею.

Его «Шахнаме» представляет собой поэтическую обработку иранских эпических сказаний (дастанов), и в своём своде он постоянно с благодарностью упоминает, что услышал их от кого-либо из дикхан (*дикхан* – представитель знати средневекового Ирана, не путать с названием *дехканин*, что означает *крестьянин*). Будучи величайшим знатоком и страстным поклонником родного фольклора, Фирдоуси творчески переработал его богатства, что вылилось в грандиозную по охвату и законченную в своей логической последовательности систему единого литературного повествования.

Оно явилось для истории жанра «Шахнаме» не только итогом, но и вознесло данный тип литературного творчества на недостижимую высоту во всех отношениях, в том числе по мастерству воплощения двух магистральных идей: картина мироздания и воинский эпос.

Как и какой складывается у Фирдоуси картина мироздания? На её воссоздание нацелена уже сама по себе структура его «Шахнаме» со свойственной ей необъятной ретроспективой тысячелетий, уходящей вглубь до начала времён. Эпопею составляют три части: мифологическая (о легендарных царях), богатырская (преимущественно о подвигах Рустама) и историческая (о реальных царях первых веков н.э.).

Формально композиция поэмы соответствует периодам царствования пятидесяти легендарных и исторических шахов Ирана. Причём, как правило, речь идёт о тех, титул которых не просто *шах* (перс. *повелитель, государь*), а *шаханшах* (*царь царей*, в обычном написании – *шахиншах*).

Содержание первой части составили древние мифы и космогонические представления, отчасти известные по «Авесте» (собрание священных книг зороастризма), а также предания о династии Кеянидов.

Повествование открывается рассказом о сотворении мира и сотворении человека. А далее на арене истории появляется Каюмарс, который первым заявил «*Я властитель*» и «*первый на своё чело // Надел венец*». При нём были узаконены исходные государственные установления, людей «*он шкурами звериными одел*», их «*научил готовить пищу*».

Всё было замечательно, но объявился Ахриман – враг человеческий, собравший вокруг себя волчью стаю злых дивов. В битве «*с исчадьем адских сил*» погиб сын Каюмарса, но победил злодея его сын Хушанр, внук Каюмарса. Началось царствование Хушангра, затем его сына Тахмураса и впоследствии его внука Джамшида.

Каждый из этих царей что-то делал для вразумления людей:

- Хушанг впервые добыл огонь, обучил людей кузнечному делу, научил их орошать поля и возделывать земли;
- Тахмурасу удалось обуздать многие из бесовских полчищ, освоить письмо на тридцати языках, включая персидский, арабский, греческий и китайский;
- Джамшид научил людей изготавливать оружие, прясть и шить одежду, делать кирпич и возводить дома, врачевать больных.

*Так триста лет прошло за веком век.
Не знал в то время смерти человек,
Не знал нужды, не ссорились друг с другом.*

То есть рисуется «золотой век», который мог бы длиться и длиться, но возгордился Джамшид, полагая, что именно он устроил мир таким, и Бог лишил людей своей благодати.

С этого начинается последующая, «бренная» история многих поколений. Огромная по объёму и легендарная по своей сути богатырская часть «Шахнаме» завершается гибелью её главного героя – Рустама.

Затем следует историческая часть эпопеи, в которой после книги «Искандар» (посвящена Александру Македонскому) описываются в основном времена династии Сасанидов.

Завершающая книга поэмы – «Нашествие арабов», где данное событие обрисовано не просто с непереносимой горечью, но как некий национальный апокалипсис, когда всё в жизни страны было подвергнуто разрушению и воцарилось кромешное зло. В преддверии этого крушения одному из славных сынов Ирана предстаёт пророческое видение.

*В презренье будут верность, справедливость,
Возвысятся ущербность, зло и лживость.*

*Рвать будут друг у друга, расхищать...
На всё падёт проклятия печать.*

*Всеобщей злобой души развратятся,
И, как гранит, сердца ожесточатся.*

*Замыслит злое сын отцу, а тот
Сам против сына козни возведёт.*

*Не слышно будет праздников нигде,
Лишь козни будут строиться везде.*

Таким образом, складывается гигантская панорама национального бытия: от незапамятной мифической древности до конкретно-исторических реалий VII века н.э. И собрание неисчислимого множества полуфантастических преданий и правдоподобных легенд, стихотворных летописей и лирических поэм, назидательных сказов и философских раздумий образует единственный в своём роде эпический синтез – единственный по всеохватывающей универсальности и внутренней цельности.

* * *

Одна из определяющих идей, пронизывающих эпопею Фирдоуси, состоит в художественном исследовании царящей в мире нескончаемой битвы добра и зла. В этом поэт опирался на издавна укоренившийся в сознании персов дуализм противостоящих начал, олицетворяемых Ахурама́здой, верховным божеством Добра, и его извечным врагом Ахримáном, верховным божеством Зла.

Праведные люди выступают в иранской мифологии как представители Ахурамазды, а всё неправедное (в том числе нечистая сила) является порождением Ахримана. Человека поддерживает то, что верх в конечном счёте должен одержать Ахурамазда.

Фирдоуси претворяет этот базисный закон мироздания с достаточной диалектичностью. Да, у него есть персонажи, которых можно считать эталонами добра или зла. Однако много чаще его герои едва ли не в равной мере способны быть вершителями блага и в то же время склоняться к неправедным помышлениям.

Подобную диалектику поэт самым тщательным образом рассматривает на примерах правления различных властителей. Многократно показывая неприглядное обличье тех, кто правил несправедливо и во вред интересам страны, он всеми силами стремится раскрыть представления о лучших из лучших.

В качестве высшего образца приводится герой книги «Ардаши́р Бабака́н», о котором говорится: *«Таким да будет каждый государь, // Каким был Ардашир великий встарь!»* Передавая сыну власть, Ардашир завещает ему этические предписания безупречного властелина.

*«Три червотчины в престоле есть:
Злой царь, его насилие и месть.»*

*Умей в делах правленья беспокойных
От недостойных отличать достойных.*

*Для добрых дел сокровищ не жалеи;
Они стране – как влага для полей.*

*Всегда старайся гнев свой потушить.
Прости вину, где можешь ты простить.*

*Будь мудр и сдержан, шах, ко всем и всюду,
Доброжелателен к простому люду.*

*Будь милостивым, щедрым, справедливым –
И назовут тебя царём счастливым».*

В книге о прекрасном царевиче-богатыре Сиявúше рассказывается об одном из славных дел его рук. Построенный им город – воплощение мечты поэта об идеальном жизнеустройстве, которому непременно сопутствует чувство красоты.

*Весь мир пройдёшь, на землю поглядишь
Все царства и края затмил Гангдúж!*

*Тот город Сиявуша был твореньем,
Над каждым потрудился он строеньем.*

*Обширный город за стеной возник.
Куда ни глянь – дворец, чертог, цветник,*

*Горячие купальни, водопады,
Везде веселье, яркие наряды;*

*Не зноен зной, не холоден там холод,
То – счастья город, изобилья город.*

*Там ни больных не встретишь, ни калек,
Там райский сад, там счастлив человек!*

Приводя описания различных царствований, поэт-гуманист подталкивает читателя к выводу, что высшим законом для страны и высшим Добром должно являться благо народа.

Так, рассказ о земле брахманов ведётся под углом зрения обрисованной здесь социальной утопии: всё сводится к тому, заботится ли царь о благополучии своих подданных, дорожит ли их счастьем и довольством или он алчен и себялюбив. Вновь и вновь настоятельно проводится мысль: если властелин справедлив, в стране царит благополучие, в противном случае, её постигают бедствия.

В только что упомянутой книге шах Ардашир подытоживает свои раздумья, обращённые к сыну-наследнику, восклицанием: *«Не угнетай народ! Хвалимый всеми, // Ты победишь забвение и время»*. Иначе следствием несправедливого правления могут стать не только людские несчастья и всеобщее недовольство властью, но и открытые выступления против неё.

И автор очень сочувственно описывает подобные выступления, утверждая обоснованность тираноборчества. Своеобразной аркой в эпопее становятся повествования о двух народных восстаниях: одно, из легендарных времён, в начальных книгах; второе, исторически документированное – в завершающих книгах.

Первое из них («Сказ о Кавá-кузнеце») в передаче Фирдоуси чрезвычайно примечательно в двух отношениях. Во-первых, здесь с особой силой воссозданы образы простых людей, способных на высокие чувства и на подвиг во имя справедливости и человеческого достоинства.

И во-вторых, проводится мысль о возможности успешного исхода подобного выступления народных масс. К тому же отмечается и тот факт, что в мире зла порой достаточно найти храбрецу, который отважится бросить клич свободы, и люди пойдут за ним против ненавистного владыки.

Кава, бесстрашно высказав царю, который был *«подобьем змея»*, всё, о чём тайком думали другие (*«Горе – наш удел»*), выходит на городскую площадь, призывая простолюдинов *«сбросить змея тяжкий гнёт»* и возвести на царство благочестивого Фаридуна. Вздёрнутый на копьё кожаный фартук кузнеца становится знаменем восставших и с тех пор, украшенный драгоценностями, является атрибутом иранских правителей (оно в «Шахнаме» впоследствии упоминается не раз).

Второе из названных восстаний действительно произошло в начале VI века н.э. и оно потрясло основы Сасанидского государства. Соответствующая книга («Маздак») названа по имени предводителя этого народного движения, который выдвинул идею отрицания богатства и крупной собственности как главного зла в мире и ратовал за всеобщее социальное равенство. Надо ли говорить о смелости Фирдоуси, в одном из оплотов восточной деспотии воспевшего пусть утопические, но столь радикальные помыслы.

* * *

Наблюдая перипетии человеческого бытия, Фирдоуси склоняется к выводу о том, что многое, если едва ли не всё, в подлунном мире предопределено. Поэт допускает, что этим можно пользоваться и как оправданием чего угодно из того, что делает человек.

Уже упоминался находящийся в соседней Индии утопический край брахманов, которые сознательно живут в бедности, питаются плодами земли, не убивают живности и не ведут войн. Всемогущий Александр Македонский (книга «Искандар») приходит к ним не для завоевания, а чтобы познать мудрость жизни.

Они говорят ему о тщете всего сущего и порицают его за притязания посредством войн стать властелином мира. Искандар соглашается с тем, что всё брэнно на земле, но уверяет собеседников: за его действиями стоит воля высших сил, и ему было предопределено поступать так, как он поступал.

*Не мной, а грозной волей провиденья
Убиты были навшие в сраженье.
Они не жертвы моего удара –
Постигла их божественная кара*

Словно бы следуя народному присловию «что написано на роду», Фирдоуси прослеживает целую череду человеческих судеб. Среди них и трагедия лучшего из лучших, с которым злосчастье в лице клеветников справляет своё чёрное дело (книга «Сиявуш»).

Он – сын шаха, «дивное дитя». Его измлада отдали на воспитание Рустаму, богатырю из богатырей – «И стало так, что Сиявушу равных // На свете не было среди самых славных». Но ещё когда шаху впервые принесли младенца и он, восхищённый, увидел в нём «вер-

шину бытия», тогда же «звёзд круговращенье» напроорочило: «... сына ждёт беда, // Увы, омрачена его звезда».

Первая беда грянула оттого, что мачеха повзрослевшего Сиявуша влюбилась и возжелала его. Но благонравный царевич не позволил себе опорочить отца, и она оклеветала его перед шахом (к слову, мотив отвергнутого чувства женщины и подлое мщение за это – как мы знаем, распространённый сюжет мировой литературы, начиная с ветхозаветного Иосифа Прекрасного).

Дальше следует цепь злоключений с аналогичным алгоритмом: после очередного тяжёлого испытания на следующем витке жизни у Сиявуша поначалу всё складывается наилучшим образом, что так соответствует его достоинствам – богатырской мощи, добродетельной душе, благородству и красоте. Но затем обязательно находится завистник, которому удаётся оклеветать невинного. И дело заканчивается тем, что Сиявуш погибает от козней злодеев.

Слабый свет надежды на торжество справедливости состоит только в том, что за его смерть долгое время спустя смог отомстить сын, вступивший на престол Ирана. Тем не менее, книга о Сиявуше буквально вопиет: до чего же подчас ненасытна судьба в своей жестокости к человеку! И поэт многократно напоминает о непостижимом своенравии Фортуны, бросая ей горькие упрёки.

*О, свод небесный, в чём твой жалкий дар?
Показываешь фокусы, фигляр!*

*То мечешь стрелы, то грозишь кинжалом,
То – вихрями, то – градом небывалым,*

*То – подлостью, а то, в тяжёлый час,
Ты от опасности спасаешь нас.*

*Даришь престол и царскую столицу,
А то – позор, и горе, и темницу.*

*Мы на земле страдаем без вины –
Такую жизнь оплакать мы должны.*

*Что сердце, разум, чести голос гневный?
Постель из праха – вот итог плачевный!..*

* * *

Печальную тираду «Постель из праха – вот итог плачевный!..» Фирдоуси подтверждает соображением о суровой неизбежности конца любой единичной жизни.

*Когда палящий вихрь пески взметает
И плод незрелый на землю собьёт –
Он прав или не прав в своём деянье?
Зло иль добро – его именованье?
Ты правый суд зовёшь, но где же он?
Что – беззаконье, если **смерть** – закон?*

«Смерть – закон», и эта непререкаемая истина ввергает автора в безудержную скорбь весьма пессимистического наклонения.

*Никто не вечен. Хоть живи сто лет,
Всяк осуждён покинуть этот свет.
И будь то воин или шах Ирана,
Мы – дичь неисследимого аркана.
Наступит время, всех нас уведут
На некий Страшный и безвестный суд.
Длинна иль коротка дорога наша –
Для всех равно – дана нам смерти чаша.
Как поразмыслить, то сейчас навзрыд
Оплакать всех живущих надлежит!*

Вновь и вновь поэт возвращается к мысли о тщете земной жизни и неизбежном уделе всех людей, призывая в качестве средства облегчения проникнуться равнодушием к соблазнам жизни, чтобы не оказаться в путах привычных привязанностей (это в чём-то сродни «рецептам» буддизма).

*Беги, живущий, суеты мирской,
Не прилепляйся к миру всей душой!*

*Кто б ни был ты – подёщик или царь –
Уйдёшь, а мир останется, как встарь.*

*Пусть твой венец к Плеядам вознесётся,
Собрать пожитки всё ж тебе придётся.*

*Будь ты простолюдин иль шаханишах,
Пристанище твоё в грядущем – прах.*

И всё-таки, в очередной раз перечислив самых сильных мира сего, обратившихся в прах, поэт-гуманист утверждает: отнюдь не всё на земле превращается в ничто – остаётся память о тех, кто творил добрые дела (здесь встретится понятие *фарр*, означающее божественную благодать, осеняющую в виде нимба носителей верховной власти; *пахлаван* – главнокомандующий).

*Куда ушли мужи в коронах звёздных?
Где фарр и счастье властелинов грозных?*

*Где полководцы, пахлаваны-львы?
Где кости их? Где гордые главы?*

*Их изголовье – прах, зола и камень.
Но славу добрых не пожрёт и пламень.*

«Славу добрых» Фирдоуси персонализирует весьма конкретно.

*Всё в мире покроется пылью забвенья,
Лишь двое не знают ни смерти, ни тленья:
Лишь дело героя да речь мудреца
Проходят столетья, не зная конца.
И солнце и бури – всё выдержит смело
Высокое слово и доброе дело.*

«Лишь дело героя да речь мудреца...». «Дело героя» поэт воспел в многочисленных книгах, составляющих вторую часть «Шахнаме», и об этом богатырском эпосе речь впереди. «Речь мудреца» подразуме-

вает, конечно же, не просто данную человеку от природы способность размышлять, а философскую глубину понимания мира.

К тем, кому ведом подобный полёт мысли, обращено открывающее эпопею «Слово в похвалу разума», где о разуме говорится, что он «из высших даров», данных Богом, и ничего «нет выше, чем разум». В том числе именно такой разум – «венец властелина державного // Краса повелителя славного» и залог подлинной нравственности («И тот, в ком светоч разума горит, // Дурных деяний в мире не свершит»).

В этом гимне разума звучит и «последняя истина», которую отчётливо осознал Фирдоуси и которая так задолго предвосхищала интеллектуально-художественный поиск Гёте: процесс познания бесконечен, а у мысли человеческой всегда есть свои пределы.

*Пусть разум твои направляет дела;
Он душу твою не допустит до зла.
По слову изведавших путь избери,
Ходи по вселенной, с людьми говори.
Какую б науку твой ум ни постиг,
Покоя в ученье не знай ни на миг.
Но, ветви увидев, поймёшь всё равно,
Что знанью до корня дойти не дано.*

* * *

Центральная часть «Шахнаме» – это богатырский эпос. Здесь воссоздаётся целая галерея тех, кто обладал необыкновенной силой, отличался чертами яркой личности, был наделён врождённой способностью к подвигу, считал защиту рубежей Ирана своим священным долгом и ввиду всего этого стал легендой родной истории.

Они проявляют чудеса богатырства всевозможным образом (особенно часто в эпизодах охоты), но самое главное в их жизни – битвы и поединки, где они являют свою ратную доблесть и потому соответствующие разделы эпопеи это прежде всего **воинский эпос**.

Среди обрисованных пером Фирдоуси богатырей разных времён в качестве конкретного примера остановимся вначале на том, которому посвящена книга «Семь подвигов Исфандиара». Сакральное число его деяний восходит к традиции древних сказаний (параллелью этому в «Шахнаме» становится «Семь подвигов Рустама»).

Те, кого призван одолеть *«миродержавный шах»* – разного рода фантастические существа. Как раз этой фантастичностью и отличается данное повествование. Так, касательно первых чудищ героя предупреждают, что ему предстоит встретить *«двух волков, в гневе неуёмных, // Как два слона, могучих и огромных. // У них рога растут на лбах крутых, // Слоновым бивням и клыкам подобны»*.

Каждый из следующих подвигов всё невообразимее по степени трудности. И всякий раз Исфандиар побеждает либо воинской силой, либо хитростью, раскрывая могучий потенциал своего тела и ума.

Относительно его физической формы можно прочесть следующее: *«Громада плеч его и стана... Многославный владыка с львиным сердцем... ярый в битве слон... Луком, мечом и копьём владеет он беспримерно»*. О многом говорит и его прозвание Руинтан (Бронзовотелый) – так его называли за телесную неуязвимость.

Ему присуще благородство, забота о своём войске. Отправляясь на очередной из семи подвигов, он всегда идёт один, поскольку *«Что ждёт нас – я не знаю... // Я не хочу людей ввергать в беду; // Вы стойте здесь, а я вперёд иду»*.

А ведь в воинстве этом были и богатыри, но герой превосходил всех многократно. Хотя между строк можно почувствовать и некий подтекст: даже подвергая себя смертельной опасности, Исфандиар не желал делить свои победы с кем-либо.

В центре богатырской части *«Шахнаме»*, а по существу и всей эпопеи – величественный образ Рустама (в другой транскрипции – Ростем), само имя которого восходит к старинному слову *богатырь*. Ему посвящена здесь целая серия книг, и его значимость подчёркнута даже драматургической аркой: первая книга центральной части (*«Заль и Рудабá»*) рассказывает о рождении Рустама, а её последняя книга (*«Рустам и Исфандиар»*) – о его гибели.

Рустам является любимым героем иранских преданий, и его образ ещё до Фирдоуси нашёл отражение в нескольких анонимных поэмах. В восприятии персов этот сказочный богатырь, как неприступная крепость, стоял на страже родной земли на протяжении полутысячелетия (приближаясь к финальной черте своей жизни, он говорит: *«Шесть сотен лет я прожил на земле»*).

У него были славные предки: отец и дед – известные в сказаниях богатыри. Подстать отцу была и его будущая мать, в описании красоты которой автор использует все ресурсы красноречия.

*Есть дева за завесой у царя,
Лицо её сияет, как заря;*

*Слоновой кости уподоблю тело,
С платаном стан её сравню я смело;*

*Чернее мускуса – арканы кос,
Запястий кольца – завитки волос;*

*Цветы граната – две её ланиты,
К плодам граната груди приравни ты!*

*Сравню глаза с нарциссами в цвету,
Ресницам ворон отдал черноту;*

*Напоминают брови лук таразский,
Слегка покрытый мускусною краской;*

*То – мира ненаглядная весна,
Певучая, нарядная весна!*

Среди перлов мудрости, которые попутно с щедростью разбрасывает поэт, есть и касающаяся жизненно важного момента, определённого Божественным промыслом.

*Чету Он создал — жизни торжество:
Потомству не бывать от одного!*

*Четами он все твари сотворил,
Тем самым тайну мира нам открыл.*

*Что со вселенной стало бы и с нами,
Когда бы твари не жили четами!*

*На свете краше витязя не встретим,
Чем тот, кто светится любовью к детям.*

*Когда его последний час придёт,
Он жизнь в потомстве снова обретёт.*

* * *

Итак, сложилась редкостная, великолепная чета двух любящих сердец, и ясновидцы пророчат, что от неё произойдёт невиданное существо.

*От этих двух родится слонотелый,
Могущественный, доблестный и смелый.*

*Он завоюет мир, он вознесёт
Престол царя царей на небосвод,*

*С лица земли сметёт он всех злодеев,
Сровняет землю, недругов развеяв,*

*Надеждою Ирана станет он –
Будь этой доброй вестью озарён!*

Пророчество сбылось, что подтверждается столь характерной для средневекового эпоса гиперболичностью описаний:

- родившись, герой растёт не по дням, а по часам;
- в детстве одним ударом булавы убивает бешеного слона;
- повзрослев, обращает в бегство целое войско;
- и ему постоянно приходится истреблять чудовищных драконов и дэвов (злых духов).

*Поганую голову снёс он мечом.
Кровь злого дракона забила ключом,
Вокруг разливаясь: луг, поле и ров –
Всё разом окутал багровый покров.
И рухнул дракон и долину укрыл
Громадою чёрных раскинутых крыл.*

Тахамтán (Мощнотелый) – таково почётное прозвание богатыря, и его сверхчеловеческая сила, его исключительная воинская доблесть неизменно служат благу страны. В том числе, забыв нанесённые себе

обиды и оскорбления, он всегда приходит на помощь незадачливому шаху, поскольку видит в надёжности трона гарантию единства и целостности Ирана.

С наибольшей рельефностью многогранный, драматически сложный образ героя-патриота предстаёт в книге «Рустам и Сухраб». И если «Шахнаме» является вершиной героического эпоса в фарсиязычной поэзии, то вершиной этой вершины можно считать данную книгу. Вот что побуждает остановиться на ней подробнее – тем более что по своей художественной значимости она весьма выделяется в кругу остальных книг.

Совершенно неожиданный поворот её сюжета связан с образом прекрасной Тахмины, дочери шаха соседнего государства. Случай занёс Рустама туда, где все поголовно наслышаны о его подвигах. После пира, данного в честь столь именитого гостя, его отводят в покои, и среди ночи к нему является Тахмина. Поэт не жалеет слов, чтобы нарисовать портрет этой красавицы из красавиц.

*Как солнце дня, светла была она.
Два лука – брови, косы – два аркана,
В подлунной не было стройнее стана...
Как роза с сахаром – её уста:
Жемчужин полон ларчик нежный рта...
Безгрешна телом, мудрая душой –
Она казалась пери неземной.*

И за много столетий до пушкинской Татьяны царевна первой объясняется в любви богатырю-иноземцу, объясняя свой поступок тем, что «с младенчества она о нём узнала» и всегда с волнением сердца слушала рассказы о его деяниях. Вот почему, когда Рустам волей судьбы оказался в их краях, она отважилась прийти к нему сама, чтобы сказать –

*«Во-первых: вся я так полна тобой,
Что страсть моя затмила разум мой.
И во-вторых: прошу я – дай мне сына,
Такого же, как сам ты, исполина.
Пусть будет храбр он и силён, как ты,
И счастьем так же вознесён, как ты».*

Тут же играют свадьбу, и желание Тахмины исполняется. Фирдоуси с чрезвычайной деликатностью и поэтичностью поведал о брачной ночи.

*Когда царица с ним уединилась,
Сказал бы ты, что ночь недолго длилась.
Обильною росой напоён –
В ночи раскрылся розовый бутон.
В жемчужницу по капле дождь струился,
И в раковине жемчуг появился.
Ещё ночная не редела мгла,
Во чреве эта перь понесла.*

Рустам возвращается к себе на родину, а Тахмина воспитывает желанного сына Сухраба (существует и транскрипция *Сохраб*). И так уж получается, что зная о нём и радуясь ему, отец не увидел сына до роковой схватки.

* * *

В книге «Рустам и Сухраб» тема богатырства претворена как нечто донельзя чрезвычайное. Причём особый эффект состоит в том, что это чрезвычайное предстаёт как убеждающе реальное, и гиперболизм в обрисовке двух исполинов совершенно лишён какого-либо фантастического антуража.

Рядом с ними называется немало других богатырей, но при всех своих достоинствах они безусловно меркнут в сравнении с главными героями. Равные по силе Рустам и Сухраб – именно исполины, в облике которых планка богатырства поднята на невероятную высоту.

О Рустаме читающий «Шахнаме» уже многое знает по предыдущим книгам, однако автор находит всё новые краски и эпитеты, чтобы живописать его несравненное могущество. Здесь обрисовка героя начинается с охоты на онагров (онагр – дикий осёл, кулан; в средневековом Иране среди знати было принято охотиться на этих животных). Закончив охоту, Рустам готовит себе ужин.

*Ствол дерева сломил Слоновотелый,
Огромный вертел вытесал умело.*

*И, насадив онагра целиком
На вертел тот, изжарил над костром.
И разорвал, и съел всего онагра.*

Тахмина, рассказывая сыну о Рустаме, утверждает: «*От первых дней не создавал Творец // Такого витязя, как твой отец. // Он сердцем – лев, слону подобен силой*». Его сподвижники восклицают: «*О лев, бесстрашно смелый! // Что без тебя мы все, Железотельный?*» Шаханшах в ситуации грозящей опасности со всей восточной велеречивостью подтверждает величие Рустама.

*Ты – столп страны, источник вечных сил,
Ты – мощь, и сердце, и хребет Ирана!
Ты – в подвигах великих неустанный...
Превыше снежных гор твоя глава.
Ты – щит Ирана, светоч Божества.
Как море, о тебе шумит молва.
И счастье шахское не потускнеет,
Пока Рустам своим мечом владеет.*

Подстать величайшему богатырю его конь по кличке Рахш (Блестящий), и окружающие признают, что «*таких, как Рахш во всей вселенной нет коней*». И когда повзрослевший сын Рустама готовится выступить в военный поход, его главной заботой стал выбор подходящего скакуна.

*Теперь мне нужен богатырский конь,
Стальнокопытный, ярый, как огонь.
Чтобы за ним и сокол не угнался,
Чтоб силой он своей слону равнялся.*

И такой «чудо-конь» отыскался – то был именно единственный «*потомок Рахша*». Что касается самого Сухраба, то он с малолетства не уступал своему отцу.

*Был через месяц сын, как годовалый:
Грудь широка, как у Рустама, стала.
Он в десять лет таким могучим был,*

*Что с ним на бой никто не выходил.
На всём скаку степных коней хватал он,
За гриву их рукой своей держал он.*

Достигнув зрелости, «огромен был Сухраб, как мощный слон... подобны конским бёдрам руки были... схож с могучим львом». Вельможа, увидевший его в бою, докладывал шаханшаху:

*«... ростом он невиданно огромен
И силой исполинской наделён.
Его, как дуб индийский, крепок стан...
Подобных в мире нет богатырей...
Быть может, равен лишь Рустам ему»*

Ещё будучи отроком, но сознавая свои возможности, Сухраб вознамерился завоевать Иран, где вместо жалкого и лживого венценосца сделать шахом отца, а мать – царицей, себе же отвоевать соседнюю страну, где правил коварный властитель, от которого исходило много бедствий. Он жаждет сделать это, «чтобы путь открыть добру», горделиво заявляя:

*«Лишь я и мой прославленный отец
Достойны на земле носить венец.
Когда два солнца в мире заблистало,
Носить короны звёздам не пристало!»*

* * *

Кульминацией рассматриваемой книги и воинского эпоса вообще, каким он представлен в «Шахнаме», становится ристалище, главными участниками которого оказываются Сухраб и Рустам. Но прежде – первый из них устраивает полчищам иранского шаха настоящее побоище.

*Он встал и препоясался на бой,
Снял с головы венец свой золотой.
Надел взамен индийский шлем булатный,
Облёт могучий стан кольчугой ратной.
Взял меч, копьё и палицу свою,*

*Как тяжкий гром разящую в бою.
От ярости и гнева весь кипел он,
На скакуна играющего сел он
И, кажущийся мчащейся горой,
Как опьянённый слон, помчался в бой.
Пыль до луны, как облако, вс клубил он –
Ворвался в средоточье вражских сил он.
Как стадо ланей перед ярим львом,
Войска бежали пред богатырём.
Бежали храбрые пред закалённым
Копьём, в скопленье войска устремлённым.
Щит поникал, роняла меч рука –
Страх обуял иранские войска.*

Гибнущему войску на помощь спешит Рустам. И, согласно законам эпической поэзии, в три дня подряд следуют его три боя с Сухрабом, в продолжение которых оба не знают, что они отец и сын. Вот как живописуется начало их первого боя, который они задумали провести как поединок, в стороне от войск.

*Так в степь они решили отдалиться,
И на коротких копьях стали биться.
Разбились в щепки древки копий их.
Налево повернув коней своих,
Индийские мечи герои взяли
И шиблись. Искры сыпались из стали.
Казалось, в мире Судный день настал,
Так пламень их мечей во мгле блистал.
Мечи их зазубрились, искрошились.
За палицы тогда они схватились
И шиблись снова яростней судьбы.
Заржав, их кони встали на дыбы,
Заржали страшно в бешеном испуге,
Разорвались на витязях кольчуги.
Сломались палицы у них в руках,
Рассыпались доспехи на конях.*

*По телу кровь лилась. Так сибились дважды,
Их языки потрескались от жажды...*

Они равны в своей мощи и силе, но Рустам уже в годах, и Сухраб, будучи юным и пылким, начинает одерживать верх. Подвело его именно то, что «чист был душою Сухраб, добросердечен» и был он человеком высокого благородства. Великий воин своей статью внушил Сухрабу невольную приязнь к себе, и тот мучается не дающим ему покоя вопросом, решая который, опять-таки проявляет благородство духа.

*Поистине – он, как Рустам, на вид.
Уж не отец ли мой мне предстоит?
Томлюсь я тяжкой мукой и не знаю –
Не на отца ли руку поднимаю?*

*Как буду жить я? Как перед Творцом
Предстану с чёрным от греха лицом?
Нет, и под страхом смертного конца
Не подыму я руку на отца!*

Из тех же благородных побуждений он предлагает Рустаму перед вторым боем мир и дружбу, что старый воитель, верный своему долгу, категорически отвергает. На закате этого дня Сухраб повергает Рустама наземь и заносит над ним кинжал. И тот идёт на обман, рассказывая небылицу о якобы существующем воинском уговоре, что врага нужно одолеть дважды и только тогда умертвить.

*Вот так, чтоб в этот раз освободиться,
Решил Рустам премудрый ухитриться.
Хотел он из драконьих лап уйти
И голову от гибели спасти.
Сухраб могучий, с богатырским телом,
Был ещё отрок с разумом незрелым.
Поверил он неверным тем словам –
Он думал, что не может лгать Рустам.*

Вот когда обнаруживается отличие в характерах отца и сына: безусловное благородство первого и изъян в этом отношении у второго. Изъян этот подтвердится в будущем ещё раз: победы над Исфандиаром он добьётся благодаря чародейству. Нечто подобное происходит и теперь.

В ночь перед третьим боем Рустам молит небеса вернуть ему то, от чего он отказался в молодости, когда его слишком тяготила подаренная ему Творцом столь невероятная мощь, что *«если он на камень наступал, // То ногу в камень тяжко погружал»*. К Рустаму возвращается прежняя сила и в последний день поединка ему удалось повергнуть Сухраба, после чего он вонзил в него смертоносный кинжал.

Умиравший юноша сожалеет только о том, что так и не повидал отца. И он показывает тот талисман, который Рустам прислал из своего далёка на рождение сына, после чего следует горестный эпилог повествования.

* * *

Автор с самого начала предупреждал о трагическом завершении этой истории, адресуя ноту открытого сострадания её главным героям: *«Рассказ о них, омытый влагой глаз, // Печалью сердце наполняет в нас»*. Этим словам соответствует исключительная сила драматических переживаний финала книги. Безмерно горе Рустама, который во всём происшедшем винит только себя.

*«Я страшное злодеяние совершил!
Беду такую снести не хватит сил...
Я поразил единственного сына,
Убил я молодого исполина,
Дитя своё убил на склоне лет,
Мне утешенья в этом мире нет!»*

И всё-таки ему сил *«беду такую снести»* хватило. После гибели сына, так омрачившей существование великого богатыря, он продолжил свершать свои подвиги на благо Ирана. Иное дело – прекрасная Тахмина, для которой смерть сына означала конец всему.

*Она рвала одежды в исступленье.
Бушуя, как небесная гроза,*

*Не слёзы – лили кровь её глаза.
Она вопила в муке, и стонала,
И волосы с корнями вырывала...
Едва лишь год и прожила она,
И умерла, тоски снести не в силах...*

Наметив прямую, как стрела, траекторию движения основного сюжета книги «Рустам и Сухраб», следует признать, что эта чрезвычайно развёрнутая по объёму поэма содержит множество разного рода ответвлений, побочных перипетий и мотивов общей фабулы.

К примеру, одним из таких отстранений становится рассказ о вспыхнувшей в груди юного Сухраба любви к своенравной девушке-богатырше Гурдафарид (дословно *Рождённая богатырями*).

*Как витязя, влекла её война.
Отцов-богатырей была в ней сила,
Она в боях мужей копьём разила...
Ловка была она, не знала страха.*

И Сухрабу в единоборстве нелегко удалось одолеть её, а затем также нелегко отринуть своё чувство ради служения поставленной цели.

Или ещё один крупный сюжетный узел – ссора Рустама с шаханшахом, в ходе которой исполин напоминает властителю Ирана, насколько, по сути, он значимее для страны, насколько несопоставимы их личности и насколько тот обязан ему своим пребыванием на троне.

Так что целое складывается в подлинный роман большого дыхания, масштабнейшего размаха событий и многогранности обрисованных характеров. Его внутренним смыслом становится идея предопределённости.

То здесь, то там в повествовании мелькают краткие философские сентенции типа «*Всё совершится, как предрешено, // Что от рожденья нам судьбой дано*». Или столь же отчётливо при всей внешней вопросительности преподнесения эта мысль подаётся следующим образом.

*Что́ в мире смертного произволение,
Где всё предназначало провиденье,*

*Где тайным всё венчается концом,
Заранее решённое Творцом?*

Многомудрые, узнав о безвременной гибели Сухраба, вопрошают: *«То не перст ли провиденья?»* Сам умирающий юноша, видя невероятные страдания отца, убившего по неведению, призывает его к мужеству, убеждая в неизбежности того, что произошло.

*«Увы!» – Рустам, стена, говорил,
Рвал волосы и кровь, не слёзы, лил.
Сказал Сухраб: «Крепись! Пускай ужасна
Моя судьба, что слёзы лить напрасно?
Зачем ты убиваешь сам себя,
Что в этом для меня и для тебя?
Перевернулась бытия страница,
И, верно, было так должно случиться!..»*

На что же нацелена здесь эта предопределённость и в чём конечный смысл столь драматической истории? Похоже, что один из законов природы состоит в следующем: уникальное должно быть безусловно уникальным и потому не может иметь повторений.

Сверхбогатырь Рустам призван был остаться для мифологического бытия единственным в своём роде. В лице Сухраба род людской попытался воспроизвести нечто подобное, но вышние силы воспротивились этому. На сей счёт при всей своей корысти державного властителя шаханшах справедливо отмечает, что был бы *«Нам тесен мир с двумя богатырями»*.

Карающей рукой Рустама в данном случае вела его гордыня. Из тщеславия он не мог допустить победы над собой некоего юнца – пошёл на хитрость и неправым путём добился своего, но обрёл себя на вечные муки.

И, кстати, небо менее всего озабочено тем, что Сухраб являет собой абсолютное благородство, а Рустам унижает своё достоинство обманом. Из своих «высших соображений» оно помогает именно второму.

В некотором роде гордыня обуяла и Тахмину – ведь она вознамерилась родить богатыря, подобного Рустаму, за что наказана утратой сына и горем, которое вскоре свело её в могилу.

* * *

«Шахнаме» Фирдоуси среди творений мировой словесности Средневековья высится недосыгаемой громадой. Этот плод неустанного 35-летнего труда великого поэта превосходит всё созданное в те времена необычайной широтой замысла, глубиной философско-этической концепции и совершенством художественного исполнения. Канонические формулы эпического стиля органично сочетаются здесь с индивидуально-авторскими характеристиками.

Автор отнюдь не стремится к самоценной «поэтичности» изложения, поскольку во главу угла ставит тщательность воссоздания огромной исторической хроники. Тем не менее, время от времени как бы невзначай он позволяет себе перлы метафорики.

Так, в приближении к развязке драматических событий книги «Рустам и Сухраб» пробуждение дня накануне последней схватки двух исполинов обозначено изысканным иносказанием: «*Лишь, грифу ночи разорвавши горло, // Над миром солнце крылья распростёрло...*»

Столь же изредка поэт позволяет себе набросать пейзажную картину, выказывая при этом поразительное мастерство и всякий раз наполняя её психологическими обертонами.

*Покрыла ночь лицо своё смолой,
Сатурн, Меркурий, Марс оделись мглой.*

*Луна как будто собралась в дорогу,
Но, двигаясь по своему чертогу,*

*Увидела: вселенная темна –
Ей стало страшно, съёжилась она,*

*Почти погас венец её державы –
И стынет воздух нóчи, пыльный, ржавый.*

*Ночь, двинув войско, с пологом пришла,
Что был черней вороньего крыла.*

*Как сталь, заржáвел свод небес просторный,
Лицо измазал он смолою чёрной.*

*Для жизни сил у солнца не осталось,
Небесный свод почувствовал усталость.*

*Казалось, в сон земля погружена,
Над ней шатром восходит тишина.*

*Не свищет птица, и не воеет зверь,
Добро и зло немотствуют теперь.*

*Не видно ни подъёма, ни обрыва,
На сердце от бездействия тоскливо.*

Более щедр Фирдоуси на красочные описания, причём обращает на себя внимание многообразие этой красочности. Пожалуй, кульминацию данного качества находим в большом эпизоде книги «Рустам и Сухраб», где юный богатырь расспрашивает о простирающихся вдалеке ставках предводителей иранского воинства, наблюдая роскошные шатры разного цвета: чёрный, багряный, изумрудный, белый, жёлтый, зелёный. Вот первый из его вопросов.

*«Чей там шатёр стоит, парчой блистая,
Полами холм высокий осеняя?
Сто боевых слонов пред ним. Смотри –
Синеет бирюзовый трон внутри.
Над ним сверкает жёлтое, как пламя,
Серпом луны украшенное знамя.
Чья это ставка, что простёрлась вишь
Так царственно? Кто этот богатырь?»*

В заключительных строках своей эпопеи величайший поэт Ирана, зная, что её всюду читают и уже чтят её автора, уверенно изрекает: «Я не умру вовек! Жить буду снова // Во восходах мной посеянного слова». И действительно, его грандиозный труд, вобрав в себя все основные пласты национального эпоса персов и таджиков, обрёл бессмертие, оказал огромное влияние на литературы Востока, в том числе вызвав многочисленные подражания.

Сведения об авторах

Альшурман Али Салем Хуссейн (Иордания) – соискатель Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г.Строганова.

Астахова Ольга Андреевна (Москва) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Государственного музыкально-педагогического института имени М.М.Ипполитова-Иванова.

Ахмыловская Лариса Алексеевна (Владивосток) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры общегуманитарных дисциплин Дальневосточного государственного института искусств.

Байкова Елена Николаевна (Москва) – профессор кафедры хорового и сольного народного пения Российской академии музыки имени Гнесиных.

Белецкая Ольга Александровна (Москва) – кандидат искусствоведения, музыковед и клавесинистка, координатор творческой ассоциации Art-Barocco.

Ваньчугова Наталья Николаевна (Екатеринбург) – магистр искусствоведения, хранитель Музея архитектуры и дизайна УрГАХУ.

Ветров Никита Михайлович – магистр Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского.

Власова Наталья Владимировна (Тамбов) – аспирант Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С.В. Рахманинова.

Волкова Полина Станиславовна (Краснодар/Петербург) – доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филоло-

гических наук, профессор 6 кафедры русского языка Краснодарского высшего военного училища имени С.М.Штеменко, профессор кафедры социологии и культурологии Российского педагогического университета имени А.И.Герцена (Петербург).

Воронина Наталья Ивановна (Саранск) – доктор философских наук, заслуженный деятель науки РФ, профессор, директор Центра М.М.Бахтина – Мордовский государственный университет имени Н.П.Огарева.

Воротынцева Лилия Анатольевна (ЛНР) – кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусства имени М.Матусовского.

Glošková Mária (Глокова Мария, Словакия) – доктор философии, музыкальный теоретик, критик, обозреватель и педагог, профессор кафедры теоретических дисциплин факультета исполнительских искусств Академии искусств Банска-Бистрица (PhDr., Katedra teoretických predmetov Fakulta múzických umení Akadémie umení Banská Bystrica), главный редактор онлайн-журнала AFA (Ad Fontes Artis).

Головатая Галина Фёдоровна (Москва) – кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского и Российской государственной специализированной академии искусств.

Горбулич Галина Валентиновна (Луганск, ЛНР) – кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурологии и музыковедения Луганского государственного педагогического университета.

Грушко Галина Игоревна (Воронеж) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального образования и народно-художественной культуры Воронежского государственного педагогического университета, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Воронежского музыкального колледжа имени Ростроповичей.

Деба Светлана Владимировна (ЛНР) – старший преподаватель кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М.Матусовского.

Decker-Voigt Hans-Helmut (**Декер-Фойгт** Ганс-Гельмут, Германия) – доктор терапии творческим самовыражением, профессор, соучредитель Института музыкальной терапии Высшей школы музыки и театра Гамбурга (Германия) и его директор (1990–2010), Президент Академии постдипломного обучения музыкальной терапии Фонда Герберта фон Караяна в Кёльне, основатель и учредитель журнала «Музыка и здоровый образ жизни», писатель (книги переведены на 16 языков), приглашенный профессор университетов США, Китая, Японии, Венгрии, Эстонии, России. Писатель (романы/рассказы), научный редактор и автор книг, включая переводы на 16 языков. Основатель Ассоциации немецких писателей и член Союза немецких журналистов. Почётный президент Венгерской ассоциации музыкальной терапии, почётный член Российской психотерапевтической ассоциации и др. международные награды.

Демченко Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований.

Кочубей Игорь Валерьевич (Краснодар) – философ, методолог науки и историк, создатель общенаучного метода «*Rem parvulam cognoscere*», профессор, главный редактор Международного междисциплинарного научно-теоретического и методического журнала «*Topical problems of the humanities knowledge*».

Орлов Игорь Иванович (Липецк) – доктор искусствоведения, заведующий кафедрой дизайна и художественной обработки материалов Липецкого государственного технического университета.

Резницкая Татьяна Борисовна (Оренбург) – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

Содержание

Александр Демченко (Саратов) Прописи исторические (обзоры художественной культуры) <i>Очерк двенадцатый. Постмодерн</i>	3
Альшурман Али Салем Хуссейн (Иордания), Игорь Орлов (Липецк) Специфика исламского орнамента эпохи правления Омейядов (661–750 гг.).....	31
Ольга Астахова (Москва) Балет в парадигме изобразительных искусств (о балете «Маленькая танцовщица Дега» Д.Левайана–П.Барта).....	52
Лариса Ахмыловская (Владивосток) Искусство рубежа XIX столетия в контексте обучения иностранному языку в творческом вузе	60
Елена Байкова (Москва) Исполнительский процесс в контексте симбиоза: «исполнитель – музыкальное произведение»	71
Ольга Белецкая (Москва) Люнебургский органист Георг Бём и его наследие для клавишно-струнных инструментов.....	79
Ольга Белецкая (Москва), Александр Демченко (Саратов) Блистательный марафон.....	86
Наталья Ваньчугова (Екатеринбург) Из истории строительства Свято-Троицкого кафедрального собора Екатеринбурга. К вопросу атрибуции первого проекта	103
Никита Ветров (ЛНР) Трансформация жанровой модели оперы- <i>buffa</i> на примере вокальных номеров первого действия «Кандида» Л.Бернстайна	123

Наталья Власова (Тамбов) Нью-эйдж в контексте творчества джазовых музыкантов	137
Полина Волкова (Краснодар/Петербург), Игорь Кочубей (Краснодар) Картина Пауля Клее «Senecio»: опыт осмысления	144
Наталья Воронина (Саранск) Два этюда о взглядах на музыкальное искусство в России первой половины XIX века	155
Лилия Воротынцева (ЛНР) Метастилистический универсум В.Сильвестрова	170
Лилия Воротынцева (ЛНР) «INFINITO» Г.Толстенко в контексте авторского мышления метамодернизма	178
Mária Glocková (Slovensko) Мария Глокова (Словакия) Ideology and the first Slovak national opera KRÚTŇAVA (Whirlpool or Katrena) Идеология и первая словацкая национальная опера «Крутнява» («Водоворот» или «Катрина»)	188
Mária Glocková (Slovensko) Мария Глокова (Словакия) Hľadanie nezvyčajných motívov v diele slovenského skladateľa Ladislava Kupkoviča Searching unwonted motifs in the work of a Slovak composer Ladislav Kupkovič Поиск необычных мотивов в творчестве словацкого композитора Ладислава Купковича	198
Галина Головатая (Москва) «Прекрасный музыкант, дирижёр, моцартианец, умница...»	210
Галина Горбулич (ЛНР) Различные типы катарсиса как предмет музыкального интереса личности .	222
Галина Грушко (Воронеж) «Камаринская» в творчестве Л. Бетховена: воспоминание о будущем	235
Светлана Деба (ЛНР) Лексика музыкально-поэтического творчества Луганщины в условиях культурно-этнического билингвизма	246

Hans-Helmut Decker-Voigt (Deutschland)	
Von Kafkas Prozess und anderen Prozessen Oder Narrare necesse est Ein Essay	259
Ганс-Гельмут Декер-Фойгт	
О «Процессе» Ф. Кафки и других процессах, или <i>Narrare necesse est</i>	288
Hans-Helmut Decker-Voigt (Deutschland)	
Musik ist Ritual – Ritual ist Bewusstheit Konzept einer Ritualpsychologie für Musik im therapeutischen Kontext am Beispiel der Bewegung der „ <i>Singenden Krankenhäuser e. V.</i> “	323
Ганс-Гельмут Декер-Фойгт (Германия)	
Музыка – это ритуал, ритуал – это осознанность: концепция музыки в терапевтическом контексте ритуальной психологии на примере движения «Поющие больницы».....	342
Александр Демченко (Саратов)	
Два титана фарсиязычной поэзии. <i>Очерк первый. Фирдоуси</i>	364
Сведения об авторах	390

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 26

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

16 ноября 2021 года

Картина мира

Редактор: С.Шлыкова

Компьютерная верстка: С.Шлыковой

Подписано к печати 13.01.2022 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 25,7. Уч.-изд. л. 19,9. Тираж 100. Заказ 2.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1