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

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 50

По материалам X Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART X»
30 декабря 2022 года

Грандиозный эксперимент XX века: pro et contra

(К 100-летию образования СССР и 30-летию его распада)

Саратов, 2023

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 50: по материалам X Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART X». Грандиозный эксперимент XX века: pro et contra (К 100-летию образования СССР и 30-летию его распада). 30 декабря 2022 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. − Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2023. – 358 с.

ISBN 978-5-94841-596-3 (Т. 50)
ISBN 978-5-94841-314-3

В пятидесятом томе предлагаемого альманаха представлен пятый блок статей российских и зарубежных участников X Международного научного форума **«Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART IX»)**, который проводился 30 декабря 2022 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Хронологически этот блок в основном обращён к периоду второй половины XX века (1960–1980-е годы), составляя начальную часть материалов, адресованных данному периоду. Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников реализованного творческого проекта. Материалы тома представлены в обрамлении разделов, посвящённых историко-революционной тематике, которая была ключевой с точки зрения идеологии Советского государства, и дополнены сводом краеведческих заметок «Саратовский меридиан».

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-596-3 (Т. 50)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2023

Александр Демченко (Саратов)

Преамбула V
Вторая половина XX века. Очерк первый

Вступив с начала 1960-х годов в новый период, историко-революционная музыка плодотворно развивалась под знаком художественных идей, существенно отличавшихся от того, что было характерно для предшествующих трёх десятилетий.

Именно новизна облика выделяет основные творческие достижения этого времени: «Казнь Степана Разина» и «Верность» Д.Шостаковича, «Песни вольницы» и «Виринея» С.Слонимского, «Ленин в сердце народном» и «Казнь Пугачёва» Р.Щедрина, «Три новеллы» и «Похищение луны» О.Тактакишвили, «Патетическая поэма» и «Маяковский начинается» А.Петрова, Вторая симфония и «Степан Разин» Н.Сидельникова, «Разгром» и «Песнь о гибели казачьего войска» А.Николаева, «Оптимистическая трагедия» А.Холминова и «Гибель эскадры» В.Губаренко, «Десять дней, которые потрясли мир» М.Карминского и «Огненное кольцо» А.Тертеряна, «Атланты» А.Лемана и «Миг истории» К.Хачатуряна, «Двенадцать» Б.Тищенко и «Ленин с нами» А.Эшпая, «Конец кровавого водораздела» В.Мухатова и «Горцы» Ш.Чалаева, «Октябрьская оратория» И.Калныня, «Двадцать шесть» А.Ализаде и многое другое.

Активный поиск оригинальных решений обусловил впечатляющую многоплановость художественного процесса в рассматриваемой тематической сфере и её важное положение в общей панораме музыкального творчества 1960–1980-х годов.

* * *

Лироэпическое направление, которое завершило эволюцию историко-революционной музыки 1930–1950-х годов и принесло наиболее примечательные результаты на рубеже 1960-х, в ряде своих проявлений продолжило существование вплоть до середины десятилетия. Однако по мере движения к этой черте в целом ряде сочинений

наблюдалась прогрессия таких признаков, как вялость и нейтрализованность тона, безликость и вторичность музыкальной лексики, трафаретность художественных решений (см., к примеру, из опусов 1965 года песню Л.Бакалова «Ленин жив», хоровой цикл Ю.Александрова «Мавзолей», кантату Д.Салиман-Владимирова «Заря свободы»).

Наряду с линией исчерпания уже с конца 1950-х шло накопление противостоящих тенденций, развитие которых вылилось в качественно новую эстетико-стилевую систему. Её ведущие проявления были связаны для историко-революционной музыки **1960-х годов** с кардинальным переосмыслением представлений о фольклорном и публицистическом начале, а также с активизацией урбанистических тенденций.

Самым ранним претворением по-новому трактуемого *фольклорного начала* следует признать V часть «Поэмы памяти Сергея Есенина» (1956), где Г.Свиридову удалось приблизиться к той сокровенной стороне народного, которая оказалась необычайно притягательной для композиторов в 1960-е годы.

В рамках историко-революционного жанра чисто фольклорных сочинений возникло относительно немного (среди них опера-оратория К.Баташова «Песни каторги и бунта», кантата А.Репникова «Песни русских рабочих», вокально-симфонический цикл С.Слонимского «Песни вольницы»), но в большом числе произведений удельный вес фольклорного начала был очень велик и трудно переоценить его роль в качестве сильнейшего творческого импульса, обеспечившего ряду концепций свежесть, одухотворённость, глубокую почвенность (оратория А.Лемана «Атланты», опера С.Слонимского «Виринея», вокально-симфоническая поэма Д.Шостаковича «Казнь Степана Разина» и т.д.).

Именно в опоре на фольклорную самобытность не раз в это время заявляли о себе новые композиторские имена и целые национальные школы (кантата А.Ализаде «Двадцать шесть», опера Ш.Чалаева «Горцы»). Иное понимание народно-национального начиналось с обращения к тем пластам фольклора, которые до этого культивировались мало или были вовсе неведомы для профессиональной практики.

С одной стороны, музыканты проявили интерес к глубинным, часто архаическим формам (языческие заклички, причеты, древние трудовые песни, веснянки). Представители различных школ активно использовали локальные особенности своих национальных систем: специфически тюркские элементы в кантате А.Арутюняна «Ода Ле-

нину», своего рода *cante jondo* старинного молдавского мелоса в оратории Г.Няги «Аурора», капризно-прихотливая метроритмика и терпкая красочная вертикаль, идущие в опере В.Мухатова «Конец кровавого водораздела» от импровизаций народных туркменских инструменталистов.

В насыщении музыки «первозданными» ритмами и попевками ощущалось стремление прикоснуться к истокам народной культуры, почерпнуть из недр этой звуковой материи стимулы живительного обновления.

С другой стороны, композиторы шли по пути претворения неосвоенных ещё современных слоёв песнетворчества (частушка, слободская лирика, бытовые формы последних лет), в том числе в их «неочищенном» варианте.

Следовательно, фольклорный фонд использовался главным образом в его хронологически крайних «горизонтах». Эти две разнонаправленные тенденции нередко сосуществовали в рамках одного произведения.

К примеру, композиторы Латвии многократно соединяли старинные мелодии с песенностью латышских стрелков (оратории «Баллада о матери стрелка» Я.Кепитиса, «Вы возвращаетесь» Я.Лицитиса). В опере Ш.Чалаева «Горцы» переплетаются *«старинные эпические мотивы, обрядовые напевы, культовые песнопения, тягучие завывания муллы, плачи-причитания, партизанские песни революционной эпохи, призывные воинственные кличи, рубленые ораторские возгласы, лирическая песня, горская частушка, бытовая скороговорка»* [136, *189–190*].

В свободном синтезе различных исторических и жанровых пластов проявлялось важное качество манеры 1960-х годов – инициативность в претворении фольклора. Самым широким образом опираясь на его тексты, интонационную базу и эстетику, композиторы почти не цитировали, создавая новый художественный мир по законам народной музыкальной речи.

Раскрепощённость в трактовке фольклорного начала, следование его духу, а не букве, позволяло свободно сочетать изначальную элементарность попевочного материала с усложнённой, насыщенно-диссонантной и политональной вертикалью, с множественно-объёмным линеарным звуковедением, с использованием новейших технических приёмов.

На этой основе композиторы добивались главного для себя – интенсивной психологизации народных прообразов. Не случайно одним из достижений данного этапа стала филигранно разработанная ладовая палитра, с помощью которой передавалась тонкость и многозначность эмоциональных состояний – как, например, делается это на основе плаче-причетных оборотов в оратории Р.Щедрина «Ленин в сердце народном» (см. раздел «Из анналов историко-революционной музыки»).

* * *

Другое из определяющих свойств новой фольклорности было связано с поиском «корней» бытия, с настойчивым стремлением постигнуть глубины народно-национального духа. Именно этим более всего объясняется жажда «первозданного» и важнейшее его выражение через обрядовость как особую форму эстетического обобщения, позволяющую проникнуть в изначальную природу явлений.

Спектр смысловых аспектов отмеченного явления был развёрнут чрезвычайно многообразно. Это могли быть более привычные формы – хороводная сцена, танец-шествие, воинственное действо, ритуал клятвы, плач, отпевание, поминовение.

Но встречались и совершенно редкие, неожиданные – таинство ворожбы, обращённое к миру сокровенных чувств (II часть кантаты А.Репникова «Песни русских рабочих»), сложные психологические феномены насторожённых вслушиваний, тревожных предощущений, раскрытие «первородных» инстинктов и побуждений, интуитивно-подсознательных моментов (опера А.Тертеряна «Огненное кольцо»).

Вот что вызвало к жизни соответствующую жанрово-интонационную систему:

– заклички и заклинания в диапазоне от тихого заговора до неистового заклятья (V часть оратории А.Николаева «Песнь о гибели казачьего войска» так и названа – «Заклятье»);

– восклицания и кличи – призывные, возвещающие, угрожающие, ликующие;

– особым образом преломлённая колыбельность (часто в таинственно-завораживающем плане);

– переосмысленные культовые элементы с ведущей ролью «истовых» знаменных и раскольничьих песнопений.

Ритмика тяготеет либо к длительно фиксированной остинатности («магия» многоповторности), либо напротив – к исключительной

изменчивости, которая базируется на «запутывающей» метрике. Тем же целям служат специфические инструментальные эффекты: от загадочно-томительных сонорных педалей до пронзительно-набатных звучностей.

Наконец, широко включаются средства «околомузыкальные» (условно-слоговая лексика вокально-хоровых партий) и внемузыкальные (насыщенные символикой стихи, пластика танца и пантомимы как лучший язык для воссоздания ритуальных действ).

Концентрация рассматриваемого качества была в отдельных произведениях настолько велика, что их с полным основанием можно квалифицировать как кантату-обряд («Памяти первых защитников Октября» В.Бибергана), ораторию-обряд («Ленин в сердце народном» Р.Щедрина), оперу-обряд («Огненное кольцо» А.Тертеряна).

Ярким своеобразием отличались сочинения, составившие жанрово-характеристическую линию. Средоточие типичных для неё свойств находим в операх «Мужицкий сказ» К.Волкова, «Клоп» В.Дашкевича и «Клоп» А.Лазарева, в балетах «Клоп» О.Отказова и Г.Фиртича, «Двенадцать» Б.Тищенко, в ораториях «Скоморохи» В.Гаврилина и «Вьюга» Л.Пригожина.

Самое примечательное в этих партитурах связано с современной метаморфозой скоморошьей традиции. В согласии с избранной моделью в образах и ситуациях акцентируется прежде всего характеристическое начало. Подаётся оно в широкой амплитуде: от простодушно-беззлобного юмора и забавной буффонады до бурлескной пародийности и гротеска.

Ведущим средством выступает шаржирование жанров величальной, солдатской, плясовой, а также молитвенных песнопений, плачей, причетов. Своё место находят и собственно скоморошьи формы: погудка, скороговорка, перепляс.

Очень широка ритмоинтонационная шкала – от нарочито архаизированных оборотов до хлёстких попевок современной частушки, от языческого «топота» до урбанизированной маршевости, от заунывной псалмодии до «хулиганского» высвистывания.

Всё это с подчёркнутой остротой ритма и терпкой гармонией, с изобретательными тембровыми эффектами и со структурой, напоминающей мозаику-калейдоскоп (на непрерывных контрастах состояний, темпов, динамики). Пёстрые, цветистые, зачастую площадные краски требовали для себя зрелищного выражения, что нашло чисто национальный эквивалент в имитациях ярмарочно-балаганного пред-

ставления (наибольшее приближение достигнуто в опере «Мужицкий сказ» и оратории-балете «Скоморохи»).

Творческая раскованность, вообще свойственная представителям фольклорного направления 1960-х годов, доводилась в этих концепциях «весёлой» Революции до грани риска. Требовалось большое художественное чутьё, чтобы в подобной манере дать убедительное истолкование темы.

Правомерность столь специфического ракурса определялась обличительной направленностью, заставляя вспомнить наблюдение К.Маркса, отмечавшего, что последний этап отмирающей эпохи *«есть её **комедия.** Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество **весело** расставалось со своим прошлым»* [81, *418*].

К тому же комикование и эксцентрика – в основном внешний слой рассматриваемых произведений, выступающий в сложном сочленении с весьма серьёзным подтекстом. Это иное – в бережно и трогательно распетых фрагментах лирики и сосредоточенных раздумий, а также в бунтарских всплесках отнюдь не шуточной народной силы.

Обращает на себя внимание драматургическая компоновка материала: в «Мужицком сказе» балаганное действо вписано в рамку печальных осмыслений смутного времени (голос страдающей земли), композиция «Двенадцати» опоясывается пятикратным проведением «темы вселенской вьюги», за картинно-изобразительными очертаниями которой встаёт суровый и величественный лик Истории (см. раздел «Из анналов историко-революционной музыки», том 51).

Подобная амбивалентность особенно присуща оратории «Вьюга», где непрерывно сквозит нечто тревожащее, разъедающее «коррозией» горького скепсиса, и скоморошья вольница предстаёт в метаморфозе сумрачной рефлексии, мучительных напряжений – так лубок пронизывается настойчивой мыслью о тяготах и невзгодах трудной революционной поры.

Сделанное в сфере историко-революционной музыки стало весомым вкладом в разработку фольклорного начала, которая осуществлялась в отечественной музыке 1960-х годов чрезвычайно интенсивно.

На этой основе возникло целое течение («новая фольклорная волна»), представленное такими явлениями, как «Русская тетрадь» В.Гаврилина, «Курские песни» и «Маленький триптих» Г.Свиридова,

Фортепианная соната и «Пять русских песен» С.Слонимского, «Суздаль» и «Палех» Б.Тищенко, «Семь лакских песен» Ш.Чалаева, хоровое творчество П.Дамбиса и В.Тормиса.

И здесь выделилась жанрово-характеристическая линия (с существенной ролью скоморошины): «Скоморох» А.Рыбникова, Пятая симфония («Глуповские градоначальники») Г.Таранова, «Скоморохи» Ю.Фалика, «Озорные частушки» Р.Щедрина, «Балаганчик» О.Янченко.

* * *

Переосмысление публицистического начала определялось в историко-революционной музыке 1960-х годов обострением конфликтности, усилением гражданственности и активным действием субъективных факторов.

В первую очередь следует остановиться на происходившем *обострении конфликтности*, поскольку именно этот процесс служил главным индикатором резкого сдвига от смягчённо-уравновешенной, несколько благодушной атмосферы рубежа данного десятилетия.

Поначалу изменение тонуса обозначилось в отдельных прорывах. К примеру, в детской кантате А.Пахмутовой «Красные следопыты» подчёркнутым настроением тревожно-собранной решимости выделилась песня «Гайдар шагает впереди», а в опере А.Ленского «Яков Шибалок» взрывчатым элементом стали смятенно-порывистые высказывания Дарьи.

Изменение количественного баланса в пользу подобных образов сопровождалось усилением их художественной выразительности. Так, в вокально-симфоническом цикле В.Фере «Родина Ленина» в сравнении с индифферентно-расплывчатой образностью лироэпического типа явно выигрывает воссоздание патетико-трагедийных и бурно-мятежных состояний (напряжённость звучания определяется здесь интенсивным включением диссонирующей среды).

Логика вещей была такова, что даже в тех случаях, когда отдельные авторы пытались сознанием придерживаться прежних критериев, интуиция заставляла их выходить за пределы первоначальных замыслов и устремляться к разработке конфликтно-драматического начала. Скажем, свои «Песни об Ильиче» Ю.Корнаков назвал лирической сюитой, однако заявленный лиризм оказался не только скромным по объёму, но и наименее интересным, а самое ценное связано с обрисовкой революционных баталий.

Любопытное свидетельство обострения конфликтности находим в серии повторных редакций тех опусов, которые были созданы в предшествующий период или в середине 1960-х и проходили фазу дополнительного совершенствования на протяжении второй половины десятилетия: опера А.Спадавеккиа «Хождение по мукам» (1953 – 1967, во втором варианте «Огненные годы»), вокально-симфонический монолог В.Власова «Интернационал» (1959 – 1968), опера А.Холминова «Оптимистическая трагедия» (1964 – 1967), кантата С.Баневича «Гренада» (1966 – 1968), опера Ю.Мейтуса «Братья Ульяновы» (1966 – 1970) – здесь в скобках указаны годы исходной и окончательной редакций.

При всём различии композиторских индивидуальностей и несходной направленности названных произведений смысл изменений сводился к одному – всемерное насыщение драматическими элементами.

В прямых связях с этим процессом происходит бурное выдвижение оперы. Рассматриваемая тенденция была настолько активна, что захватила в свою орбиту даже жанр оперетты, и в наиболее примечательном для данного этапа образце («На рассвете» О.Сандлера) отмечаются *«черты драматизма, едва ли не впервые столь резко проступившие в советской опереттe»* [49, *213*].

До середины 1960-х годов ещё наблюдалось действие сдерживающих факторов, особенно в группе крупномасштабных сочинений, которые частично наследовали принципы героического эпоса. Наиболее показательны в этом отношении оратория А.Лемана «Атланты», опера А.Холминова «Оптимистическая трагедия», вокально-симфоническая поэма Д.Шостаковича «Казнь Степана Разина», а также кантата С.Слонимского «Голос из хора» (см. раздел «Из анналов историко-революционной музыки»).

Во второй половине десятилетия конфликтно-драматическое начало развернулось во всей полноте. В качестве ориентиров можно назвать оперы «Десять дней, которые потрясли мир» М.Карминского и «Жестокость» Б.Кравченко, кантату О.Галахова «Двадцать шесть» и ораторию К.Хачатуряна «Миг истории» (см. раздел «Из анналов историко-революционной музыки», том 51).

. Предпосылками концентрации конфликтного начала служили общая атмосфера высокой напряжённости и динамизм нового типа.

Напряжённость определялась заведомо суровой настроенностью и большой значимостью тревожно-насторожённых состояний со

вспышками бурного возбуждения. Динамизм представал острым, жёстким, взрывчатым.

Действием этой тенденции объясняется возникшее пристрастие к ударным инструментам, которые выдвигались порой в положение ведущей группы (кантата С.Баневича «Гренада») и придавали некоторым сочинениям весьма своеобразный колорит («Патетическая поэма» А.Петрова, написанная для голоса, двух фортепиано и ударных).

Напряжённо-динамичному тонусу соответствовал подчёркнуто импульсивный композиционно-драматургический ритм. На передний план выдвигается сжатая, как бы спрессованная форма, выстроенная на стремительной смене кратких эпизодов, подчас мелькающих с частотой кинокадров. Причём эти «кванты» находятся между собой в заострённом образно-смысловом контрасте, выявляемом через резкие перебивы темпа, динамики, тембра, фактуры (симфония С.Мухамеджанова «Буря»).

Разумеется, подобный тип энергично пульсирующей структуры отличался колоссальным внутренним натяжением. Даже в случае членения композиция тяготела к максимальной слитности, достигавшейся посредством сквозного развития и благодаря тому что, например, *«следующая часть зарождается в недрах предыдущей»* [72, 6], как происходит это во Второй симфонии Н.Сидельникова.

Естественно, что в столь насыщенной «среде» конфликтность музыки 1960-х годов проявляла себя в предельных параметрах. Наступательный напор сплошь и рядом приобретает открыто воинственную окраску – не случайно в обилии используются средства батальной звукописи с обнажением маршевого нерва и с выделением «хлещущих» аккордов-ударов.

Предпочтение отдаётся большим звуковым массам с заострённым мелодическим рисунком (нередко с угловатым изломом), с чрезвычайно жёсткой вертикалью (интервалика секунд, тритонов, септим, нон), с непривычно резкой, форсированной артикуляцией.

Нагнетанию драматического накала сопутствует исключительное обострение экспрессии (особенно при обрисовке состояний перенапряжения). Эпиграфом из В.Маяковского *«Это тебе, революций кровавая Илиада»*, предпосланным балету Ф.Глонти «Рассвет», могли воспользоваться и другие авторы музыки тех лет.

Для примера можно сослаться на кантату О.Галахова «Двадцать шесть», которая открывается резким ударом оркестрового *tutti (sff* пучка из четырёх малых секунд в высоком регистре) и пронзитель-

ным сигналом труб (*fa*^{2} в *crescendo* от *f* к *fff*). Узлы конфликтности стягиваются в оглушительных взрывах катастрофичности (цц. 2, 5, 7, 20, 22), в оргии агрессивного втаптывания-подавления (ц. 24), в экстатичных взываниях завершающего реквиема. Остальное пространство заполнено нервным биением тревожных эмоций, патетически-вздыбленными настроениями гнева и противления, оголённой экспрессией боли и сострадания (см. раздел «Из анналов историко-революционной музыки», том 51).

Примечательно, что конфликтное напряжение удавалось удерживать и на всём протяжении произведений монументального масштаба, казалось бы, предрасполагающего к неизбежным разрежениям драматической активности. Но, скажем, в опере М.Карминского «Десять дней» эпизоды медитативности, скорби, славления (в Прологе, в 8-й, 9-й и 10-й картинах) решены на основе интенсивнейшей динамизации, а ораториальная линия (обобщающие комментарии статуарного хора) благодаря исключительному драматическому насыщению оказывается обращённой к запечатлению стихии социального противоборства (см. раздел «Из анналов историко-революционной музыки», том 51).

Или, для примера, в медленных разделах оратории А.Лемана «Атланты» неизменно включается фактор внутреннего обострения (например, трагедийная экспрессия во II части, «раскручивание» и выплеск мятежности в IV), так что были все основания для вывода: *«Здесь нет частей-отстранений, каждая по-своему конфликтна»* [60, *23*].

* * *

Определяющим знаком рассматриваемого направления служило *публицистическое начало*. Конфликтная стихия активно вбирает энергию призывной декламационности и в своём движении устремляется к мощным императивно-ораторским утверждениям. Так, в V части «Патетической поэмы» А.Петрова динамичнейший напор выливается в кличевое интонирование ленинских лозунгов: *«Власть Советам! Земля крестьянам! Мир народам! Хлеб голодным!»*.

То, что задумывалось в музыке этих лет как монолог, в реальном выполнении обычно представало открыто публицистическим обращением (вокально-инструментальная поэма Б.Арапова «Монолог», где подобное преобразование подчёркнуто включением тембра трубы).

Демонстративная публицистичность отражается в названиях сочинений (кантата В.Баркаускаса «Слово Революции», балет Т.Чудовой «Агитатор»), в заголовках частей («Клич», «Стон», «Вызов», «Порыв», «Набат» из Второй симфонии Н.Сидельникова), в посвящениях (строки из В.Маяковского, М.Светлова, В.Луговского, Э.Межелайтиса и Р.Рождественского в симфоническом цикле А.Петрова «Песни наших дней»).

Большую роль приобретает декламируемый текст, требующий патетического произнесения, что чаще всего делало необходимым введение партии чтеца и даже нескольких чтецов (декламатория Я.Ряэтса «Карл Маркс»). О значимости и распространении этого приёма говорит его использование в опере («Огненное кольцо» А.Тертеряна и «Оптимистическая трагедия» А.Холминова).

Настойчивые поиски ярко публицистического текста привели на рубеже 1970-х годов к выдвижению документалистского течения, в рамках которого появилось множество сочинений, целиком основанных на свидетельствах революционного времени: кантата В.Тормиса «Слова Ленина», оратория К.Хачатуряна «Миг истории» и композиции по эпитафиям Марсова поля – оратория С.Вольфензона «Марсово поле», кантата Т.Ворониной «Памятник», Двенадцатая симфония А.Пащенко.

Действие отмеченных тенденций повлекло за собой новаторскую трактовку оперного жанра.

В одних случаях он становился открытым выражением художественно-этической декларации с моментами прямого обращения к зрителю – «Жестокость» Б.Кравченко и «Интервенция» В.Успенского, в которых современники вершат символический суд над происшедшим в давние годы.

В других случаях, возрождая традицию массовых театрализованных представлений 1920-х годов, этот жанр превращался в грандиозное публицистическое действо, требующее порой исполнения на воздухе («Опера на площади» М.Зариня, «Революцией призванный» А.Лазарева).

В условиях творчески раскрепощённого дерзания принципиально важный этап своего становления прошла опера, связанная с непосредственным воплощением образа Ленина. Можно напомнить, что первая попытка была сделана в опере Т.Хренникова «В бурю» (1939), где композитор ограничился в решении этой задачи средствами драматического театра.

В 1960-е годы процесс шёл по линии неуклонного восхождения: 1961 – «Иван Шадрин» В.Дехтерёва (небольшой речитативный эпизод), 1962 – «Октябрь» В.Мурадели (помимо разговорных сцен участие в пении двух песен), 1966 – «Ветер» М.Магиденко и «Братья Ульяновы» Ю.Мейтуса (на материале юношеского периода жизни, развёрнутые вокальные партии), 1970 – «Правда» Н.Гржибовского и «Десять дней» М.Карминского (события времён Октябрьской революции и Гражданской войны, развитой ариозно-декламационный стиль).

Активный эксперимент привёл к художественно убедительным результатам в опере «Братья Ульяновы» и особенно в «Десяти днях», где достоверно воссоздан облик мыслителя и стратега Революции, где *«речитативы в вокальной партии Ленина сочинены очень тщательно, хорошо передают речевые интонации, тут не найдёшь ни одного искусственного, интонационно неверного оборота»* [30, *47*].

Интонационный фонд публицистического направления был связан главным образом с декламационно-ораторской стихией, прежде всего призывного типа. Клич, взывание, повеление, провозглашение – таковы наиболее существенные грани призывности, которая требовала скандированной речи, энергичной «жестикуляции», выделения чеканных реплик-возгласов (обычно в опоре на медные), а подчас и введения заклинательных формул.

Фанфарность, как другой важный атрибут публицистического интонирования, получила особенно интенсивное развитие в своём наиболее обнажённом и сильнодействующем варианте сигнальности – коммуникативной, оповещающей, призывной, повелительной.

В свою очередь, в сфере сигнальности бурно развивалась разновидность, связанная с вовлечением чисто современных звуковых реалий – нервно-иррегулярный ритм «морзянки», жёстко-остинатный перестук телетайпа (эти и другие имитации в обилии представлены в операх «Десять дней» М.Карминского, «Лейтенант Шмидт» Б.Кравченко).

Страстный пафос, горячий запал, отличавшие музыкальную публицистику 1960-х годов, побуждали ко всякого рода заострениям и гиперболизации. Во II части кантаты «Слова Ленина» В.Тормис раскрывает три тезиса текстовой канвы на основе энергичной препарации старинного принципа антифонного пения: сопрано (за сценой) – возглашения о нетленном, смешанный хор – эпические изъявления народной массы, отдельная группа мужских голосов (пение в микро-

фон, указание «яростно») – гневная отповедь сеющим национальную рознь.

Программный замысел Третьей симфонии Н.Мартынова полемически подчёркнут особым темброво-конструктивным приёмом: I часть («Февраль. Свобода») – нарочито пёстрое и хаотичное скерцо деревянных инструментов, II-я («Июль. Расстрел») – «милитаристское» шествие ударных, III-я («Август. Разлив») – возвышенные медитации струнных, IV-я («Октябрь. “Аврора”») – декламационно-сигнальные звучания медных, финал («24-е») – вихревое действо полного *tutti* с кодой-апофеозом.

В опере О.Тактакишвили «Три новеллы» столкновение гуманизма и противостоящих ему сил передаётся через буквально кричащие контрасты света и тени, образов естественного и противоестественного существования, враждебного потока негативных проявлений и манящих виде́ний тишины, поэзии, красоты.

Главным источником столь ярко выраженного публицистического темперамента являлась *открытая гражданственность* творчества 1960-х годов. Её важнейшая особенность состояла в мятежно-бунтарской настроенности.

Ставит ли произведение вопрос *история и народ* (оратория А.Лемана «Атланты») или сосредоточивается на личностной проблематике (балет К.Баташова «Первые грозы») – независимо от этого высказывание направлено вовне, отмечено несогласием, противлением, гневными тирадами в адрес власть предержащих, взрывается вызовом, горделиво-патетическими вздыманиями непокорного духа, бушеванием набатных звучаний и баррикадных баталий.

Мятежный строй образов и порождённая им атмосфера всеобщего разлома вызвали к жизни специфическую выразительность с исключительно изменчивой метроритмикой и сложноладовой организацией, с подчёркнутыми контрастами и резкими перебивами драматургических планов.

Во всём этом нетрудно усмотреть активное действие *субъективных факторов*, что являлось ещё одним существенным признаком музыкальной публицистики 1960-х годов. Экстатичность проявлений (с непредсказуемыми перепадами от яростной одержимости до отчаяния), рефлексия мучительных осмыслений, вопрошаний, сомнений, исповедальность и явственно ощутимое авторское «я» – таковы были основные следствия вторжения личностного начала.

Свой отдельный ракурс в данной сфере выдвинула песенная гражданская лирика. И здесь встречались «экстремальные» решения – либо в сторону бескомпромиссной конфликтности («Баллада о коммунарах» И.Ковача), либо в направлении безыскусно-интимного «гитарного» музицирования («Гренада» В.Берковского).

Однако безусловно преобладали более сдержанные по своему тонусу образцы, органично соединявшие эти разнонаправленные устремления, то есть приводившие к единому знаменателю суровомужественный тон (обязательная опора на чёткую маршевую основу с «зовущими» военными фанфарами) и «прораставшую» изнутри лирическую проникновенность (элегическая распевность, дающая ощущение доверительности).

Провозвестницей стала «Песня о тревожной молодости» А.Пахмутовой (1958); основные вехи последующего развития – «Красная гвоздика» А.Островского, «Комсомольцы двадцатого года» О.Фельцмана, «Посвящение» Ю.Чичкова. Воздействие этого стиля сказывалось вплоть до второй половины 1970-х (песенный цикл М.Таривердиева на стихи М.Светлова).

Открыто публицистическая направленность рассмотренных сочинений ясно осознавалась и не раз подчёркивалась их авторами. Характерно признание, сделанное А.Петровым: *«“Патетическую поэму” я задумывал прежде всего как сочинение публицистическое»* [121, *107*].

Столь же акцентированная тенденция отличала и ряд значительных партитур, принадлежащих другим тематическим разделам творчества этих лет: «Пассажирка» М.Вайнберга, Реквием Д.Кабалевского, «Июльское воскресенье» В.Рубина, «По следам Руставели» О.Тактакишвили, «Лунная оратория» Э.Тамберга, Тринадцатая симфония Д.Шостаковича, «Поэтория» Р.Щедрина и т.д.

Ко многим из них могли быть отнесены слова, адресованные одному из названных произведений: *«В Тринадцатой симфонии Шостаковича достигает своего апогея граждански-публицистическая, проповедническая направленность, издавна служившая нервом искусства Шостаковича, но никогда ещё не выражавшаяся с подобной прямотой, открытостью и пафосом»* [49, 59].

* * *

Важная линия коренного обновления музыки 1960-х годов была связана с активизацией *урбанистических тенденций*. Их истоком

можно считать отдельные эпизоды балета К.Караева «Тропою грома» (1957), основанные на претворении элементов джаза и южноафриканского фольклора. Внутренний смысл данного течения чаще всего определялся проекцией духа революционной эпохи на жизнедеятельные процессы актуальной действительности.

Отсюда предпочтение сюжетно-текстовой канвы из периода первых лет социалистического строительства, а также минимальная дань интонационному колориту начала века и всемерное привнесение чисто современных звуковых ощущений. Другие особенности динамизма 1960-х – ярко выраженный активизм, гражданственный посыл, склонность к конфликтной заострённости и собственно урбанистический акцент.

На смену уравновешенному пульсу произведений рубежа 1960-х годов приходит настоящий «бум энергетизма» (симптоматичен заголовок Двенадцатой симфонии Я.Иванова – *«Simfonia energica»*).

Деятельно-трудовые процессы воспроизводятся теперь с исключительной интенсивностью, устремлённость преодолевающих усилий отличается чрезвычайной настойчивостью. «Силовые поля» пронизаны горячим темпераментом, который заявляет о себе в смелом, размашистом мазке, в бурном возбуждении стремительного движения.

Этот динамический напор базировался на массированных ритмах токкатно-моторного типа – нередко с взаимодействием чёткой метрической акцентности и внутренней иррегулярности, что придавало звуковому потоку пружиняще-взрывчатую насыщенность.

Воздействие ритмической экспрессии дополнялось ударной артикуляцией, сверхплотной гармонической вертикалью и «густой» оркестровкой (особенно в кульминирующих нагнетаниях с наращиванием «многоэтажных» полиаккордовых комплексов).

Импульсивности интонационного строя отвечала аналогичная структура с развёртыванием по драматургической схеме «накат-откат». В зонах переключения происходил резкий сброс напряжения, предельное разрежение фактуры, сдвиг в «далёкие» состояния.

Это могли быть более традиционные по характеру раздумье-рассуждение, пейзаж-созерцание, лироэпический гимн, мечтательная лирика (кантата И.Цветкова «Гудел Октябрь») и менее привычные для такого рода опусов рефлексирующие настроения, наполненные сонорной вибрацией призрачно-зыбких тонов (кантата А.Эшпая «Ленин с нами»). Но в любом случае функция подобных эпизодов была

одинаковой – дать временное отстранение перед очередным броском энергии.

Деятельное начало, о котором идёт речь, часто наделялось открыто гражданственной окраской. Дух героического подъёма, страстная одержимость, пафос призывно-ораторских императивов и утверждений – благодаря всему этому динамизм 1960-х годов приобретал «революционные обертоны» (публицистический строй более всего ощутим в кантате А.Холминова «Ленин жив»). Они порождались и общей атмосферой высокого напряжения, которое по временам достигало столь высокого накала, что движение энергии начинало походить на битву созидания.

И действительно, обострение интонационного контура, «эскалация» экспансивно-наступательных мотивов и всякого рода «рубящей» аккордики, преобладающая опора на группу медных и ударных, а подчас и включение батальных элементов сближали с конфликтно-драматической образностью.

Произведение могло открываться таким, предельно концентрированным выражением динамизма деятельных процессов, растекаясь затем от «вершины-источника» в более умеренные формы, а также в лирические отстранения и праздничные картины (кантата Ю.Буцко «Ода Революции»). Но чаще эта форсированная энергия рассредоточивалась по кульминационным зонам, отмечая узлы наибольшего напряжения (кантата Г.Белова «Так велел Ильич»).

В пору своего высшего цветения (вторая половина 1960-х) рассматриваемая сфера обнаружила явные урбанистические склонности.

Получали они и чисто конструктивное преломление (Двенадцатая симфония Я.Иванова). В этом случае на первый план выдвигалось рациональное начало, находившее себя в графичности письма, в известной деформированности интонационного рельефа и в общей аскетично-объективистской окрашенности (кварто-секундовые созвучия, жёсткий линеаризм, холодные тембры духовых).

В отличие от отмеченного «академического» аспекта, основной тип урбанистики апеллировал к открыто демократическим формам выражения. Твёрдый ритм «производственного» процесса соединялся в них с живостью и горячим темпераментом, к тому же бег «стальной» энергии нередко представал овеянным поэзией ассоциаций с природной стихией.

Общительность такого стиля определялась опорой на интонации современной маршево-трудовой песенности, а также ассимиляцией

джазовых элементов. Во всей своей привлекательности эта «революционно-индустриальная» манера предстала в кантате А.Эшпая «Ленин с нами».

Названные произведения составили внушительный раздел в общем движении «современного энергетизма», отмеченного такими образцами, как Симфония «Жиге́р» Г.Жубановой, «Время, вперёд!» Г.Свиридова, Вторая соната и *«Simfonia robusta»* Б.Тищенко, *«Basso ostinato»* и Вторая соната Р. Щедрина, Вторая симфония, Концерт для оркестра и Второй фортепианный концерт А.Эшпая.

Литература

Сокращения: СМ – «Советская музыка», МЖ – «Музыкальная жизнь», СК – «Советский композитор» (издательство).

1. *Акопян Л.* Дмитрий Шостакович. – СПб., 2004. 474 с.
2. *Аксёнов В., Арановский М., Ярустовский Б.* Симфония // Музыка XX века, кн.3. – М., «Музыка», 1980. С.108–191.
3. Андрей Петров, сборник статей. – Л., «Музыка», 1981. 166 с.
4. А.Н.Скрябин. – М.–Л., 1940.
5. *Арановский М.* Симфонические искания. – Л., СК, 1979. 287 с.
6. *Архимович Л., Карышева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О.* Очерки из истории украинской музыки, ч.2. – К., Гос.изд-во художественной и музыкальной литературы, 1964. 383 с.
7. *Асафьев Б.* Мои наблюдения // «Красная газета», 1927, 21 февр. С.3.
8. *Асафьев Б.* «Стальной скок» Сергея Прокофьева // *Асафьев Б.* О балете. – М., «Музыка», 1974. С.175–177.
9. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М., «Художественная литература», 1975. С.234–407.
10. *Белинский В.* Взгляд на русскую литературу 1846 года // ПСС, т.X. – М., Изд-во Академии наук СССР, 1956. С.7–50.
11. *Бергер Л.* О выразительности музыки Шостаковича // Черты стиля Д.Шостаковича, М., СК, 1962. С.348–373.
12. *Берзиня В.* Вокальная симфония А.Скулте // СМ, 1960, № 6. С.44–46.
13. *Блок В.* Драматическая симфония «Ленин» В.Шебалина // 55 советских симфоний. – Л., СК, 1961. С.292–305.
14. Блок и музыка. Л., СК, 1972. 280 с.

15. *Бобровский В.* Программный симфонизм Шостаковича // Музыка и современность, вып.3. – М., «Музыка», 1965. С.32–67.

16. *Бриеде-Булавинова В.* Оперное творчество латышских композиторов – Л., «Музыка», 1979. 148 с.

17. *Бялик М.* В процессе развития // СМ, 1969, № 4. С.21–26.

18. *Бялик М.* Действительно новое… // СМ, 1968, № 6. С.11–19.

19. *Бялик М.* Форум композиторов Туркмении // МЖ, 1968, № 8. С.1–2.

20. *Васильев-Буглай Д., Поляновский Г.* Г.Г.Лобачёв // СМ, 1950, № 1. С.92–94.

21. *Васина-Гроссман В.* Камерная вокальная музыка // Музыка XX века, кн.3 – М., «Музыка», 1980. С.407–444.

22. *Воловик И.* О массовых музыкальных действах 1920-х годов // СМ, 1976, № 1. С.89–95.

23. Всемирная история, т.9 – М., Соцэкгиз, 1962. 751 с.

24. *Ганина М.* Четвёртая симфония М.Штейнберга // 55 советских симфоний – Л., СК, 1961. С.413–419.

25. *Горбачёв М.* Политический доклад ЦК КПСС XXVII съезду КПСС. // «Правда», 1986, 26 февр. С.2–10.

26. *Гордейчук Н.* Музыкальная Лениниана // Украинское музыковедение, вып.15 – К., «Музычна Украина», 1980. С.3–13.

27. *Грюнфельд Н.* История латышской музыки – М., «Музыка», 1978. 281 с.

28. *Гулеско И.* Поэзия В.Маяковского в «Патетической оратории» Г.Свиридова – Харьков, 1970. 23 с.

29. *Данилевич Л.* Симфонизм Д.Шостаковича и искусство театра // Д.Шостакович – М., СК, 1976. С.165–171.

30. *Данилевич Л.* Советская музыка о В.И.Ленине – М., «Музыка», 1976. 159 с.

31. *Данько Л.* Оперы Прокофьева – Л., «Музгиз», 1963. 64 с.

32. *Демченко А.* «Настоящая музыка всегда революционна…» // СМ, 1981, № 10. С.2–9.

33. *Диев В.* Историко-революционная драматургия на современном этапе – М., «Знание», 1970. 64 с.

34. *Дмитревская К.* О хоровых произведениях, посвящённых В.И.Ленину // Ленин и музыкальная культура – М., СК, 1970. С.76–93.

35. *Дмитренко А., Губарев А.* Советская историко-революционная картина – Л., «Знание», 1969. 40 с.

36. *Должанский А.* О ладовой основе сочинений Шостаковича // Черты стиля Д.Шостаковича – М., СК, 1962. С.24–86.

37. *Долинская Е.* Карэн Хачатурян – М., СК, 1975. 142 с.

38. *Долинская Е.* Стиль инструментальных сочинений Мясковского и современность // М., «Музыка», 1985. 270 с.

39. *Друскин М.* Русская революционная песня // М., Музгиз, 1954. 163 с.

40. *Евдокимова Ю.* «Патетическая оратория» в системе художественного мышления Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1979. С.175–197.

41. *Егорова Б.* Ожившие страницы советской классики // Музыка России, вып.2 – М., СК, 1978. С.182–197.

42. *Зоркая Н.* Советский историко-революционный фильм – М., «Искусство», 1962. 312 с.

43. *Иконников А.* Художник наших дней – М., «Музыка», 1966. 426 с.

44. Историко-революционная книга для детей – М., «Детгиз», 1958. 136 с.

45. История музыки народов СССР, т.I – М., СК, 1970. 435 с.

46. История музыки народов СССР, т.II – М., СК, 1970. 523 с.

47. История музыки народов СССР, т.III – М., СК, 1972. 547 с.

48. История музыки народов СССР, т.IV – М., СК, 1973. 784 с.

49. История музыки народов СССР, т.V, ч.I – М., СК, 1974. 615 с.

50. История музыки народов СССР, т.V, ч.II – М., СК, 1974. 384 с.

51. История русской советской музыки, т.1 – М., Музгиз, 1956. 332 с.

52. История русской советской поэзии – Л., «Наука», 1983. 416 с.

53. История советской многонациональной литературы, т.2, кн.1 – М., «Наука», 1971. 511 с.

54. История советской многонациональной литературы, т.2, кн.2 – М., «Наука», 1972. 560 с.

55. История СССР, т.1 – М., «Просвещение», 1982. 511 с.

56. История СССР, т.2 – М., «Просвещение», 1984. 480 с.

57. История СССР, т.3 – М., «Просвещение», 1986. 576 с.

58. *Кандинский А.*Римский-Корсаков (1890–1900-е годы) // Музыка XX века. Кн.2 – М., «Музыка», 1977. С.5–44.

59. *Караганов А.* Советское кино: проблемы и поиски – М., «Искусство», 1977. 182 с.

60. *Касаткина Г., Федотова Л.* «Атланты» // СМ, 1968, № 4. С.23–26.

61. *Катонова С.* Музыка, рождённая Революцией – Л., «Музыка», 1968. 112 с.

62. *Кац Б.* К творческому портрету В.Щербачёва // В.В.Щербачёв, Статьи, материалы, письма – Л., СК, 1985. С.5–48.

63. *Келдыш Ю.* Рахманинов // Музыка XX века. Кн.2 – М., «Музыка», 1977. С.45–72.

64. *Клотынь А.* Эстетические вопросы развития музыкального творчества // Музыкальная культура Латвийской ССР – М., «Музыка», 1976. С.48–89.

65. *Конькова Г.* «Десять дней, которые потрясли мир» // СМ, 1972, № 1. С.21–25.

66. *Косачёва Р., Розанова Ю.* Балет // Музыка XX века, кн.3 – М., «Музыка», 1980. С.239–286.

67. Краткий очерк истории русской советской литературы – Л., «Лениздат», 1984. 415 с.

68. *Куницын О.* Образы Революции в бурятской опере // Музыка России, вып.2 – М., СК, 1978. С.172–181.

69. *Лебединский Л.* Песни и массовые хоры А.Давиденко // *А.Давиденко* Песни и массовые хоры – М., СК, 1962. С.3–4.

70. *Лебединский Л.* Революционный фольклор в Одиннадцатой симфонии Д.Шостаковича – СМ, 1958, № 1. С.42–49.

71. *Левина И.* Некоторые приёмы динамизации строфической формы в вокальных произведениях Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971. С.149–187.

72. *Леденёв Р.* «Знамя правды красное…» // СМ, 1967, № 4. С.6–8.

73. *Лейе Т.* О жанровой природе Одиннадцатой симфонии Шостаковича // Из истории русской и советской музыки, вып.1 – М., «Музыка», 1971. С.94–109.

74. *Ленин В.* О литературе и искусстве. – М., «Художественная литература», 1979, 827 с.

75. *Ленин В.* Памяти Герцена // ПСС, т.21. – М., Политиздат, 1961. С.255–262.

76. *Ленин В.* План петербургского сражения // ПСС, т.9. – М., Политиздат, 1960. С.212–214.

77. *Ленин В.* Русская революция и Гражданская война // ПСС, т.34. – М., Политиздат, 1962. С.214–218.

78. *Ленин В.* Третий Интернационал и его место в истории // ПСС, т.38. – М., Политиздат, 1963. С.301–309.

79. *Ленин В.* Удержат ли большевики государственную власть? // ПСС, т.34 – М., Политиздат, 1962. С.287–339.

80. *Мазель Л.* О трактовке сонатной формы и цикла в больших симфониях Шостаковича // Музыкально-теоретические проблемы советской музыки – М., Музгиз, 1963. С.60–97.

81. *Маркс К.* К критике гегелевской философии права // Маркс К. и Энгельс Ф., Сочинения, т.I. – М., Политиздат, 1955. С.414–429.

82. *Мартынов И.* А.А.Давиденко – Л.–М., СК, 1977. 120 с.

83. *Масловская Т.* О стиле и национальной сущности произведений Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1979. С.34–70.

84. *Маталаева Т.* Тема Революции в творчестве советских композиторов – М., «Знание», 1974. 40 с.

85. «Маяковский начинается», программа к спектаклю – Л., Театр оперы и балета имени Кирова, 1983.

86. *Мейтус Ю.* Слово к великому юбилею // СМ, 1970, № 4. С.38–40.

87. *Михайлов М.* Пятая симфония Мясковского // 55 советских симфоний – Л., СК, 1961. С.127–135.

88. *Михайлов М.* Шестая симфония Мясковского // 55 советских симфоний – Л., СК, 1961. С.136–147.

89. Музыка XX века, кн.1–4 – М., «Музыка», 1976–1984.

90. Музыкальная культура Латвийской ССР – М., «Музыка», 1976. 303 с.

91. Мясковский Н. Собрание материалов, т.II – М., «Музыка», 1964. 612 с.

92. *Некрасова Н.* Очерк о творчестве В.Губаренко // Композиторы союзных республик, вып.1 – М., СК, 1976. С.48–102.

93. *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева – М., СК, 1973. 663 с.

94. *Нестьев И.* Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка XX века, кн.1 – М., «Музыка», 1976. С.3–45.

95. *Нестьев И.* Советская песня 1930-х гг. // Антология советской песни, вып.II – М., Музгиз, 1957. С.247–249.

96. *Нисневич И.* Страницы белорусской музыкальной Лениниана // *Нисневич И.* Музыкально-критические статьи – Л., СК, 1984. С.8–23.

97. Оперные либретто, т.I – М., «Музыка», 1971. 592 с.

98. *Орджоникидзе Г.* Проблема личности в музыке Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971 С.30–57.

99. *Острецов А.* Искусство малого героического жанра и его представитель Г.Лобачёв // «Музыка и Революция», 1929, № 1. С.17–20.

100. *Плеханова Р.* А.Н.Скрябин // А.Н.Скрябин – М.–Л., «Музгиз», 1940. С.65–75.

101. *Полякова Л.* Чешская революционная музыка межвоенного двадцатилетия // Искусство, революцией призванное – М., «Наука», 1969. С.185–222.

102. *Полянский В.* Под знамя Пролеткульта // «Пролетарская культура», 1918, № 1. С.3–7.

103. *Пушкин А.* О журнальной критике // ПСС, т.7 – Л., «Наука», 1978. С.69–70.

104. *Раабен Л.* Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века, кн.3 – М., «Музыка», 1980. С.346–406.

105. *Раппопорт Л.* О некоторых особенностях оркестровки симфоний Д.Шостаковича // Черты стиля Д.Шостаковича – М., СК, 1962. С.254–282.

106. Резолюция ЦК РКП (б) от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы» // КПСС о культуре, просвещении и науке. – М., Политиздат, 1963. С.151–155.

107. *Рогожина Н.* Симфония Ю.Шапорина // 55 советских симфоний – Л., СК, 1961. С.286–291.

108. *Роузбери Э.* Шостакович – Челябинск, «Урал ЛТД», 1999. 211 с.

109. *Сабинина М.* «Семён Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева – М., СК, 1963. 292 с.

110. *Савенко С.* Из наблюдений над «Патетической ораторией» // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1979. С.198–214.

111. *Сапожникова С.* Путь к совершенствованию // СМ, 1978, № 8. С.50–55.

112. *Свиридов Г.* Выступление на объединённом пленуме правлений творческих союзов СССР // Искусство, рождённое Октябрём – М., Политиздат, 1978. С.70–72.

112. *Свиридов Г.* Музыка как судьба. – М., Молодая гвардия, 2002. 800 с.

113. *Скачков И.* Современный историко-революционный роман – М., «Советский писатель», 1984. 256 с.

114. Советская музыка на современном этапе – М., СК, 1981. 406 с.

115. *Сохор А.* Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1972. 320 с.

116. *Сохор А.* Маяковский и музыка – М., «Музыка», 1965. 181 с.

117. *Сохор А.* Свиридов и русская культура // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971. С.5–29.

118. Страницы музыкальной Ленинианы – Л., СК, 1970. 169 с.

119. Страницы отечественной художественной культуры – М., «Наука», 1995. 286 с.

120. *Тараканов М.* Творчество Родиона Щедрин – М., СК, 1980. 328 с.

121. *Фомин А.* Концертные произведения А.Петрова // Андрей Петров – Л., «Музыка», 1981. С.94–125.

122. *Фрадкина Э.* Героические оперы Бориса Кравченко // Музыка и жизнь, вып.3. – Л.–М., СК, 1975. С.58–71.

123. *Холопова В.* Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича // Черты стиля Д.Шостаковича – М., СК, 1962. С.283-308.

124. *Хренников Т.* Утверждать правду жизни (Отчётный доклад VII съезду Союза композиторов СССР) // «Советская культура», 1986, 8 апр.

125. *Цендровский В.* Принцип концентрации в музыкальном языке Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971. С.125–148.

126. *Цукер А.* Тема народа у Шостаковича и традиции Мусоргского // Вопросы теории и эстетики музыки, вып.10 – Л., «Музыка», 1971. С.32–59.

127. *Черкашина М.* Советская историко-революционная опера – движение во времени // Советский музыкальный театр – М., СК, 1982. С.64–95.

128. *Шолохов М.* О работе над романом «Поднятая целина» // «Советский Казахстан», 1955, № 5. С.82–87.

129. *Шостакович Д.* Александр Давиденко // МЖ, 1959, № 6. С.8.

130. *Шостакович Д.* О времени и о себе – М., СК, 1980. 375 с.

131. *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова – М., 2004.

132. *Щедрин Р.* Отстаивать высокие гуманистические идеалы // СМ, 1980, № 2. С.3–5.

133. Щербачёв В.В. Статьи, материалы. Письма – Л., СК, 1985. 360 с.

134. *Элик М.* Свиридов и поэзия // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971. С.58–124.

135. *Якубов М.* Десять хоровых поэм Д.Шостаковича. Аннотация к компакт-диску Камерного хора Московской консерватории (дирижёр Б.Тевлин) – М., 1999.

136. Якубов М. От песни к опере и симфонии // Композиторы союзных республик, вып.1. – М., СК, 1976. С.158–213.

137. *Янковский М.* Советский театр оперетты – М.–Л., «Искусство», 1962. 486 с.

Николай Хренов (Москва)

Советский кинематограф на исходе советской эпохи

1. Новации в поэтике и эстетике кино второй половины XX века как выражение общего культурологического поворота.

Данная работа является частью большого проекта по философии кино как одного из направлений в теории кино. В самом начале работы считаем необходимым предупредить читателя о том, что первичным импульсом, породившим эту работу, стала книга Ж. Делеза, провозгласившего поворот, который в середине прошлого века произошел в эстетике и поэтике, но прежде всего в практике кино. Этот поворот определил последующие периоды в практике кино. Однако, отталкиваясь от идей западного философа, автор сквозь призму этих идей стремится рассмотреть опыт отечественного кино, выделяя прежде всего один из периодов в его развитии, а именно, позднесоветский и постсоветский период, охватывающий три последние десятилетия истекшего столетия. По мысли автора, несмотря на складывающиеся обстоятельства, связанные со спецификой здесь политической жизни, отечественное кино не было изолировано от мирового кинематографического процесса. Поэтому отмечаемый Ж. Делезом сдвиг имеет место и в отечественном кино. Хотя то, что обычно подразумевается под железным занавесом, сильно затрудняло контакты между российским кино и кинематографом других стран. Западный зритель мог видеть советские фильмы далеко не всегда. Соответственно, наш зритель не был приобщен к мировому кинематографическому процессу в полном объеме.

Эта политика в кинематографической сфере началась не сразу после 1917 года, но постепенно все же изоляция на организационном уровне имела место. Ситуация меняется лишь в эпоху оттепели, и с тех пор в Советском Союзе развертывается то, что иногда называют «вестернизацией» советского кино. Поэтому, выбирая для анализа кинематографическую жизнь позднесоветской эпохи, мы пытаемся

исходить из интенсивного взаимообмена, существующего между отечественным кино и кино других стран. В первой части работы мы попытаемся изложить то видение кино, которое присуще современному западному философу, заметно продвинувшее осмысление опыта кино в философском плане. Свои суждения мы будем излагать в этом же духе, уделяя внимание вообще становлению такого направления в исследовании кино, как философия кино. Это направление имеет свою логику развития и, разумеется, свой предмет, который не так просто определить. Вторая часть работы посвящена философским проблемам отечественного кино позднесоветской и постсоветской эпохи.

В этом нашем проекте в поле внимания автора появляется, в частности, недавно предпринятое группой петербургских философов исследование. Они пришли к выводу о том, что предметом философского изучения кино является кинематографический опыт. Вслед за этими исследователями мы попытаемся понять, какое отношение имеет режиссура, драматургия, публика, рецепция, теория и история кино к этому опыту. Однако сверхзадача нашего проекта связана с интерпретацией тех изменений, что произошли в кино на уровне поэтики и эстетики, в русле того универсального поворота, что произошел на уровне культуры. Тот кинематографический опыт, что развертывается на уровне поэтики и эстетики, мы рассмотрим в контексте того поворота в науке, который можно обозначить как культурологический поворот. С некоторых пор в сообществе ученых только и говорят о существовании в науке самых разных поворотов. Не избегла эта участь и кинематографической сферы, а главное, науки о кино, о чем свидетельствует недавно вышедшая монография «Кинематографический опыт: история, теория, практика».

Один из авторов этой монографии А. Радеев уделил внимание именно повороту. Его статья так и называется – «Поворот к переживанию: вот, новый поворот, что он нам несет?». В самом деле, в последнем столетии имеет место, по выражению А. Радеева, «экспансия поворотов». Это и лингвистический, и онтологический, и когнитивистский, и, наконец, культурологический поворот. Аргументируя поворот к теории кино философского характера как поворот новый, А. Радеев в то же время пытается показать, что поворот этого типа концентрируется вокруг такого явления как кинематографический опыт. Расшифровывая содержание предлагаемого для рассмотрения явления, он пишет о повороте к переживанию, производству эмоций. «Именно в кино, – пишет он – переживательные элементы заявляют о

себе наиболее интенсивно – и внимание к ним обусловливают необходимость более детальной проработки феномена киноопыта» [1].

Собственно, не только у А. Радеева, но и у других авторов, кинематографический опыт как концепт, определяющий философский подход к кино, в большей степени соотносится с восприятием зрителя. Кинематографический опыт сводится к кинематографическому опыту зрителя и понимается, как это формулируется в статье О. Давыдовой и Д. Поликарповой «Кинематографический опыт: история проблемы» как эмоциональная и аффективно-телесная вовлеченность [2]. Более того, как мультисенсорный опыт. Как бы не так. Если какой-либо поворот в кинематографической сфере и произошел, то только не в этом смысле. В том-то и дело, мультисенсорный опыт характеризует лишь образ-движение, образ-действие. Между тем, смысл кинематографического поворота, что характерен для второй половины XX века, связан с кризисом образа-движения и образа-действия. Моторику сменяет созерцательность. Весьма привлекательны также суждения и выводы, сделанные в статьях С. Никоновой, которую интересует процесс виртуализации кинематографической реальности, ее одновременная демифологизация и мифологизация на новом уровне. Это новый поворот в исследовании аффективно-телесной вовлеченности. С автором можно согласиться в том, что кино – нечто большее, чем искусство. С. Никонова продолжает развивать идею, интересующую всех авторов этой книги – идею о том, что, продолжая эстетическую традицию, кино и демонстрирует прорыв чувственности, и в то же время демонстрирует ее в таких формах, которые, кажется, в других видах искусства невозможны.

Между тем, идея виртуализации чувственности, что выделяет кинематограф среди других искусств, весьма актуальна. Ведь, по сути, с обсуждения этого вопроса начинается и первый опыт философии кино, предпринятый в 20-е годы Б. Балашем. Уже он формулировал смысл сдвига в психологии, что произошел с момента появления кино. Умозрительная культура, создаваемая с помощью галактики Гутенберга, уступает место зрительной культуре, функционирующей с помощью языка мин и жестов. По мнению Б. Балаша, «человек вновь становится видимым», что, с его точки зрения, возвращало к «первобытным выразительным движениям». «Слово, как кажется, поработило человека. – писал Б. Балаш – Культура слова есть культура дематериализованная, абстрактная, чрезмерно интеллектуализированная. Новый язык жестов обязан своим появлением нашей болез-

ненной жажде быть всем нашим телом, с головы до пят, человеческим существом и не таскать с собою собственную плоть лишь как практический инструмент, как постороннюю вещь. Этот язык происходит от тоски по телесному человеку, ныне замолкнувшему, забытому, ставшему незримым» [3].

Что же касается постоянно цитируемого нами сочинения Ж. Делеза, то это не просто проект философского постижения кино, который Е. Радеев в своей статье пытается развить и дополнить, но проект, осуществленный одним из лидеров философии постмодернизма. Это пока только специфический вклад лишь постмодернизма. У нас этот поворот, пожалуй, провозглашен еще М. Ямпольским. Не скрывая своей усталости и разочарования от семиотики и структурализма, он берет курс на феноменологию кино. Но феноменология, как и постмодернизм не исчерпывает всех направлений в философии XX века. Становление философии кино, несомненно, потребует четкого представления о возможности каждого из философских направлений (герменевтики, экзистенциализма, феноменологии, онтологии и т.д.) сделать свой вклад в понимание кино. В монографии эта тема не затрагивается. Философский подход не дифференцируется, как не дифференцируется философия на разные направления и их специфические возможности осмысления кинематографического опыта.

Таким образом, перевод книги Ж. Делеза, как и некоторые суждения философов, когда они обращают внимание на кино (например, М. Ямпольского) свидетельствуют о том, что в последнее время, кажется, мы и в самом деле присутствуем при каком-то таком варианте поворота в исследовании кино, который может быть связан именно с философией. В принципе, если иметь в виду отечественный научный контекст, то в глаза прежде всего бросается тот поворот, что в России связан с осознанием природы и функций культуры, т.е. с культурологией. Данное обстоятельство тоже имеет отношение к кино, функции которого необходимо рассмотреть по отношению не только к идеологии, но и к культуре. Когда-то французский режиссер М.-Л. Эрбье утверждал, что смысл кино заключается в передаче состояния мира, не преображенного культурой [4]. Это суждение, несомненно, является эхом романтического мировосприятия. Но это глубокое наблюдение – следствие ситуации первых десятилетий прошлого века. В конечном счете, культура подчинила кино себе, овладела им и воспользовалась им как одним из самых эффективных инструментов.

2. От постмодернизма к модернизму: кризис модернизма во второй половине XX века и смена эстетических установок в практике отечественного кино.

О какой в данном случае культуре идет речь? И вот тут-то как раз и наступает момент в выявлении того, какой период на рубеже XX–XXI веков человечество переживает. Конечно, тут не обойтись без характеристики того явления, которое нам известно, как постмодернизм и который, следует отметить, в нашей литературе получил подробное освещение. Как мы пытаемся показать, постмодернизм делает заметный вклад в философию кино, о чем и свидетельствует исследование Ж. Делеза. Правда, некоторые стороны этого явления все еще не осмыслены и требуют разъяснений. Прежде всего, конечно, в плане разъяснения отношений между постмодернизмом и культурой. Необходимо понять, какую фазу в истории культуры представляет постмодернизм и вообще, можно ли постмодернизм отождествить с одной из фаз в истории культуры.

Если исходить из соотношения постмодернизма и фазы в истории культуры, то важно понять, занимает ли постмодернизм какое-то промежуточное или переходное состояние при смене фаз, а также можно ли и в самом деле его отождествить с одной из таких фаз или же он представляет лишь одну из стадий очередной фазы, скажем, самую раннюю фазу. Но нам также важно понять связь между фазой в истории культуры и философией, которая эту фазу выражает. Вопрос этот хотя в литературе и обсуждался, но точка здесь еще не поставлена. Не поставлена потому, что культура существует в специфическом времени – времени, развертывающегося в больших длительностях истории. Но раз нас интересует поворот в культурологическом смысле, то нам следует определиться и с пониманием того момента, который мы будем связывать с позднесоветским искусством и который мы в названный период переживали. Пожалуй, в данном случае нам следует пока отвлечься от внутренних признаков постмодернизма и посмотреть, в какой более общий контекст его история включается.

Из наиболее интересных попыток такой контекст определить, можно назвать пока еще мало известного в России американского автора Ф. Джеймисона, рассматривающего постмодернизм скорее в социологическом, нежели в культурологическом плане. Согласно Ф. Джеймисону, постмодернизм – это явление позднего капитализма.

Исходя из этого, Ф. Джеймисон решает и вопрос актуального и отождествляемого с постмодернизмом момента. Правда, этот момент определяется в соотнесенности постмодернизма с политической, а не с культурной историей, что не одно и то же. Пожалуй, в этой попытке Ф. Джеймисона, а также и в постмодернизме вообще самое интересное – это суждение о том, что постмодернизм, кажется, подводит черту под тем, что предшествует постмодернизму, а именно, модернизму. Конечно, модернизму, понимаемому в философском, а не в искусствоведческом смысле. А подводит ли он, кстати, эту черту? Может быть, постмодернизм как проект, как утверждал Ю. Хабермас, еще не завершен и будет иметь продолжение, а, может быть, его эпоха уже закончилась. Поскольку историческая дистанция отсутствует, то на этот счет ответить трудно, а потому возможны разные точки зрения. Ситуацию в позднесоветском кино без постановки этого вопроса осмыслить трудно.

Но для прояснения ситуации важно поставить следующий вопрос: если согласиться с Ф. Джеймисоном и исходить из того, что постмодернизм – это эпоха позднего капитализма, то как мы, российские исследователи, должны к этому относиться? Ведь мы существуем в стране, в которой никакого позднего капитализма не существует, да не существует даже и раннего. Ранний капитализм в России существовал во второй половине XIX-го и в самом начале XX века, когда возник кинематограф. Если какой-то капитализм в России все же в настоящее время существует, то это скорее дикий, варварский капитализм, что уже можно считать выходом за границы даже капитализма, успевшего принять в западных странах цивилизационные формы. Та реальность, что с некоторых пор имеет место в России, просто требует, чтобы ее обозначили, как варварское возрождение. Начавшись славянским культурным возрождением, XX век закончился возрождением варварским, в котором тонут не только всякие эмбрионы демократизма и либерализма, но и элементарное чувство человечности. Совершенно не случайным явлением здесь начался погром того, что хоть как-то напоминает гуманистические ценности, нормы, институты. Даже и те, которые уже начинали функционировать при советской власти. Люди привыкают к ситуации, когда трудно провести грань между добром и злом. Ведь совершенно не случайно у А. Германа возникает идея поставить фильм «Трудно быть богом», который как раз и демонстрирует, что такое варварское возрождение и что такое понижение ценности человеческой жизни. Сквозь призму фанта-

стического Арканара просматривается нечто, что уже имеет отношение к нашей действительности. А ведь идея-то поставить этот фильм по повести Стругацких впервые появилась в литературе в 60-е годы, когда она в кино по известным причинам появиться не могла [1].

Исходя из сказанного, можно заключить, что попытка соотнести постмодернизм с одной из стадий в истории капитализма вовсе не является неверной. Вот ведь не чуждый марксизму, как, впрочем, и Ф. Джеймисон, П.П. Пазолини, в активизации формальных поисков киноязыка, начиная с появления поэтического кино в 60-е годы, тоже усматривает действие социологического контекста, а именно, одной из фаз капитализма. «Одним словом, – пишет он – в «общем плане» образование традиции «языка поэтического кино» говорит о существовании сильной общей тенденции к возрождению формализма, то есть средней и типичной для культурного развития неокапитализма продукции» [2]. Об этом нельзя не сказать, ведь формальные поиски в области киноязыка развертывались в советском и постсоветском кино одновременно с аналогичным опытом западного кино. Но в одном случае с западным кино многое и в самом деле определяет капитализм, а в другом – в случае с отечественным кино – он за полным своим отсутствием вообще ничего не определяет.

Тем не менее, говорить об общем контексте все же возможно. Ведь речь должна идти о финале целой большой эпохи, определившей мировосприятие многих народов и впервые возникший в западной культуре, а именно, об эпохе модерна. Начавшись в западной культуре и проявившись во французской революции еще в конце XVIII века, эта эпоха модерна достигла России, проявившись в революции 1917 года, а к середине XX века она вообще угасла, чему способствовала вторая мировая война. Начавшаяся здесь в 50-е годы оттепель уже была переходом к иному миросозерцанию. Если исходить из этой логики, то Россия, представая много десятилетий империей нового образца, оказывалась активным творцом модерна. Имперский комплекс здесь как-то странно уживался с идеей модерна. Но нас интересует даже не капитализм в сегодняшних отечественных формах, затрудняющий осмысление нашего отношения к постмодернизму, а то, завершением чего он является, а именно, завершением целой большой исторической эпохи, начавшейся с эпохи Просвещения. Вот вся эта эпоха уже точно имеет к нам прямое отношение. Эту эпоху Ю. Хабермас обозначает как эпоха модерна, представляя его проектом, но проектом еще незавершенным [3].

Вот этот проект, предшествующий проекту постмодернизма (будем под постмодернизмом понимать самостоятельное по отношению к модерну явление, а не как слагаемое собственно проекта модерна) имеет к российским проблемам прямое отношение. Ведь марксизм возникает первоначально на Западе как идея, появляется одной из форм распространяющегося общего проекта, а именно модерна. Модерн – это и политика, и мировоззрение, и философия, и искусство. Это революционный проект радикального изменения общественного строя, если он не соответствует главному философскому концепту модерна – разуму. Это именно модерн стал основанием и оправданием радикальных революционных преобразований во всем мире, начиная с французской революции и еще продолжающихся и по сей день в так называемых цветных революциях. Вытекая из первичного психологического комплекса «фаустовского» человека, воспринимающего мир как хаос и, следовательно, требующий от человека предельной активности по превращению хаоса в космос, этот концепт на несколько столетий определил ритмы развертывания истории, затрагивая не только западные, но и восточные страны, менталитет которых противоречил психологической установке «фаустовского» человека. Не миновала этого и Россия.

Но возникая, каждое новое явление проходит разные этапы развития, а затем затухает. Вот это затухание случилось и с модерном. Когда? Вся первая половина XX века в России развертывалась в революционной перспективе (теоретическая подготовка к революции, овладение теорией марксизма и его специфическая интерпретация, известная как ленинизм, свершение революции, кризис революции, что начали ощущать уже в 20-е годы, реакция как заключительный этап революции, что обозначалось как период сталинизма. И вот, наконец, наступает этап, когда революционная психология и сакрализация революции сменяются пробуждением и рефлексией по поводу модерна как чего-то, что можно отождествить с отклонением от эволюционного развития как единственно верного в истории. Начинается эпоха критического осмысления марксизма по-русски и, следовательно, социализма, не достигшего, к счастью, стадии коммунизма, хоть власть и не уставала утверждать, что он не за горами и вот-вот наступит. Этот успокаивающий мотив иронически, т.е. в совершенно постмодернистском духе получает выражение во фразе «Потерпите, братики, скоро всего станет вдоволь», с произнесения которой при-

ходил к власти очередной начальник в фильме «Оно» С. Овчарова (1989), поставленном по произведениям М. Салтыкова-Щедрина.

Может быть, (и здесь мы выскажем собственную гипотезу), именно марксизм по-русски, явившись вариантом западного проекта модерна, приводит к тому моменту, когда приходится признать, что этот самый проект модерна, в котором раньше усматривали лишь сплошной прогресс и условие перехода к более справедливому обществу, на самом деле являлся ошибочным, приводящим к мировым войнам и колоссальным человеческим жертвам. Не стоили позитивные стороны модерна, если их и продолжали находить, такого массового жертвоприношения. Только отдавая отчет в том, что этот проект ошибочен, люди стали понимать, что проект модерна – это проект утопический, а, как известно, утопия никогда в реальности не реализуется, а если и реализуется, то уже в форме антиутопии. Осознание этого в ходе уже самой реализации проекта модерна породило, как известно, целый литературный жанр, Но, как всегда это бывает, за литературой следует и кино. Что из этого следует? Следует прежде всего то, что не только революции и вызванные ими к жизни мировые войны, которые оказались варварскими ритуалами жертвоприношения, но и сам проект модерна нанес культуре колоссальный ущерб. Прививая критическую оценку истории, религии, традиции и т. д., модерн тем самым стал основой неприятия, а, следовательно, и разрушения культуры. Проект модерна стал гробовщиком культуры, что проявилось в процессах отчуждения и понижения в истории статуса человеческой личности. Преследуя благородные цели, революции приводили к противоположному результату. По сути дела, речь идет о кризисе гуманизма. В этой ситуации, конечно, никакого славянского ренессанса, о котором мечтали в начале прошлого столетия, быть не могло.

Когда же развертывается переоценка этого большого периода в истории, который не прошел мимо России, а можно даже сказать, в ней-то как раз и оказался этот эпицентр жертвоприношения? Весь негатив незавершенного проекта проанализирован Ю. Хабермасом, а вот что касается периодизации, связанной с наступлением новой эпохи, то ценные мысли на сей счет высказывает опять-таки Ф. Джеймисон, что для нас важно, поскольку этот философ для подкрепления своей мысли часто прибегает к кино. Признавая то, что понятие «поздний капитализм» он позаимствовал у философов так называемой Франкфуртской школы, а именно, у Адорно и Хоркхай-

мера, Ф. Джеймисон пишет, что сегодня в это понятие вкладываются уже другие смыслы. Ф. Джеймисон полагает, что в виде частных элементов новая фаза в истории капитализма, т.е. поздний капитализм была реальной уже к концу второй мировой войны. Однако окончательно эта новая эпоха в политической истории, что определила возникновение постмодернизма и, соответственно, кризис модерна, наступила несколькими десятилетиями позднее, а именно в 60-е годы. Нам важно этот момент зафиксировать, ведь он позволяет уточнить существующую периодизацию не только в истории искусства XX века, но и в функционировании кино. «Но в культурном отношении предварительное условие обнаруживается (если не считать множества разношерстных модернистских «экспериментов», которые впоследствии переоформляются в предшественников), – пишет Ф. Джеймисон – в огромных социально-психологических трансформациях 1960-х годов, которые смели значительную часть традиции на уровне «ментальностей». Таким образом, экономическая подготовка постмодернизма или позднего капитализма началась в 1950-х годах после того, как был компенсирован военный дефицит потребительских товаров и запчастей, и на рынок стали выходить новые товары и технологии (не последними из которых оказались медиатехнологии)» [4].

Это, так сказать, экономическая и политическая подоплека смены модерна постмодернизмом. Но нам важно зафиксировать то, что с возникновением постмодернизма и затуханием модернизма одновременно начинает возникать и распространяться интерес к культуре. Это, пожалуй, и будет исходной точкой той новой волны в отечественном кино, которая возникает во второй половине прошлого столетия. В этом контексте можно уже искать и тенденции, характерные для позднесоветского и постсоветского кино. Именно в это время появляется рефлексия о культуре и возникает вопрос: то ли постмодернизм, утверждаясь в разных сферах, порождает этот интерес к культуре, являющейся следствием большей терпимости постмодернизма к тому, что модернизм исключал, то ли сама культура, заявляя о своих правах, вызывает к жизни постмодернизм. Значит, постмодернизм может рассматриваться частным явлением по отношению к открываемой, а главное, осознаваемой сфере культуры, которая хотя и была открыта и отрефлексирована на ранних стадиях модерна, а именно, в XVIII веке, но в последующее время была отодвинута на периферию, поскольку традиции (а культура – это и есть, в том числе, и прежде

всего традиции) стали осознаваться как тормоз для реализации и установок модерна, развертывающейся в форме революций. Вот в революциях-то мы потеряли не только Россию, как сформулировал в своем фильме С. Говорухин, но и культуру.

Мы придерживаемся точки зрения, согласно которой наиболее значимым событием середины XX века является даже не открытие культуры, породившее о ней специальную рефлексию, сколько возвращение к рефлексии, реальной уже в XVIII веке, хотя бы в варианте Гердера. Это как раз и определило смысл очередного поворота как именно культурологического. Вот в этом контексте мы и попытаемся определиться. Этот поворот в истории оказался универсальным поворотом, а с точки зрения этого универсального поворота все остальное, в том числе и смена модерна постмодерном, кажется частной проблемой. Тем не менее, признаки постмодернизма все же позволяют точнее и глубже представлять смысл культурологического поворота. Конечно, постмодернизм часто обращается к искусству и кажется, что он к этой сфере и сводится. Но анализируя признаки постмодернистского искусства, мы, по сути, анализируем признаки универсального процесса, т.е. культурологического поворота. Конечно, эта смена модерна постмодернизмом не происходит мгновенно. Ей предшествовали явления, смысл которых прояснялся по мере того, как постмодернизм себя утверждал. Возникновение постмодернизма происходил одновременно со вспышками зрелого модерна, что усложняет проблему понимания. Модернистский пафос еще долго не иссякает. Он постоянно возвращается. Он возвращается даже и в том случае, когда на его реализацию в виде революций уже просто нет сил. Но подчас власть думает иначе.

Вот как это описывает Ф. Джеймисон. «Как показывает само слово (речь идет о слове «разрыв» применительно к концу 50-х – началу 60-х годов – *Н. Х.*), – пишет он – этот разрыв чаще всего связан с представлениями о затухании или же исчерпании столетнего движения модерна (или же с идеологическим или эстетическим отказом от него). Так, абстрактный экспрессионизм в живописи, экзистенциализм в философии, предельные формы репрезентации в романе, фильмы крупных auteurs или модернистская школа поэзии (как она была институционализирована и канонизирована в произведениях Уоллеса Стивенса) – все они ныне считаются послушными, необычайно ярким цветением высокого модернизма, чей импульс был расстрачен и исчерпан вместе с ними. Перечисление того, что

происходит затем, становится сразу же эмпирическим, хаотическим и гетерогенным: Энди Уорхол и поп-арт, но также фотореализм, а за его пределами – «новый экспрессионизм»; в музыке – момент Джона Кейджа, но также синтез классических и «популярных» стилей, обнаруживаемых таких композиторов, как Филипп Гласс и Терри Райли, а также панк и рок новой волны (Beatles и Rolling Stones теперь выступают как момент высокого модернизма в этой более поздней и быстро развивающейся традиции); в кино – Годар, пост-Годар, экспериментальный кинематограф и видео, но также совершенно новый тип коммерческого кино…; Берроуз, Пинчон или Измаэль Рид, с одной стороны, и французский «новый роман» и его ответвление – с другой, вместе с пугающими своей новизной типами литературной критики, основанной на новой эстетике текстуальности или ecriture…» [5]. Тем не менее, несмотря на вспышку модернизма, а такие вспышки не исключаются и в будущем, все же постмодерн, как выражается Ф.Джеймисон, «отказывается от великого модернистского мифа производства радикально нового утопического пространства, способного преобразить мир как таковой» [6]. Что же касается кино, то и в самом деле, обращает на себя внимание тот факт, что популярность Годара в кино, которого Ф. Джеймисон относит к модернизму, по времени совпадает с возникновением постмодернизма.

3. Образ-время как новый гештальт в поэтике кино и связь этого гештальта с отношением личности к миру.

Согласно Делезу, изменения в поэтике кино, начавшиеся приблизительно с середины столетия, порождают кризис традиционных признаков этой поэтики и рождение новых признаков. К одному из таких новых признаков относится культ телесности, чувственности, а значит, освобождение от того аскетизма, который вытекал из тоталитарной идеологии. На экраны начала прорываться жизнь в самых разнообразных ее проявлениях. Однако что же означает это понятие «жизнь», к которому нас приводит культивирование тела в кино. Ведь под этим мы обычно подразумеваем не только жизнь тела, а жизнь вообще. И вот здесь возникает еще один и, видимо, основной аспект того, что мы назвали философией кино. По сути дела, эта самая жизнь есть мир. Если на дело посмотреть именно так, то наши отношения с кинематографом предстают как отношения между нами и миром, человеком и миром. Если иметь в виду вторую половину XX века, то именно изменяющиеся отношения с миром представляют

мировоззренческий вопрос, и определяют те сдвиги в кинематографическом опыте, что связаны с возникновением образа-времени, ставшего по отношению к кино репрезентативным. Именно это имеет в виду и Делез.

Все дело в том, что до середины прошлого столетия, несмотря даже на мировые войны, продолжало сохраняться более или менее оптимистическое отношение к миру. Демонстрируя связь человека с миром, кино первой половины столетия поддерживало тиражируемую модерном мысль о возможности преобразования мира человеком, а также вера в возможности человека этот мир изменить. Естественно, раз на первый план выходила эта миссия человека, то и ореол самого человека был связан с его высоким статусом. Это традиция даже не модерна, а гуманизма вообще, происхождение которого уходит в Ренессанс. Герой фильма – это прежде всего человек действующий и изменяющий мир. Эта провозглашаемая модерном истина тиражировалась средствами пропаганды, хотя в реальности получалось, что не человек изменяет мир, а мир, т.е. государство, власть, режим изменяет человека, подчиняя его себе и делая верноподданным. Тем не менее, модернистское отношение к миру задавалось установкой не только религии, но и религии светской, т.е. социализмом. Печатью такого образа человека были отмечены и советские, и американские, и многие другие фильмы.

Нельзя сказать, что такого кино, а именно того, в котором преобладает образ-действие, больше нет и все же, изменения произошли радикальные. Эти мировоззренческие сдвиги не проходят мимо внимания Делеза, который, казалось бы, ограничен лишь изменениями в форме. Но он тоже отдает отчет в том, что дело не только в форме. «Фактом современного мира является то, что в этот мир мы больше не верим, – пишет он. – Мы не верим даже в события, которые постигают нас самих, в любовь и смерть, так, как будто они касаются нас лишь частично. Теперь мы не снимаем кино, а сам мир предстает перед нами словно плохой фильм» [1].

Таким образом, повороту философскому и кинематографическому, что получает выражение в смене образа-действия образом-временем, предшествует поворот общекультурный и мировоззренческий. Теперь уже сдвиг происходит не вообще в культуре, он получает выражение и в кино. Этот сдвиг радикально видоизменяет в кино структуру повествования. По сути, возникает новая поэтика. Мы как

раз и пытаемся осмыслить, как эта новая поэтика выражает смысл позднесоветского и постсоветского кино.

Вот в этой поэтике и следует разобраться, и Делез, обращаясь к творчеству многих режиссеров, находит подтверждение происходящему кинематографическому сдвигу, в том числе, и в творчестве выдающихся режиссеров – Росселини, Хичкока, Годара, Антониони, Феллини, Висконти и т.д. Но в поле его внимания прежде всего оказывается кризис образа-движения. Делез приводит много примеров, когда на фильмах самых разных режиссеров можно фиксировать печать этого самого образа-времени. Однако достаточно ли у Делеза мотивировок в обосновании развертывающегося перехода от образа-движения к образу-времени? Кажется странным, что философ, представляющий целое философское направление – постмодернизм, в образе-движении, не разглядел его модернистскую основу и не попытался осмыслить в этом смысле художественный опыт первой половины XX века и, в том числе, кинематографический опыт в соответствии с установками модернизма. Странно также, что выдвижение на первый план в кинематографическом опыте второй половины XX века образа-времени у него не связано с возникновением и утверждением постмодернизма, что, конечно, не прошло мимо кинематографа и не отложило печать на кинематографический опыт. Во всяком случае, в огромном по своему объему тексте его книги слово «постмодерн» не употребляется.

Зато у Делеза встречается понятие модернизма. Правда, у него какое-то свое понимание модернизма. Ведь модернизм связан опять-таки и с образом человека как человека действующего, ощущающего свою миссию преодоления в этом мире хаос и создать новый космос. Многие режиссеры первой половины XX века этой установке следуют. Собственно, и образ-действие становится повторяющимся образом, образом-константой в кино этого периода. Однако традиция, к которой прибегает Делез, когда Эйзенштейна он относит к кино классическому, интеллектуальному, а, скажем, А. Рене – к модернистскому [2], лишь запутывает смысл применения понятия «модернизм». Режиссеры-модернисты веруют в высокую миссию человека и в возможность радикального изменения мира, в том числе, и с помощью кровавых революций. У Делеза свое понимание модернизма. У него модернистское кино начинается с кризиса образа-действия. Стало быть, образ-время – это основной признак кино этого рода. Так, знаменитый фильм «В прошлом году в Мариенбаде» А. Рене, поставлен-

ном по сценарию А. Роб-Грийе, у него предстает просто программным для модернистского кино [3].

Нам представляется, что процесс преодоления, изживания модернизма и постепенный переход к постмодернизму дает возможность углублять понимание проанализированного Делезом процесса перехода от образа-движения к образу-времени. Ведь что, собственно, такое у Делеза этот самый образ-время? Образ-время возникает как фиксация взгляда персонажа на развертывающееся действие, причем персонажа, находящегося не внутри этого действия и не рефлексирующего над этим действием, а во вне этого действия, на дистанции по отношению к нему. Герой фильмов второй половины XX века – не только действующее лицо, активный участник развертывающегося действия, а скорее фигура рефлексирующая над действием, т.е. он находится по отношению к действию на дистанции. Но для того, чтобы рефлексировать над действием, необходимо выйти из действия, перестать воспринимать его взглядом автора и претендовать на собственную оценку этого действия. А вот то, что герой уже перестает подчиняться автору и претендует на собственную точку зрения и ее реализацию в фильме, объясняет популярность в 60-е годы в свое время раскритикованного исследования М. Бахтина о Ф. Достоевском. Второе рождение этой теории М. Бахтина, как ничто другое, объясняет рождение образа-времени в кино.

Поведение нового героя напоминает человека просыпающегося, а точнее, прозревающего и пытающегося снова прокрутить увиденное или в своем сознании или даже во сне, чтобы осознать то, что с точки зрения бодрствующего человека, т.е. человека, включенного в действие, осознать невозможно. «На первый взгляд, в так называемом современном кино происходит нечто иное: – пишет Делез, – не что-то более прекрасное, глубокое и истинное, а просто иное. Сенсомоторная схема уже не работает, но она еще не преодолена и не превзойдена. Она оказалась взломанной изнутри. Т.е. перцепции и действия уже не выстраиваются в цепи, а пространства больше не координируются между собой и не заполняют друг друга. А персонажи, взятые в чисто оптических и звуковых ситуациях, оказываются приговоренными к блужданиям или бесцельным прогулкам. Они превратились в зрителей, существующих лишь в интервале движения и лишенных утешения чем-то возвышенным, позволившим бы им воссоединиться с материей или покорять дух. Можно сказать, что они смирились с чем-то нестерпимым, что есть их будничность» [4].

Так возникает мироощущение, похожее на то, что вызвано к жизни в эпоху платоников, мироощущение, возникшее на основе расщепления мира на истинный и неистинный. Подобная дистанция героя по отношению к действию, идеальное воплощение которой можно обнаружить в фильме А. Тарковского «Андрей Рублев» (1966), понижает статус собственно действия, самого события или событий, но повышает статус рефлексии об этом действии. Но раз действие отодвигается на второй план или вообще исчезает, то оно уже не может цементировать сюжет. Он распадается на ряд новелл, как это и происходит в фильме А. Тарковского. А, как известно, группа новелл, не объединенных в одном повествовании, характеризует ту литературную эпоху, которая предшествует собственно роману. Так повествование регрессирует к архаическим формам, что получает оправдание в постмодернизме. Появляется герой размышляющий, рефлектирующий, но не действующий. Во всяком случае, действия персонажа не являются главным смысловым центром фильма. Смысл фильма – в рефлексии над действием. Но эта рефлексия подразумевает включенность прошлого, памяти, как это происходит в фильме Л. Шепитько «Крылья» (1966). Конечно, в этой дистанции героя по отношению к действию могут быть и разные варианты – от радикального до умеренного. Скажем, в фильме А. Смирнова «Осень» тоже воспроизводится прошлое героев, а именно, возникновение чувства, которым они не воспользовались, почему их жизнь не сложилась.

В некоторых фильмах важен именно этот самый процесс пробуждения, переход от поступков, совершаемых бессознательно или под воздействием господствующих в обществе и подчас ложных установок, к поступкам осознаваемым, свидетельствуемым о новом рождении человека. Иллюстрацией этой мысли могут служить фильмы «Крылья» Л. Шепитько (1966), «Июльский дождь» М. Хуциева (1966), «Охота на лис» (1980) В. Абдрашитова, которые мы ниже и подвергнем анализу. Спрашивается, если все дело в возникновении дистанции между героем и действием, которое воспроизводит сюжет фильма, то какое отношение это имеет к сути образа нового типа, что во второй половине XX века получает такое распространение у разных режиссеров? Отношение прямое. Ведь прозрение персонажа, а дистанция всегда возникает как следствие прозрения, а, следовательно, и отделения героя от группы или коллектива, находящихся под воздействием усвоенных и подчас ложных установок, отделения от зомбированных этими установками группы или коллектива. Такое

прозрение происходит не мгновенно, а постепенно, во времени. В фильме воспроизводится не действие как некое самоценное событие, в котором принимают участие многие персонажи, не отделяющие себя от других, участие бессознательное, а не рефлектирующее, а лишь те его проявления, что повертываются особой стороной, когда герой эти события видит уже сознательно, а значит, вносит в это свое восприятие индивидуальный и, в том числе, нравственный смысл.

Действия персонажа уже не исходят от воли автора, который по своему усмотрению расставляет персонажей по отношению друг к другу и вкладывает в их уста свои мысли. Дистанция героя по отношению к действию имеет продолжение в возникновении дистанции героя по отношению к автору. Восприятие события на дистанции – это, конечно, всегда критическое восприятие, поскольку человек лишен гипнотического воздействия и своей референтной группы, и всего общества. Конечно, процесс рождения индивидуальных оценок является болезненным. В особенности это касается отечественной реальности. Ведь людям приходится преодолевать то самое отчуждение, которое стало результатом созданного тоталитарного режима. Отчуждение как результат трансформации народа и общества в массу как результат возникновения массовой, т.е. безличной психологии. Порок тоталитаризма – в устранении всего не только личностного, но и группового. Здесь человек напрямую связан с властью как и с ее представителем, Но эта связь не предполагает диалога. Она возникает из принципа подчинения власти и получает выражение в монологе. Эта конструкция навязывалась и повествованию. Все это описано в сочинениях Г. Лебона и З. Фрейда.

Преодоление отчуждения, возникшего в результате трансформации общества в массу людей, утрачивающих личностное начало, заняло в России целый период, обычно называемый оттепелью. Тогда и начали появляться фильмы, в которых это личностное начало стало определяющим. Именно это как раз и определило содержание тех фильмов, которые стали называть «авторскими». Фильмы, которые должны были восприниматься людьми, которые все еще пребывали внутри этой самой безличной массы и часто приветствовать появление таких фильмов не были готовы. Зрители все еще требовали демонстрации на экране действия, а в герое хотели видеть не размышляющего, а действующего. Кстати, первостепенную значимость действующего героя оправдывал еще Аристотель, выдвигая в центр драмы не характер, а именно действие. Между тем, режиссеров все

больше привлекал процесс преодоления массовой психологии и рождения индивидуального и нравственного, следовательно, критического сознания. Общество должно было в своем сознании восстановить историю первой половины XX века и пережить ее заново. На уровне не задаваемой идеологии, а на уровне нравственном. Вот уж, действительно, это мировоззренческая проблема. Пережить ее, уже переставая пребывать в массе и разделять установки массы, с точки зрения человека, обретающего способность критически воспринимать и оценивать то, что произошло. Но что значит для России преодолеть отчуждение? Ведь это отчуждение касается не только отношений личности и власти. Оно проявляется и в форме отчуждения личности от своей самости. Что же в том типе личности, что создан пропагандой, тиражируемой тоталитарной властью, является самостью?

У нас при использовании словосочетания «советский человек» или кратко «совок» принято иронизировать и даже негодовать. Кажется, что этот «совок» вместе с создавшей его властью и эпохой ушел в прошлое. Но эта эпоха окончательно в прошлое не ушла. Не ушел и не мог уйти в прошлое и «совок». Что же составляет содержание «совка»? Феномен, получивший обозначение «совка», – это образ, возникший в результате расщепления личности на того, кто оказывается во власти имперского комплекса, упакованного в коммунистическую идеологию, и того, кто пытается из-под власти этого комплекса освободиться. На того, кто любит свое государство и не может без него обойтись, и того, кто его ненавидит, проклинает и пытается достичь от него свободы. Парадокс состоит в том, что это один и тот же человек. Ведь жертвование свободой, которое, как часто представляется, кажется результатом давления власти. Но это внутренний комплекс, идущий от самого человека, а власть лишь его оформляет и использует. Поэтому выход из этой ситуации и длится так долго, постоянно возвращая к исходной точке вплоть до сегодняшнего дня. Собственно, это формула Н. Бердяева.

Вот этот феномен раздваивающегося человека с его амбивалентным отношением к власти проходит через всю историю российской цивилизации и сохраняется даже в настоящее время. Этот раздваивающийся человек успел стать архетипической фигурой. Это уже можно считать порождением культуры, какой она сформировалась в России. Это расщепление личности в российской империи касается не только самой империи, но и поддерживающей эту империю православной церкви, как это в свое время было в Византии. Ведь вплоть

до наших дней сохраняется противостояние двух традиций христианской веры, той, что является официальной и нереформируемой и той, что ориентируется на личность, т.е. еретической, гностической [5], которая, кстати, и возрождалась в России в эпоху Серебряного века. Почему, собственно, в этом культурном, но и в религиозном ренессансе (смысл которого как раз и заключался в активизации гностической традиции) была столь активна интеллигенция. Последняя традиция в истории после Средних веков постоянно возрождалась, как она возрождалась в эпоху западного Ренессанса, хотя такая интерпретация Ренессанса в исторической науке, как утверждает И. Евлампиев, и не является принятой. Однако реализация этой традиции натолкнулась на Контрреформацию, восстановившую официальную традицию.

Что касается России, то понятно, что, несмотря на культурный ренессанс начала XX века, официальная традиция победила, а сегодня наступило ее полное торжество. Поэтому едва ли сегодня, когда официальный вариант христианства не только возвращается, но и достигает апогея, можно что-то говорить о кино, не учитывая этого процесса. Ведь в фильмах, подобных «Левиафану» А. Звягинцева (2015), эта тема становится весьма острой. А ведь еще в период оттепели, когда началась реабилитация художественного авангарда начала XX века, как и вообще всей культуры Серебряного века, была надежда на возрождение именно гностической традиции, ориентированной на личность. Ниже мы коснемся этой темы, которая в церкви связана с именем А. Меня, а в литературе и кино – с именем А. Солженицына и А. Тарковского. Что же касается советского человека, т.е. «совка», то его можно считать поздним вариантом этого расщепленного типа личности, сформированного империей и в ней существующего. Каждый раз, когда империя разрушается и, как кажется, возникает возможность обрести полную свободу, она все же возрождается и не может не возродиться. Причина этого – в психологии раздвоившегося человека в этой культуре. Это проблема не политики, а психологии, а, в общем, психологии, получившей выражение в кино.

4. Мировоззренческий аспект новой поэтики кино: интерпретация действия как выражения духа модерна.

Какие же следствия из утверждения Ф. Джеймисона вытекают применительно к нашей проблеме? Отказ от, по выражению М. Элиаде, «великого модернистского мифа» подрывает утвердившую себя в

искусстве традицию, которая была связана с действием. Это обстоятельство не является лишь выражением контекста как внешнего фактора. Оно имеет последствия для эстетики и поэтики кино. И вот это-то нас как раз и будет интересовать. Вопросы эстетики и поэтики кино будут слагаемыми того, что философы подразумевают под кинематографическим опытом. Эта традиция возникла еще в эпоху Аристотеля, который, основываясь на преимущественной значимости действия, выводил универсальный признак искусства, назвав его мимесисом. Что ж, от поэтики Аристотеля перейдем к поэтике Ж. Делеза. Хотя справедливости ради следует сказать, что самый большой вклад в разработку поэтики в XX веке был сделан исследователями структуралистской ориентации.

Конечно, в разные эпохи эта традиция то активизировалась, то затухала, но нас будет интересовать лишь искусство XX века и, в частности, вторая его половина, когда стремления художников сосредоточивать интерес к произведению, опираясь лишь на действие, меняются. Статус действия начинает понижаться, что, конечно, не может не проявиться, в том числе, в кинематографе. Нечто похожее происходило в начале XX века в театре, когда пользовалась популярностью драматургия М. Метерлинка, для которой было характерно исчезновение действия, которое заменяло настроение [1]. Хотя именно в кино этот процесс в силу его многомиллионной аудитории оказывается весьма болезненным. В самом деле, уже раннее кино устремилось вспять, повернув от психологического романа к авантюрному повествованию. Начался ренессанс авантюрных сюжетов, восстанавливающих статус действия. Да, собственно, и тогда уже можно было фиксировать процессы, напоминающие постмодернизм. Постепенно эта закономерность становится повсеместной и, следовательно, универсальной. Именно это обстоятельство и позволило Ж. Делезу обосновать центральный тезис своей книги о кино – тезис о кризисе образа-действия и возникновении образа-времени, который доказывается с помощью философии.

Однако этот развертывающийся на уровне формы процесс оказывается возможным, поскольку в обществе развертывался процесс, затрагивающий мировоззренческий уровень, а также уровень социальной психологии. По сути, в данном случае речь должна идти о кризисе того мировосприятия, которое мы выше и назвали модерном. О кризисе модерна как проекта. А об этом Ж. Делез не говорит. Для него поэтика кино только поэтика. Мировоззренческий контекст в

данном случае во внимание не принимается. Конечно, этот проект был прежде всего проектом мировоззренческим, а значит, философским. Но его распространение и его действенность не явились искусственным изобретением, просто выдумкой философов эпохи Просвещения. Модерн как философский проект оказался возможным именно в западном мире. Он соответствовал психологии «фаустовского» человека и его мировосприятию, а оно означает специфическое отношение к миру. С точки зрения «фаустовского» человека мир – это хаос, который следует преодолеть, а это предполагает исключительную активность личности.

Герой западного кино – это прежде всего действующая личность. Этот признак вытекает из преимущественной ориентации западного человека на действие. Но эта ориентация выражает и один из самых ярких периодов в западной истории – период модерна. Такая активность «фаустовского» человека и порождает и предполагает действие. Мир как хаос может быть и часто предстает сильнее личности, и это порождает в искусстве жанр трагедии, которую, собственно, и анализировал Аристотель, формулируя один из универсальных эстетических признаков, а именно мимесис. Хотя в античности остается многое от восточных культур, в которых личность действующая уступает личности созерцающей, тем не менее, Запад все же у древних греков берет именно действующего человека. Это-то и определяет исключительный динамизм этой культуры. Что касается установок личности в русской культуре, то здесь следует с самого начала иметь в виду расщепление базового типа личности на действующую личность, что будет ее роднить с западным, т.е. «фаустовским» человеком, и на личность созерцающую, рефлексирующую, что свидетельствует о том наследии, которое было воспринято Россией от Востока, но это в теории. Если же иметь в виду великую пассионарную вспышку, предшествующую революции 1917 года и продолжающую быть реальной долго еще после революции, то в первой половине XX века, конечно же, в центре внимания оказывался тоже человек действующий. Таким его делала очередная и падающая на это время пассионарная вспышка.

Этот наш тезис можно было бы проиллюстрировать фильмом Ю. Райзмана «Коммунист» (1957), появившимся уже в оттепельную эпоху, но и возвращающему к постреволюционному времени хаоса и разрухи, потребовавшего от человека максимального напряжения, концентрации физических и духовных сил, но, в том числе, и само-

пожертвования. Герой Ю. Райзмана – трагическая фигура. В ситуации потепления и послабления фильм предупреждал, какой ценой доставалась существующая стабильность и как важно ее сохранить. Как фильм Ю. Райзмана, так и другие исходящие из этой идеи фильмы, видимо, имели эффект. Но понятно, что эта присущая западному человеку особенность в философии модерна получила и выражение, и оправдание. Так рождается идея, которая усваивается многими народами и утверждается с помощью революций, хотя это далеко не всегда соответствовало ментальности этих народов, что, конечно, имеет отношение и к России. И если в России революция как действие, соответствующее установке модерна, все же произошла, то произошла не потому, что Россия с присущими ей имперскими амбициями в своем развитии слишком запаздывала и до середины XIX века сохраняла крепостное право.

Но, как и всякая идея, идея модерна, подразумевающая радикальное изменение общества, переживает не только высшую точку своего развития, но и фазу затухания, а затем и исчезновения, когда действующий человек отступает перед человеком созерцающим и рефлексирующим. Таков психологический эффект смены парадигмы. То же происходит после революций и войн в XX веке. Точнее, во второй половине прошлого столетия. Эту фазу заката в истории реализации идеи модерна переживает несколько поколений, в том числе, и наше. Можно констатировать, что порванные связи между человеком и миром следует восстанавливать. Разумеется, имеются в виду связи, внедренные в сознание людей в эпоху реализации проекта модерна, носители которого были убеждены в том, что социальные эксперименты можно проводить, не считаясь с культурой, а также если еще иметь в виду религиозные традиции, то не считаясь с личностью. Цитируя Годара о том, что люди продолжают оставаться теми же, а вот мир начинает развиваться по каким-то другим и особым законам, Ж. Делез пишет об утрате веры в этот мир как решающий комплекс современного человека. «Фактом современного мира является то, что в этот мир мы больше не верим. Мы не верим даже в события, которые настигают нас самих, в любовь и смерть. Так, как будто они касаются нас лишь частично. Теперь не мы снимаем кино, а сам мир предстает перед нами словно плохой фильм» [2].

Конечно, эту закономерность Делез прежде всего обращает к западному миру, переживающему процессы, получившие выражение в экзистенциализме. Но ведь Делез очень часто обращается и к практи-

ке советского кино, цитируя и Эйзенштейна, и Тарковского, он упоминает имена Довженко и Параджанова. Для него российское кино не изолировано от западного. В интересующий нас период давление железного занавеса ослабевает, и воздействие западного кино на кино отечественное ощущается сильнее. Не случайно этот период называют периодом вестернизации советского кино [3]. Так, например, кинокритик М. Трофименков утверждает, что вместе с французской «новой волной» в мировом кино возникает новый взгляд – всматриваться, а не судить. По его мнению, «новая волна» стала «ключевым событием в развитии послевоенного кинематографа, переломом эпох, концептом, заключающим в себе формулу как модернистского, так и постмодернистского кинематографа» [4]. А что касается экзистенциализма, то философ Н. Мотрошилова находила оправдание популярности этой философии в Советском Союзе. «Настроения отчужденности, страха, отчаяния, одиночества, – пишет она, – характерны для немалого числа индивидов в условиях любых формаций – особенно в периоды крутых переломов, болезненных переходов от одних социальных порядков к другим» [5].

Так, постоянно возвращаясь в своей книге к формуле времени Бергсона, в которой закрепляется неразличимость настоящего, прошлого и будущего, Делез сначала упоминает имя Пруста, воспользовавшегося в литературе формулой Бергсона, а затем называет имена кинорежиссеров, творчество которых движется в этом же бергсоновско-прустовском русле. Среди имен этих трех режиссеров мы обнаруживаем и имя советского режиссера, а именно, Довженко. «В кинематографе существуют три фильма, – пишет он, – показывающих наше бытие во времени и движение по его потоку, уносящему нас с собой, способствуя в то же время концентрации нашей личности и раздвижению ее рамок: это «Звенигора» Довженко, «Головокружение» Хичкока и «Люблю тебя, люблю…» Рене» [6]. Обратим внимание на то, что в перечислении имен режиссеров Делез не придерживается предпринятого им разделения фаз в динамике становления новой формы. Так, Довженко и Хичкок – режиссеры классического кино, т.е. они представляют период, когда доминирующей формой в кино является образ-движение, а согласно теории Делеза, этот образ предшествует в истории образу-времени. Хотя здесь исключением является Хичкок, который вообще-то в других местах книги предстает в режиссуре переходной фигурой. Что касается А. Рене, то, конечно, уже новое кино свидетельствует об уже свершившейся трансфор-

мации поэтики. Он представляет кинематограф, в котором доминирует образ-время. Но, собственно, это лишь свидетельствует о том, что модернистский комплекс все еще продолжает доминировать даже на той фазе, когда уже образ-время утвердился.

Модернистский комплекс постоянно возрождается. Верность ему сохраняется даже в то время, когда постмодернизм перестает быть маргинальным, когда отдельные, частные явления, напоминающие постмодернистские формы и им предшествующие, трансформируются в собственно постмодернизм. Но дело, конечно, не в том, что у Делеза отсутствует различие между западными и советскими режиссерами, как и между западным и советским кино. Различие и в самом деле не существует, ибо именно в России, а не в какой-то другой стране, произошла симуляция и активное усвоение идей модерна и, разумеется, не только и не столько в кино. Здесь для усвоения и реализации этих идей почва была подготовлена. Идеи модерна в России стали своими. Модерн в России предстал в образе марксизма и тоже будил архетипические представления о справедливом социальном устройстве. Как известно, идея социализма взошла на фундаментальной архетипической основе и потому на массу имела колоссальное воздействие. На эту мифологическую и архетипическую сторону социализма обратил внимание М. Элиаде. «Давайте оставим в стороне все вопросы философской обоснованности марксизма и его исторической судьбы, – пишет он, – и рассмотрим лишь мифологический образчик коммунизма и эсхатологическое значение его популярности и успеха, что бы мы ни думали о научных притязаниях Маркса, ясно, что автор Коммунистического манифеста берет и продолжает один из величайших эсхатологических мифов Средиземноморья и Среднего Востока, а именно: спасительную роль, которую должен был сыграть Справедливый («избранный», «помазанный», «невинный», «миссионер», а в наше время – пролетариат), страдания которого призваны изменить онтологический статус мира. Фактически бесклассовое общество Маркса и последующее исчезновение всех исторических напряженностей находит наиболее точный прецедент в мифе о Золотом Веке, который, согласно ряду учений, лежит в начале и в конце истории» [6].

Так что, советское кино стало исключительно модернистским. Правда, в данном случае под модерном следует понимать не то, что складывали в него критиковавшие опыт западного искусства XX века советские искусствоведы. Необходимо иметь в виду его философию,

и, еще точнее, хабермасовское истолкование. Ю. Хабермас делает модерн философским понятием и его происхождение связывает с философией Просвещения. При этом, если исходить из такого понимания модерна, модерн и в России следует понимать шире, чем просто художественный авангард, который здесь был не менее активным, чем на Западе. Авангард в России имел место и в кинематографе. Достаточно назвать имена Эйзенштейна, Вертова и других. Но авангард охватывал далеко не всю кинематографическую продукцию. Это был довольно узкий круг режиссеров, которые хотя и поддерживались в первое время новой властью, но это им не помогало овладеть массовой публикой, эстетический опыт которой был еще достаточно традиционным и связанным с фольклором [8]. Это не могло помешать им в истории кино занять первые места, и мы сегодня прочитываем всю историю кино сквозь призму их творчества. А вот что касается модерна, то применительно к кино это понятие следует понимать шире. Ведь советское кино смыкалось с пропагандой идеи радикального переустройства общества, т.е. с идеей революции, что и является целью и смыслом проекта модерна, а, следовательно, модерными оказывались и те формы, которые не обязательно представляли авангард по-советски.

Таким образом, мы приходим к парадоксальному выводу: советское кино первой половины XX века выражало ассимилированный дух модерна, который и является смыслом философии Просвещения. Оно мобилизовало население Советского Союза на радикальное пересоздание социума, а, следовательно, не могло исключать действие. Действие предполагает предельную включенность в реализацию проекта модерна уже как мировоззренческого концепта, и этот проект начинается свершением главного действия в этом проекте – революции. Ж. Делез не исключает советское кино из мирового контекста. Но все же вопросу о понимании действия в культуре разных народов следовало бы уделить больше внимания. Ведь в этом смысле советский кинематограф оказывается исключительным явлением, что в иные периоды способствовало его выдвижению в мировом кино на первые роли. Так было с советским кино в 20-е годы. Поскольку же революция – это главное действие, в котором получает реализацию, с одной стороны, усвоенная философская идея, а, с другой, «величайший эсхатологический миф» и вековые чаяния о «царстве божием», то это действие сакрализуется и начинает тиражироваться всеми возможными средствами медиа, а из всех средств на первое место, как

полагает Делез, выходит кинематограф. Во всяком случае, до появления телевидения. Без этой мировоззренческой и архетипической ауры невозможно понять смысл ни одного советского фильма. Во всяком случае до момента десакрализации действия, а это произойдет лишь во второй половине XX века.

Прежде, чем перечислять используемые режиссерами в ситуации кризиса действия новые приемы, оглянемся назад и зададимся вопросом, а разве то, что мы называем новым приемом не было раньше, разве не прибегали к нему режиссеры и раньше? Мы можем приводить примеры из кино 60-х, но ведь фильмы, свидетельствующие уже о кризисе действия, могли существовать и еще раньше. В конце концов, разве кризис действия нельзя обнаружить в предшествующем кино? Этого вопроса не обходит и Делез. Он пишет: «Но можно ли считать кризис образа-действия новым? Разве это не перманентное состояние кинематографа? Ведь во все эпохи фильмы наиболее беспримесного действия ценились за эпизоды, где действия нет, или же за затишье между действиями, за все множество экстрадействий и инфрадействий, которые невозможно было вырезать при монтаже, не исказив фильма (отсюда устрашающая власть продюсеров). Также во все времена возможности кинематографа и его призвание к перемене мест внушали режиссерам желание ограничить или даже устранить единство действия, разложить действие, драму, интригу или историю, и тем самым довести амбиции, уже распространившиеся в литературе, еще дальше» [9].

Да, конечно, в литературе, скажем, нечто похожее на внутренний монолог, столь востребованный в XX веке, в том числе, и в кино, появился уже в XIX веке» [10], но в кино он утвердился намного позднее. Тем не менее, кинематограф всегда стремился воспользоваться приемами, которые в литературе были уже и опробованы, и ассимилированы. Но тяжелы у кинематографа вериги, ведь кинематографический опыт зрителя связан с консервативным мышлением, в частности, фольклорным мышлением. Должно было пройти много времени, прежде чем у кинозрителя появится достаточный кинематографический опыт, чтобы воспринимать фильмы, поставленные в прустовском духе. Да, конечно, в кино были прорывы в образ-время и раньше. Но, во-первых, это были единичные факты, а, во-вторых, даже если такие прорывы и случались, то они не были отрефлексированы, осознаны, их форма возникала бессознательно. Да и не доходили

они часто до кинотеатров, а объективную оценку получали намного позже.

Ну, а, кроме того, в какой-то степени специфика кино вообще связана с фиксацией времени. Именно на этом настаивает А. Тарковский. Имея в виду то, как с появлением кино как технологической возможностью рождается принципиально новый эстетический принцип, А. Тарковский говорит: «Принцип этот заключается в том, что впервые в истории искусств, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно запечатлеть время. И одновременно – возможность сколько угодно раз воспроизвести это время на экране, повторить его, вернуться к нему. Человек получил матрицу реального времени» [11]. Да, конечно, время присутствовало и в образедействии, т.е. в кино первой половины прошлого столетия («Непосредственный образ-время – это призрак, который всегда посещал кино, однако, чтобы наделить его телом, потребовались современные фильмы» [12]).

Но то, что имеет в виду Делез, – совсем другое, а именно, то, что в кино способно уловить лишь философия, а именно, взаимоотношения личности и мира. Не случайно А. Тарковский утверждает, что кино возникает из взгляда на вещи, причем, философского («Только при наличии собственного взгляда на вещи, становясь своего рода философом, он (художник – *Н. Х.*) выступает как художник, а кинематограф – как искусство» [13]). Очевидно, что время в фильмах, в которых образ-действие все определял, возникало вследствие используемого монтажа, в частности, монтажа, как им пользовались представители авангарда, например, Эйзенштейн. Кино второй половины XX века уже требовало пересмотра таких форм монтажа. Эйзенштейн открывает, что, оказывается, монтаж – это не только столкновение и противопоставление разных кадров, из которых, как в китайской письменности, возникает новый смысл. Монтаж уже присутствует в одном кадре, в одном образе. Раньше образ создавался с помощью монтажа, сейчас монтаж тождественен самому образу, и эта тождественность является следствием перехода от образа-действия к образу-времени. А. Тарковский, которого Делез тоже упоминает, монтирует уже в ситуации востребованности в кино образа-времени, а потому у него и встречаются критические суждения об Эйзенштейне и его методе. Потому А. Тарковскому и приходится рефлексировать уже не о монтаже, а о времени [14]. «Репрезентации времени извлекаются из образа-движения, – пишет Делез, – лишь через ассоциации

и обобщения либо через концепт (отсюда эйзенштейновское сближение монтажа и концепта). Такова двусмысленность сенсомоторной схемы, фактора абстракции. И лишь тогда знак открывается непосредственно времени, когда время само становится сигнальной материей, тип, становящийся временным, совпадает со свойством единичности, взятым отдельно от своих моторных ассоциаций» [15]. Вот тогда-то, утверждает Делез, и становится возможной поэтика А. Тарковского, в которой главное – уже не движение, а время.

Но это на практике, а как же в теории? Были ли эти сдвиги осознаны в теории и если были осознаны, то когда и кем? Процитируем в связи с этим следующее суждение Делеза. Правда, это суждение не самого Делеза. По этому поводу он излагает мысль Ф. Ницше на эту тему. «Кино, – пишет он, – в сущности всегда делало именно это (фиксацию времени, воспринимаемого органами чувств, как у Тарковского – *Н. Х.*), но осознание пришло к нему лишь в ходе его эволюции и благодаря кризису образа-движения» [16]. Чтобы прояснить запаздывающее осознание возникновения в практике режиссуры новой эстетики, Делез обращается к суждению Ф. Ницше. Согласно Ф. Ницше, какие-то явления, а в данном случае, скажем, новая форма искусства, никогда не обнаруживает свой смысл уже у истоков. То, что возникло в начале становления формы, может раскрыться лишь на переломе собственного развития. Стереотипы авантюрного сюжета сохраняются и в эпоху утверждения психологического романа, о чем свидетельствуют даже романы Достоевского, что уж говорить о кино, тем более, о раннем кино, возрождающем поэтику авантюрного романа, не рискуя обращаться к роману психологическому. Тем не менее, процесс пошел.

Пытаясь перечислить факторы, приблизившие кризис образа-действия, Делез, однако, называет не только соблазн новых литературных приемов, которыми, например, Эйзенштейн хотел воспользоваться при экранизации в Голливуде романа Т. Драйзера. Согласно Делезу, кризис образа-действия, начался после Второй мировой войны. Если иметь в виду американский кинематограф, то этому кризису способствовал мировоззренческий кризис, а именно, потрясение «американской мечты», что послужило основой возникновения независимого от Голливуда кино. Этому способствовало также увеличение количества образов и их инфляции, а также кризис традиционных жанров. Конечно, старая поэтика все еще сохранялась, и ставились соответствующие ей фильмы, но, как пишет Делез, душа кинемато-

графа кино оставила. «Душа кино все больше требует мысли, даже если мысль начинает разрушать систему действий, перцепций и переживаний, которыми до сих пор кино подпитывалось. Мы теперь едва ли станем утверждать, что глобальная ситуация может дать повод к действию, способному ее видоизменить. К тому же мы не можем заставить ситуацию раскрыться, пусть даже частично. Утрачиваются даже наиболее “здравые иллюзии”» [17].

В качестве доказательства высказанных тезисов Делез приводит столь знакомые в 50-е годы для советского кинозрителя итальянские фильмы времен неореализма. Например, фильм Ф. Феллини «Маменькины сынки» (1953), в котором события незначительны, логическая цепь в их следовании на экране сомнительна. Но сомнение появляется и относительно принадлежности событий тем, кто их претерпевает. Иначе говоря, стереотип прогулки заменяет действие, что свойственно, в том числе, и фильму Ф. Феллини. Известно, что влияние Ф. Феллини на отечественное кино было громадным, а, следовательно, мы вправе искать в нем и элементы той поэтики, что присущи и фильмам Ф. Феллини. Происходящая в кино мутация не только проявляется в итальянских неореалистических фильмах, но и захватывает французскую «новую волну». «Что же касается французской “новой волны”, – пишет Делез, – то она, в свою очередь, восприняла эту мутацию скорее интеллектуальным и рефлексивным путем. Вот тогда-то форма-прогулка избавляется от пространственно-временных координат, доставшихся ей еще от старого социального реализма, и начинает иметь значение сама по себе… как выражение нового общества, нового и беспримесного настоящего» [18]. Так, приводя в качестве иллюстрации этого тезиса фильмы Шаброля, Годара, Ромера, Трюффо, Риветта, Делез пишет: «Именно теперь возникает череда очаровательных и трогательных персонажей, почти не озабоченных постигающими их событиями, даже предательством, даже смертью; они претерпевают и вызывают смутные события, которые согласуются между собой так же плохо, как участки “какого-угодно- пространства”, сквозь которое пробегают герои» [19]. В свое время журнал «Искусство кино» проводил опрос среди отечественных режиссеров. Им предлагалось ответить на вопрос, какое влияние на них оказали фильмы французской «новой волны». Многие это влияние признавали. Почти каждый из опрошенных называл первый фильм Ф. Трюффо «400 ударов» (1959). В самом деле, следы влияния этого фильма очевиден. Взять хотя бы фильм С. Соловьева «Чужая белая и рябой»

(1986) да, собственно, и другие посвященные подросткам фильмы С.Соловьева свидетельствуют о таких следах.

5. Поэтическое кино как ранняя форма трансформации в поэтике и эстетике позднесоветского кино.

Когда речь идет о развертывании в России тех настроений, что связываются с постмодернизмом, то по сравнению с тем, что происходит на Западе, здесь постоянно констатируется запоздание. Это не совсем соответствует реальности. Не соответствует хотя бы потому, что, как утверждает М. Эпштейн, в России постмодернистские настроения по сравнению с Западом не только не запаздывали, но они здесь существовали раньше и даже опережали Запад. Но даже если запаздывание и имело место, то оно является минимальным. По мнению М. Эпштейна, в иных культурах постмодернизм может даже предшествовать модернизму. Напоминая о шпенглеровском понятии «псевдоморфоза», т.е. развития какой-то культуры в соответствии с заимствованными формами и знаками культуры из другой, М.Эпштейн обращает внимание на множество подделок и симулякров, которые как раз и обращают на себя внимание постмодернистов. В этом отношении русская культура может рассматриваться образцом. «Дело в том, – пишет М. Эпштейн, – что предпосылки Нового времени (рационализм, гуманизм, индивидуализм, развитие науки и просвещения и т.д.) всегда были выражены в России слабее, чем в европейских странах, да и само Новое время, начавшееся с петровских реформ, на несколько веков запоздало по сравнению с европейским и явилось как его отражение и повтор. Отсюда черты преждевременной постмодерности, которые сопутствуют русской культуре чуть ли не с начала Нового времени, с построения Петербурга как “самого умышленного”, “цитатного” города, энциклопедии европейской архитектуры» [1].

Если говорить серьезно, то по поводу периодизации наши исследователи приходят почти к тому же выводу, к которому приходит и другой теоретик постмодернизма, а именно Ф. Джеймисон, утверждавший, что новые веяния возникают в конце 50-х – начале 60-х годов. Собственно, этому не противоречат и выводы автора фундаментального исследования о постмодернизме М. Липовецкого. «Итак, – пишет он, – постмодернистский дискурс формируется в русской культуре конца 1960-1970-х годов (прежде всего в андеграунде и в эмиграции, но также и в официальной культуре) на пересечении двух,

на первый взгляд взаимодополняющих тенденций: критики советских метанарративов и попыток возродить прерванные (во всяком случае, в официальной культуре) дискурсы исторического авангарда» [2].

Почему приходится придавать такое значение мировоззренческому контексту в позднесоветском и постсоветском кино? Потому что через идеологию, воздействие которой на советское кино нельзя переоценить, в кинематографический опыт России вторгается политический авангард? Это позволяет точнее представлять, что в этом культурном регионе подразумевается под действием, какими смыслами это действие нагружается, в том числе, в его кинематографических формах и что происходит, когда из действия эти смыслы исчезают, как исчезает и само действие. Это становится контекстом функционирования позднесоветского и постсоветского кино. Так, в фильме А. Аскольдова «Комиссар» революции оказались противопоставлены и сакрализованы самые обыкновенные человеческие чувства и ценности, например, чувство материнства, которым жертвует героиня, пытаясь реализовать идеи революции. Сакрализация революции как мировоззренческий комплекс формирует специфическую кинематографическую форму – образ-действие, оказывающуюся своеобразным каноном. Она останавливает динамику развития кино на многие десятилетия.

Разложение этой формы начнется с рубежа 50–60-х годов, хотя оно будет постоянно тормозится и прерываться взрывом традиционной модернистской поэтики, которая продолжает оставаться еще очень сильной. Но даже если это и происходит быстро, то за пределами интересов массовой публики. Во всяком случае, это торможение остается реальным до тех пор, пока в России сохраняется империя с сопутствующей ей марксистской идеологией, что, конечно, представляет гремучую смесь. Но чем активней развертывалось разложение, смысл которого означал десакрализацию центрального действия модерна – революции [3] и, соответственно, модернистского кино, а это именно и есть позднесоветский период, тем неотвратимей становилась реабилитация жизни в ее будничных, повседневных, неисключительных проявлениях, что понятно. Когда мертвеют поздние наслоения, наращиваемые в культуре с помощью новых идей и представлений, в том числе, модернистских, жизнь возвращается к своим элементарным истокам – просто к жизни, в каких бы формах она не проявлялась. И вот эта самая жизнь в ее самых обычных, ничем не примечательных формах начинает поэтизироваться, мифологизировать-

ся, а, следовательно, и сакрализоваться, поскольку ведь присутствие мифа уже означает сакрализацию. Без сакральных смыслов миф не существует в принципе. Но в этом случае сакрализация, пожалуй, имеет уже иной смысл. Да и смысл мифа тоже будет уже другим, как и сам миф.

Для понимания происходящих с середины 50-х годов в России изменений весьма показателен фильм Ю. Райзмана «Частная жизнь» (1982). Фильм имеет очень точное название. По сути, он затрагивает очень важную для русской культуры тему – статус частной жизни в сопоставлении с жизнью государственной и общественной. Привлечение этого понятия будет также способствовать прояснению того, что в русской, да и в советской культуре понимается под «действием». В истории России наступает время, когда заканчивается полное растворение человека в деятельности, той деятельности, что развертывалась на протяжении десятилетий и определялась центральным действием – революцией, и человек, наконец-то, обретает некоторую свободу, с которой он не знает, что делать. Таким растерявшимся в новой ситуации оказывается Абрикосов, герой вовсе не отрицательный. Он оказывается в ситуации, когда люди уже не разделяются на начальников и подчиненных. Но оказывается, что в этой ситуации люди не готовы к новой жизни. Освобождение порождает внутренний дискомфорт. Эта мысль вытекает из истории директора крупного предприятия Абрикосова, которого министр отправляет на пенсию. Для него это оказывается катастрофой. Но выясняется, что министр действует согласно задуманной самим Абрикосовым реформы, а именно, слияния двух предприятий в одно.

Оказывается, задолго до путинских экспериментов идея оптимизации уже витала в воздухе в брежневский период. И уже тогда она воспринималась катастрофой. Но новое предприятие должен возглавлять лишь один директор. Другой может считать себя свободным. Так руководство переходит к ученику Абрикосова Петелину, уже представителю более молодого поколения. Абрикосов же должен уйти на пенсию. Узнав, что его на этом посту сменит Петелин, Абрикосов возмущается: да ведь он по характеру – не инициативен, не творец, а лишь исполнитель. Министр ему возражает: а каким же он должен быть, если Вы другого бы возле себя не потерпели. Так разделение людей на начальников и подчиненных в новое время приводит к абсурду. Забрав из письменного стола в своем кабинете именной пистолет, который потом, в минуту тяжкого отчаяния, когда герою придет

мысль о возможном самоубийстве, он еще понадобится, Абрикосов покидает родное предприятие. Он, конечно, его покидает, но смириться с новым своим положением не может. У него появляется свободное время, которым он, в силу своего характера и своих привычек, просто не способен воспользоваться.

Между тем, новое время без отказа от прежнего состояния общества просто не может быть. Но, удивительно, герой начал замечать то, что не замечал раньше. Оказывается, его сыновья живут другой жизнью и критически относятся к той жизни, которую ведет их отец. Жена тоже ведет насыщенную духовную жизнь. Не разделяя идеалы и привычки мужа, она, тем не менее, к ситуации адаптировалась. Выясняется, что, погрузившись в деятельность, Абрикосов утратил важные человеческие качества. Так, о смерти своего друга, который когда-то спас ему жизнь, он узнал спустя годы. Не навестил его в свое время, не проводил в последний путь. У него есть дочь, но от первой жены, с которой тоже не общается. Он случайно узнает о ее смерти. Постепенно не только зрители, но и сам герой осознает себя роботом. На вопрос, заданный жене, не жалеет ли она, что связала с ним свою жизнь, она отвечает: теперь уже нет. Значит, приспособилась к роботу, смирилась и приняла его таким, каков он есть, каким его сделало время. Она произносит удивительную фразу: «Ты так долго отсутствовал». Речь ведь идет именно о действующем герое. Он, конечно, был, не отсутствовал, исполнял роль начальника, был директором преуспевающего предприятия, приглашал на работу людей, но и безжалостно их увольнял, когда они с этой работой не справлялись, исходя исключительно из своих личных пристрастий. Он переносил этот свой начальнический тон в семью, пожертвовал своим духовным и нравственным развитием. Но все это только свидетельствовало о том, что его как человека, как личности не было. Он отсутствовал. Он превратился в функцию деятельности. Чем большего успеха он добивался в своей деятельности, тем меньше он значил как человек.

Это и иллюстрирует ту закономерность, что обычно называется отчуждением как следствием тоталитарного режима. Конечно, Абрикосова посещала не только мысль о самоубийстве, но и надежда на то, что когда-нибудь ему позвонит министр и снова призовет его к деятельности, без которой у него новая жизнь не складывается. И это и в самом деле случается. Телефон зазвонил. Только вот, спеша на прием к министру и натягивая на себя новую сорочку и завязывая галстук, Абрикосов подходит к зеркалу, смотрит в него, и его движе-

ния как-то странно замедляются. Уж не открыл ли он за эти несколько месяцев, когда ему не нужно было каждый день ходить на работу, другую жизнь, которой уже давно живут окружающие его люди. Да и увидел он себя в зеркале уже другим – не начальником, а в большей степени человеком.

Начавшееся в советском кино на рубеже 50-60-х годов реальности должно было опираться на какие-то образцы. С одной стороны, оно опиралось на фильмы итальянского неореализма, с другой, на французскую «новую волну». Так возникало нечто похожее на «новую волну» в советском варианте. Так, вспоминая фильм М. Хуциева «Застава Ильича» (1964), Тарковского «Иваново детство» (1962), С. Бондарчука «Судьба человека» (1959), Г. Данелия утверждал, что, по сути, возникала отечественная «новая волна» не хуже французской [4]. Но если традиционный герой кажется старомодным, а его нравственный кодекс расходится с новой реальностью, то каким должен быть новый герой? Дело ведь не только в герое. Следовало уже понять и саму реальность, сам мир, и этот мир воспринимался совсем не всегда в оптимистическом духе. А в каком же духе?

Формы отношения к этому миру в первой половине XX века отчасти задавали экзистенциалисты. Тот герой, что приходит в кино во второй половине XX века, приходит не изменять мир, поскольку выясняется, что вместо того, чтобы изменять мир, герой под воздействием этого мира изменяется сам и далеко не в лучшую сторону. Мир оказывается сильнее человека. Но дело не только в превосходстве этого мира, но и в его чуждости, неуютности, враждебности. Так, прежде чем в России начнет распространяться постмодернизм, начнется усвоение идей экзистенциализма. Прежде чем иронизировать, следует понять то, что человек сделал в бессознательном состоянии, подчиняясь установкам, приходящим к нему извне и которые он не успел отрефлексировать. Так приходит время созерцать и размышлять. Вообще, приходит необходимость в рефлексии о времени. Возникает особая значимость времени. И чтобы этим временем овладеть, из действия необходимо выйти. Отныне все, что происходит на экране, несет на себе печать времени. Выясняется, что действие – это колоссальное средство выявления заложенных в человеческой природе потенциалов. Но, способствуя выражению прежде всего потенциала, связанного с действием, энергией, действие сдерживало, ограничивало способность размышлять.

Почему так получается? Почему так получилось в советском кино? Да потому, что сакрализация революции привела к застыванию времени, к остановке во времени. Жизнь развивалась и, следовательно, нужны были другие уровни ее осмысления. Но она продолжала осмысляться в соответствии со стереотипами, возникшими в 1917 году и продолжающими сохраняться. Не поэтому ли так растерялись, когда студенты в Париже в 60-е годы предстали самой революционной массой. Не рабочие, как это следовало из стереотипа, а молодежь, которая уже появилась в фильмах французской «новой волны». Действие – это когда человек действующий оказывается внутри происходящего. Чтобы осознать смысл и действия, и поступков человека, вовлеченного в действие, необходимо посмотреть на все это извне, со стороны. Нужно иметь возможность это действие созерцать. Это и начинает происходить в кино. Г. Данелия признается, что замысел его фильма «Я шагаю по Москве» был связан с потребностью выстроить фильм в форме стихотворения. Вот именно.

Вообще, когда профессор университета Регенсбурга Н. Друбек пытается применить к конкретным фильмам идеи Ж. Делеза, она выбирает для этого кино Восточной Европы и, в частности, «новую волну» в кино в ее чешском и советском вариантах. «Многочисленные восточноевропейские фильмы, начиная с конца 1950-х и до 1970-х годов, – пишет она, – несмотря на свою недооценность (или, наоборот, благодаря ей) выглядят на удивление весомым аргументом в пользу представлений Делеза об образе-времени. Иногда кажется, что эти фильмы были созданы с единственной целью: сконструировать и отобразить время в кино. Архипелаг восточноевропейских кинокультур, в которых кино подчинялось политическим требованиям и при этом было ограничено в средствах, проявляет себя как родина и источник экспериментов на тему образа-времени» [5].

С конца 50-х в советской империи стала активизироваться поэзия. Появилось множество новых имен поэтов и еще больше их почитателей. Возникает востребованность поэзии. Наконец, поэты приходят в кино (Евтушенко и др.). Все чаще на экране звучат стихи и песни Б. Окуджавы и В. Высоцкого. Но дело не только в этом. Когда начался кризис действия, начинает прорываться в повествование лирика. Это и должно было случиться, ведь в самой жизни России возникает нечто подобное сентиментализму, т.е. вторжение чувства как разрушителя сакральных стереотипов. А активность чувства порождает поэзию. Она в ситуации оттепели и появилась. Лирика разруша-

ет действие. Лирика – это основа поэзии, когда автор излагает свое отношение к жизни напрямую, избегая выстраивания сюжета, действия, героев и т.д. Теперь можно, оказывается, и без событий, и без сюжета.

Называя советские фильмы, в которых возникают естественные ритмы времени, а среди них – фильмы Тарковского («Андрей Рублев»), Хуциева («Июльский дождь»), Г. Данелии («Я шагаю по Москве») – Н. Друбек пишет: «Они кажутся затянутыми как на фоне авангардных приемов, так и классических принципов голливудского монтажа» [6]. В фильме Г. Данелии «Я шагаю по Москве» (1964) есть и герои, много героев, преимущественно эпизодических, но начисто отсутствует действие. Правда, есть драка, но она не будет иметь последствий, как это произойдет в фильме В. Абдрашитова «Охота на лис». Это одно из множества мелких событий. Герои, а их у режиссера Г. Данелии и сценариста Г. Шпаликова четверо (метростроевец Николай, монтажник из Сибири, проездом оказывающийся в Москве, новобранец Саша и продавщица из магазина грампластинок Света) случайно в парке, куда люди приходят на концерт, невольно принимают участие в происшествии. Среди зрителей оказывается вор, который у одного из зрителей крадет кошелек. Но вору удается бежать, а подозрение падает на монтажника из Сибири. Его арестуют. Начинается разбирательство в милиции. Все принимают участие в изволении невиновного. Казалось бы, драма, действие, напряжение. Ничего подобного. Фильм излучает такой оптимизм, что никакой драмы не получается. Кроме того, это происшествие – лишь одно из многих, которое происходит со случайно встретившимися на улицах Москвы молодыми героями. Вообще, все происходит лишь в течение одного дня. На уровне сюжета действие не собирается в некую целостность. Но эта целостность достигается с помощью лирической интонации. Казалось бы, ничего устойчивого. Наступает вечер, и монтажник из Сибири сядет в самолет, а призывник Саша все-таки распишется со своей невестой в загсе. Да, и какая устойчивость, когда в повествование все время врываются какие-то случайные лица, мелькают московские улицы.

И все, что показывается на экране, предстает самой настоящей прогулкой. Все обыкновенно, привычно, буднично, никакой фантастики нет, ничего не происходит. Но в этой-то будничности и повседневности и заключается весь смысл фильма. Он в том, что жизнь ускользает от того регламентирующего фактора, что связан с цен-

тральным событием, сакральным событием – революцией. Но раз эта связь с сакральным ослабевает, возникает беспокойство. Поэтому в фильме М. Хуциева «Застава Ильича» (1964) один из персонажей спросит другого, как он относится к революции. Конечно, ответ прозвучит положительный. Какие могут быть сомнения? Но сам факт того, что такой вопрос задается, свидетельствует о возникающем сомнении. Сакральный образ революции начинает разлагаться. Жизнь в ее непритязательности, непреднамеренности, которую обычно не замечаешь, не видишь, вдруг предстает на экране совсем по другому. Как будто ее никогда не приходилось видеть. Получается, что действие сковывает нашу способность видеть. Действие ограничивает наше зрение и сужает возможность восприятия. А главное, возможность созерцать и размышлять, а значит, и давать нравственные оценки тому, что видишь, что попадает в поле нашего зрения.

Но Данелия, Шпаликов и оператор Юсов, приковывающие зрителя к городским пейзажам, не были первыми. По логике прогулки выстраивался первый фильм М. Калика «Человек идет за солнцем» (1961). Только у М. Калика эта прогулка не совсем обычная. Герой здесь – ребенок, услышавший, что если идти за солнцем, то можно обогнуть весь земной шар и вернуться на то же место, откуда и начинается этот путь. Мальчик решил проверить эту возможность, вооружившись цветным стеклом, сквозь которое обычное предстает необычным. Но то, что он встречает на своем пути, следуя за колесом, – вообще обычно. Только мальчик все это воспринимает как сказку. Кстати, перечисляя признаки сдвига в кино, Ж. Делез упоминает и об этом используемом М. Каликом приеме, когда жизнь воспринимается с точки зрения ребенка. Так, уже в первых экспериментах, связанных с поэтическим кино, на экран врывается кино взгляда, превращающего старое кино в архаичное.

Именно возможность развертывать повествование как нечто, происходящее в сознании героя и с точки зрения его взгляда и ведет точку отсчета поэтического кино П.П. Пазолини. В 1966 году, когда он примет участие в дискуссии о поэтическом кино, этот прием кажется хотя и распространенным, но еще непривычным. Он даже задает вопрос, что же все это значит, и отвечает на него так: «Это значит, что на наших глазах складывается общая технико-стилистическая традиция – особый язык, язык “кино поэзии”. В наше время он тяготеет к тому, чтобы противопоставить себя в диахронии языку кине-

матографической прозы: эта диахрония, казалось бы, должна проявляться все более и более очевидно, как в литературных системах» [7].

Если же юный герой у М. Калика сталкивается с грустным и даже драматическим (он, например, остро переживает, увидев, что у чистильщика обуви нет ног, которые он потерял на войне или он сердится на грубого начальника, запретившего девушке поливать подсолнечник, поскольку это не соответствует инструкции, к тому же он портит клумбу), то пытается это исправить, восстановить справедливость. Правда, во сне. Во сне у чистильщика обуви появляется нога, а сорванный и растоптанный бюрократом подсолнечник заслуживает, чтобы его с честью проводили на кладбище. В фильме М. Калика можно фиксировать сразу несколько признаков новой поэтики. Кроме того, что повествование в нем имитирует, да даже и не имитирует, а представляет прогулку как способ той связи, без которой фильм не выстраивается, оно еще и реализует новое восприятие времени. В данном случае время реальное и то, что предстает во сне – это одно и то же время, но гораздо более сложное, чем это было в традиционном кино. В плане сна фильм М. Калика был ранним предвестием тех кинематографических структур в отечественном кино, которые выстраивались по принципу сновидения, о чем мы скажем ниже.

Но, может быть, самое главное, что делает фильм М. Калина образцом новой поэтики, – это то, что происходящее в нем на экране дано так, как это видит ребенок. Этот прием на рубеже 50-60-х годов можно встретить в самых разных фильмах, например, у того же Г.Данелии, который вместе с И. Таланкиным поставил фильм «Сережа» (1960). Однако, пожалуй, в этом смысле всех превзошел А. Тарковский, который в своем фильме «Иваново детство» воскрешал традицию экспрессионизма. Он тоже показал мир глазами ребенка. Но этот мир у него предстал в апокалиптическом духе, ведь речь шла о последней мировой войне, а значит, в поле внимания опять-таки попадает действие. Одно из самых главных событий истекшего столетия. Но ведь у А. Тарковского действие происходит где-то там, за пределами экрана, как это происходит в античной трагедии. Дело тут не просто в использовании приема – мир глазами ребенка, а в том, что война деформирует сознание ребенка, уродует и губит его психику. Этот мир показан таким, каким в результате войны стал ребенок. Конечно, к этому приему режиссеры будут прибегать и потом. Например, без этого фильма А. Тарковского невозможно представить фильм Э. Климова «Иди и смотри» (1985), в котором война также по-

казана глазами подростка. Преемственность здесь налицо, а сохранение преемственности позволяет глубже понять развертывание на уровне поэтики процессы.

Позиция «мир глазами ребенка» явилась ранней формой трансформации в отношениях личности и мира в отечественном кино, в трансформации действующего героя в героя созерцающего. С помощью героя-ребенка оттачивался прием, получающий столь широкое распространение позднее. Сдвиги в открытии новой реальности способствуют также взрыву документализма в кино, подъему в документальном кино, которое в силу своей специфики как раз и призвано фиксировать физическую реальность, как это еще показано З. Кракауэром, книга которого появилась как раз в момент слома, в момент смены образа-действия образом-временем и оказалась востребованной. Так, Д. Вертов, творчество которого в 30-е годы затухало, ибо документализм в ситуации утверждения мифа о «золотом веке» оказывался не ко двору, начинает переживать второе рождение. Принцип документализма начинает углубляться, не мешая волне поэтического кино, которое запомнится вышедшими еще в самом начале 60-х фильмами М. Калика и Г. Данелии. Эти фильмы – первые ласточки, обещающие в отечественном кино новую волну. Их авторы как-то обходились не только без сакрального действия – революции, но и без действия вообще.

Ж. Делез замечает, что когда фиксируют смену поэтики в кино в середине прошлого века, что место действия фильма заменяет что-то вроде прогулки. Часто фильмы воспроизводят прогулку в самом элементарном понимании этого слова. Пройдет время, и А. Учитель так и назовет свой фильма – «Прогулка» (2003). Но удивительно, что так названный А. Учителем фильм оказывается не самым удачным выражением тезиса о кризисе действия. Фильму А. Учителя предшествовали многие фильмы, в которых такие прогулки получали драматический смысл. Тут невозможно не вспомнить снова французскую «новую волну». И в связи с кризисом действия, причем не только и не столько в советском, а и в мировом кино в целом, Ж. Делез улавливает в фильмах французских режиссеров основной мотив – прогулку, а не действие. «Французской “новой волне” невозможно дать определение, – пишет он, – если упустить из виду то, каким образом ее представители самостоятельно прошли по пути итальянских неореалистов, хотя порою они двигались также и в иных направлениях. Сперва новая волна повторяет ранее описанный путь: от ослабления

сенсомоторных связей (прогулка или блуждание, бесцельное шатание, события, не касающиеся героев и т.д.) в сторону повышения роли оптических и звуковых ситуаций. Здесь также кинематограф видения вытесняет действие» [8]. Так, например, в фильмах Годара автор предстает «свидетелем, предоставляющим нам серию беспристрастных описаний без выводов и логических связей, а также по-настоящему действенных реакций» [9].

В какой-то степени фильм А. Учителя напоминал фильм Г. Данелии «Я шагаю по Москве». И там, и тут – три героя, двое парней и одна девушка. Разве что место действия не совпадает. У Данелии – это Москва, у Учителя – Петербург. Между парнями у А. Учителя возникает соперничество. Каждый из них хотел бы, чтобы девушка, которую они встречают на Невском, отвечала ему взаимностью. Но она должна выбрать лишь одного. Но по какой-то причине она этого не делает. В конце концов, едва наметившийся роман не будет иметь продолжения. Жизнь молодых людей разводит. Совпадение с фильмом Г. Данелии просто удивительное, а эффект разный. Фильм Данелии смотрится с неослабевающим интересом до сих пор, и чем дальше будет уходить в прошлое это оттепельное время, печать которого на фильме весьма сильна, тем сильнее зритель будет ощущать посещающее его ностальгическое чувство. Аромат того времени, аромат пробуждающихся чувств не только у молодых героев, но и вообще чувственной стороны жизни, освобождающейся от пут идеологического аскетизма всего народа порождает особое ощущение, которое еще долго будет возобновляться в сознании последующих поколений.

Казалось бы, в фильме Учителя появляются тоже молодые герои, испытывающие все те же чувства. Их роли исполняют обаятельные и талантливые молодые актеры, как это было и у Данелии, но удивительно, фильм живет сам по себе, в отрыве от времени. Почему? Ведь еще по инерции продолжается атмосфера второй и более радикальной оттепели. Перестройка – это и есть оттепель, следующая оттепель. И надо сказать, более радикальная и более глубокая по своим результатам. Ведь та первая оттепель так и не привела к изменению строя, скорее привела к реставрации бюрократии и к усилению режима, хотя к какому-то неполному, с чего начинался многолетний застой. Эта первая оттепель захлебнулась, хотя возникшее в обществе напряжение пробуждало художественный импульс, что приводило к подъему искусства. Казалось бы, почему бы в этой ситуации не радоваться, не приходить в восторг от избытка жизненных сил. Да фильм

так и задуман. Ничего, казалось бы, не омрачает жизнь этих фланирующих по Невскому проспекту двух парней и девушки. Конечно, конечно, все надежды, все иллюзии потом, в финале фильма рухнут. Ведь, как оказалось, девушка, подавшая надежду парням и, кстати, совершенно искренне, не успевает признаться, что у нее это последний день перед походом в загс с другим мужчиной. При этом во время прогулки она все время с кем-то общается по мобильнику. С кем же? А с тем мужчиной, с которым ей и суждено расписаться, с тем, кто ее ждет. В самом конце прогулки именно он, и скажет парням, что на следующий день они распишутся. Конечно, ребята испытают разочарование, потеряют надежду, в которую они так легко поверили, наконец, драму. Но все это не катастрофа. В общем, жизнь прекрасна. И у них еще много будет таких встреч. Зато они сохранят дружбу, а то ведь пришлось ссориться, даже чуть ли не драться.

Странно, что в фильме, кажется, все есть, чтобы он запомнился, затронул. Кажется, и время наступило такое, что хаос скоро будет преодолен и наступит обещанная стабильность. Ведь появился новый, молодой и многообещающий лидер. Но ведь это поверхностный взгляд на то, что на самом деле в обществе происходило. И он-то, т.е. такой взгляд только и был зафиксирован. Эта атмосфера, обращенная в светлое будущее, должна была иметь какой-то другой подтекст, как это имело место в фильме Данелии. Но не случилось. Случилась только камерная история, исключающая более широкий контекст. И радость героев оказалась не в радость зрителей. Конечно, по поводу наших упреков режиссеру можно было бы и возразить. Чтобы был какой-то подтекст в фильме, режиссеру нужно быть пророком. Но этим даром владеет не каждый.

А все же, что можно было бы подразумевать под этим подтекстом? В начале 2000 началась снова возводиться вертикаль власти, активизировалась административная система. Но самое главное, что уже тогда начиналось в стране – это приход капитализма со всеми вытекающими отсюда последствиями. Происходило резкое расслоение общества. Те, кому удалось прорваться наверх, бросились укреплять свое положение. По мнению С. Юрского, еще никогда в России не было такого культа денег, жажды обогащения, в которой вторая оттепель просто утопала. Те, кому не повезло, кто упустил время, не воспользовался возникшей возможностью, оставались бедными и за чертой бедности. Становление капитализма развертывалось в быстром ритме. В начале этого процесса его не замечали и, естественно,

не осмысляли. Эйфория освобождения от административной системы мешала видеть и осознавать быстро изменяющуюся реальность, а оно заметно расходилось с новыми представлениями. Ужас от открытия и осознания происшедшего и происходящего возникнет позже, и выяснялось, что к этому люди не были готовы. Они продолжали все воспринимать и понимать так, как успели привыкнуть. Было от чего растеряться.

Поколение, взрослая жизнь которого происходила при советской власти, все еще продолжали спорить, дискутировать, обвинять и обличать то, что, казалось, ушло в прошлое. Это имеет прямое отношение к кинокритике, которая начинает терять свой высокий статус. Подчас публика становится умнее критики. Всех опасностей, связанных с капитализмом, люди еще не ощущали. А реальность радикально изменилась. Этих изменений уже невозможно было не замечать. А А. Учитель не замечал или не хотел замечать. Понимая, что фильму чего-то не хватает, что зритель катарсис не испытает, он решает поставить акцент на форму. Всю эту прогулку оператор снимает одним планом, что, конечно, представляет неимоверную трудность. В фильме отсутствуют склейки. Оказывается, можно обойтись и без монтажа в его традиционной форме, что, собственно, и улавливает Делез, отказывая новой поэтике кино в монтаже. Да, конечно, любопытно. Да, аттракцион. Да, аттракцион привлекает, держит внимание. Но у Данелии не было этой аттракционности, а фильм внимание держал. Получается, что режиссер чего-то в своем времени не уловил и просчитался. Форма его не спасала. А ведь в другом своем фильме «Космос как предчувствие» он эту непрозрачность, сложность улавливал, когда пытался передать эпоху Гагарина. Тоже время радости и восторга. Какое счастливое время, как сегодня из нашего далека, оно воспринимается. А ведь вот же увидел он в нем обратную сторону. И покидал Россию его загадочный парень, с которым так дружил герой. Уплывал в сторону уходящего в незнакомые дали корабля, рискуя не доплыть и утонуть. Лишь бы попробовать избавиться от этой жизни. Глубже и острей изменение отношений человека с миром, с которого, как констатирует Делез, и начинается новая поэтика кино, показать невозможно. А. Учитель это сделал, но только не в фильме «Прогулка».

Заканчивая размышления на тему поэтического кино как слагаемого новой поэтики, отметим только, что хотя приемы поэтического фильма в последующий период будут востребованы, тем не менее,

прорыв лирики в кинематограф представляет лишь один из периодов в становлении нового кино. В теории кино поэтические тенденции этого периода были своевременно отрефлексированы [10]. Вообще, любопытно отметить, что новые эпохи, значительные в изменениях художественного языка всегда начинаются с литературы, которая для Делеза оказывается все-таки определяющей художественную жизнь. Но даже если и так, то сам литературный процесс в ситуации сдвига начинается с поэзии. Все начинается с поэзии и получает продолжение в прозе. Иначе говоря, новые эпохи не начинаются прозой. Вообще, выход поэзии на первый план свидетельствует не только о кризисе действия, как и о новых отношениях между поэзией и прозой. До эпохи оттепели кинематограф прозы в отечественном кино преобладал. Вообще, эти отношения между прозой и поэзией в истории постоянно меняются. Мысль об изменении этих отношений замечательно провел Г. Флоровский применительно к русскому «золотому веку», а именно к первым десятилетиям XX века, а точнее, к 30-м годам XIX века. Цитируя Достоевского, сказавшего, что это была эпоха, впервые сознательно на себя взглянувшая, философ замечает, что чуть раньше культурно-психологическим магнитом была поэзия. Но это продолжалось недолго. Из поэтического фазиса русское культурно-творческое сознание переходит в фазис прозаический и философский [11]. Так начиналась великая эпоха психологического романа, становление которого происходило длительное время.

Однако нас интересует уже другой период, а именно, XX век. Этот век тоже начинается великой поэзией, которая, тем не менее, в силу многих причин, в отличие от XIX века, не сменялась прозой и философией, не трансформировалась в другие формы. Слишком затянувшей оказалась пауза. Но, несмотря на эту затянувшуюся паузу, ренессанс прозы все же должен был произойти. Эту мысль высказывает А. Синявский. «В начале XX века у нас была самая прекрасная в мире поэзия. Я уверен, тогда не было ни у кого такой поэзии. Но проза, как известно, развивается позже, и ее прихватил мороз. До расцвета русской прозы в нашем столетии дело не дошло. Однако сознание, что где-то в самом начале было даровано России счастье жить в высокую поэтическую эпоху, что эти стихи каким-то чудом дошли до нас и сделались теперь нашими современниками, что сознание обязывало и обязывает русскую литературу, выбиваясь из сил, доказать, что она тоже может быть великой. Поэзия начала века обязывает хотя бы к концу, создать недостающую прозу. И если таковая появится (а

она начинает появляться), наша вечная благодарность – поэтам, сумевшим уже вначале сообщить российской словесности такой размах и заряд, что она смогла перепрыгнуть через пропасть шириною в тридцать, в сорок лет, когда в России практически не было словесности и, что самое главное, не было уверенности, что таковая когда-нибудь будет» [12].

Проза, конечно, была и раньше, правда, подчас мало кому она была известна. Один роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» чего стоит. Но А. Синявскому хочется показать, что эта проза вспыхивает еще раньше окончания столетия. Она, пожалуй, появляется с повестью А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Но схему А. Синявского все же приходится поправлять. С середины прошлого столетия, когда эпоха снова решает на себя взглянуть, как когда-то выразился Достоевский, активизируется все-таки не проза. Снова вспыхивает поэзия. Знаменитая ныне поэзия шестидесятников, которые уходили из жизни в начале XXI века. Начавшаяся на рубеже 50–60-х годов вспышка поэзии не могла не повлиять на кинематограф. Упоминаемые нами фильмы М. Калика и Г. Данелии, конечно, не могли бы без этого влияния появиться. Следует отметить, что на этот раз эпоха поэзии продолжалась долго. Что касается кино, то приемы, опробованные в поэтическом фильме, тоже не умерли сразу. Они продолжают жить до сих пор, но только как слагаемые уже более сложных образных конструкций.

Поэтический период в истории отечественного кино примечателен тем, что на уровне формы кино выразило тот общий универсальный стиль не только искусства, но культуры в целом. Этот стиль можно было бы назвать новым сентиментализмом, который, как известно, в истории Запада предвосхитил возникновение романтизма с его поворотом в сторону фольклора и мифа. Но все это будет происходить чуть позже, свидетельствуя о смене фаз и о повороте от сентиментализма в сторону религиозно-метафизического направления, когда возрождение в советской империи культуры начнется с интересом к религии. И вот уже в фильме М. Калика «Любить» (1968) появляется высказывающийся от своего имени популярный в те годы среди интеллигенции Александр Мень. А пока происходит взрыв эмоциональной стороны жизни людей, долгое время контролируемой жесткими имперскими установками. Этот импульс и выражает поэзия. В истории советского XX века М. Эпштейн выделяет особую фазу, называя ее фазой социалистического сентиментализма. Зачинателем

этой фазы он считает Е. Евтушенко. Сюда же относится и творчество А. Вознесенского, Б. Окуджавы и др.

Начинаясь с середины 50-х нравственные поиски продолжались до середины 80-х. на этой фазе происходила критика жестких классицистских установок. В центре оказывалась неповторимая человеческая личность. «Снова образы «маленьких людей», портных, бухгалтеров и чулочниц вместо полководцев и ратоборцев. Главное требование к литературе – искренность, личная взволнованность, исповедальность» [13]. Уже поэтическое кино демонстрировало распад тех сюжетных конструкций, что соответствовали образу-действию. Правда, этот распад развертывался в самых разных формах и направлениях. Его не просто мотивировать, не обращаясь к постмодернизму как уже сложившейся и целостной стилистике. Как констатируют исследователи постмодернизма, для этой поэтики характерна структурная неопределенность или бесформенность, что подчеркивается включаемыми в текст каких-то фрагментов, не связанных с другими фрагментами, подчеркивающих разорванность повествования, отсутствием причинно-следственной связи. Касаясь выделения этого признака, М. Липовецкий, например, в своей книге о постмодернизме, пытается этот тезис иллюстрировать такими произведениями, как «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева и «Пушкинский дом» А. Битова, а также произведениями В. Пелевина, С. Соколова, Т. Толстой, В. Сорокина, Е. Попова, Т. Кибирова [14].

Собственно, перечисленные самые общие признаки постмодернистской поэтики свидетельствуют о принципе деконструкции как ключевого понятия и в тех направлениях в философии и филологии, которые выражают дух постмодернизма. Разумеется, кино в этом смысле не плетется в хвосте. В нем развертывается интенсивный процесс разложения крепких сюжетов на самостоятельные новеллы. В качестве иллюстрации этой тенденции можно сослаться на фильм К. Муратовой «Три истории» (1997), в которой каждая история имеет свое название. В новелле «Котельная № 6» рассказывается история доведенного до отчаяния мужчины, которого преследует соседка и которую он, в конце концов, убивает. Труп своей жертвы он привозит в котельную, в которой работает его приятель. Но в котельной появляются другие люди, и им до трупа нет никакого дела. В новелле «Офелия» рассказывается о медсестре, работающей в родильном доме. Когда-то ее мать, родив, бросила ее. Офа, как зовут героиню, ставит своей целью отомстить своей матери. Сначала она убивает де-

вушку, также отказывающуюся от своего ребенка в роддоме, а потом крадет в регистратуре историю болезни матери и ее адрес, находит ее и топит в море. В последней новелле рассказано о том, как маленькая девочка, которой надоедают дедушкины запреты, находит отраву, приготовленную для мышей и подсыпает ее в чай дедушке. Дедушка умирает. Конечно, это три самостоятельных рассказа, но они все же связаны общей темой. Герои этих рассказов оказываются во власти мести и отправляют своих жертв на тот свет. Конечно, для отечественного кино сюжеты такого рода – совершенная новость, и фильм К. Муратовой не мог не шокировать. Фильм весьма любопытен с изобразительной точки зрения. Но мы приводим его в качестве иллюстрации распада традиционной кинематографической поэтики, отказа выстраивать повествование в соответствии с советом Аристотеля.

По сути, тип повествования, утвержденный в литературе и уже успевший закрепиться в кино, в такого рода фильмах входит в ситуацию регресса в первоначальные формы сюжетной организации, когда на ранних этапах истории литературы повествование выстраивалось как последовательное изложение самостоятельных историй. Видимо, в кино позднесоветской эпохи такая форма означает необходимый этап становления новой поэтики. Понятно, что деконструкция сюжетов, в центре которых оказывается действие в его сакрализованных формах, приводит к другому статусу художника. Этот статус понижается. Художник – это уже не пророк, проповедник, пропагандист новой, чаще всего мессианской идеи в ее самых разных вариантах, в том числе, и идеи социализма, каким, например, себя считали представители советского кинематографического авангарда, скажем, Эйзенштейн, Довженко или Вертов, а скептик, ироник, относящийся к своему произведению как к игре, карнавалу, к тому, что в античности называли мениппеей. Так приходит время всеобщего увлечения фильмами и поэтикой Ф. Феллини. Но именно имя Феллини упоминается Делезом, когда он пытается перечислить все варианты и разновидности того, что он называет образом-временем. Характеризуя метод Феллини, Делез пишет: «Он начинал с фильмов о блужданиях, в которых ослаблены сенсомоторные связи и на передний план выдвинуты чистые оптико-звуковые образы, – с романов-фотографий, с фоторасследований, с образов мюзик-холлов и праздников…» [15].

Стоит ли удивляться популярности с 60-х годов имени М. Бахтина, когда была издана его книга о карнавальной культуре Средневековья и Ренессанса, популярности идеи карнавальности, предвос-

хитившей поэтику постмодернизма. Эта возникшая первоначально на Западе поэтика входила в сознание отечественного художника в форме осмысленного М. Бахтиным принципа карнавализации. Это касается, конечно, не только известного произведения Вен. Ерофеева, но и некоторых фильмов. Возникающие в литературе веяния, которые часто опережают новации в кино, но по некоторым причинам длительное время еще не могут быть использованными в массовом искусстве, в позднесоветский период уже не наталкиваются на барьеры и легко перетекают в кино. Конечно, принцип карнавализации, отрефлексированный М. Бахтиным и взятым на вооружение советскими кинематографистами, не был единственной основой рождающейся новой поэтики. Был еще один источник этой поэтики, который связан непосредственно с новациями в самом кинематографе. Этим источником стали фильмы Феллини. С этого времени они стали своего рода Библией советского кинематографа, поскольку именно у Феллини карнавализация, возрождающая традиции цирка, получала идеальное кинематографическое воплощение.

6. Вторжение сновидных образов в организацию образа-времени.

Чтобы продемонстрировать, что дело вовсе не сводится к открытию и использованию приема, мы уделили внимание фильму А. Учителя «Прогулка». Существует какая-то загадочная закономерность смыкания или несмыкания используемого кинематографистами приема с общественными настроениями, превращающимися в дополнительный и внетекстовый смысл фильма. Реализованному А. Учителем приему предшествовал длительный путь, когда действие в фильме как таковое, разрушалось, драматическое начало фильма ослаблялось, и на первое место в повествовании выдвигалось лирическое начало. Существующие виды жанров отступали перед лирикой. Эта активность лирики свидетельствовала о радикальном повороте, который ознаменован приходом в кино того, что на рубеже 50-60-х годов означало главный смысл советской литературы, а именно, поэзии. В кино приходят поэты. Е. Евтушенко пишет сценарий для фильма М. Калатозова «Я – Куба» (1964), Б. Ахмадулина снимается в фильме В. Шукшина «Жил такой парень» (1964). Наконец, без поэта Г. Шпаликова вообще трудно представить возникающую в позднесоветском кино «новую волну».

Повествование больше уже не оформляется в привычную драматургическую форму, а герой перестает быть действующим. Часто это означает, что то, что происходит на экране, представляет субъективное видение героем происходящего. Наконец-то, в кино можно было осуществить то, что мечтал сделать С. Эйзенштейн, да так и не смог, а именно, воспользоваться в развертывании повествования по принципу «внутреннего монолога». Иначе говоря, помимо традиционного изложения истории фильм материализует деятельность сознания героя, в котором вспыхивают пережитые им сцены из его прошлой жизни, как это происходит в известном романе Джойса или случившегося с ним до того, как он попадет в поле внимания автора. Конечно, все эти наплывы, связанные с воспоминаниями и даже сновидениями существовали в классическом кино, но, может быть, часто лишь в виде частных в развертывании повествования фрагментов. С некоторого времени в таком духе может быть выстроен весь фильм. Хотя как посмотреть на дело. Так, режиссер А. Хван, высказывавшийся о роли сновидения в поисках нового киноязыка в позднесоветский период утверждает: «Сновидениями являются для меня и многие другие советские картины: “Чапаев”, к примеру. Картина Герасимова “Тихий Дон” – несомненно, сновидение. Не потому, что она не похожа на реальность, а потому, что она очень реальна» [1].

В какой-то степени можно утверждать, что сновидение – это тоже что-то вроде «прогулки», которая для Делеза стала синонимом выпадения из времени и входом в то, что для Платона и Аристотеля было реальным, а вот для Хайдеггера нет, а именно, в вечность. Такая «прогулка» развертывается в кино в самых разных вариантах. Но в каждом конкретном случае это свидетельствует о новом отношении ко времени. Время сновидений позволяет выйти за пределы вульгарно понимаемого настоящего. Настоящее в сновидении в большей степени пропитано прошлым и будущим. Правда, это не так просто уловить. По отношению к тому времени, в котором протекает наша повседневность, оно нейтрально. Констатируемый Делезом распад образа-действия и возникновение художественных структур, выстраивающихся вокруг образа-времени, свидетельствуют о новом отношении личности ко времени, а, следовательно, и о новых взаимоотношениях между личностью и миром. Выпадая из физического, повседневного времени, обусловленного действием, развертывающимся в настоящем, мышление человека становится менее организованным в традиционном смысле. В поле его внимания попадают такие факты

и образы, которые, как кажется, не имеют между собой никакой связи. Но эта связь все же имеется. Ее следует лишь отыскать. Но тогда необходимо обладать даром проницательности, каким обладал Фрейд. А когда такую связь находишь, то понимаешь, что в сновидческой структуре улавливается уже информация о предстоящем в будущем.

Однако кроме структурных признаков сновидения, столь конструктивных для новой поэтики кино, в этом понятии «сновидение» кроется и еще один смысл, связанный с массовой психологией тоталитарной эпохи. С точки зрения власти в сталинскую эпоху уснувший человек – символ верноподданного. Власть всячески убаюкивала и успокаивала гражданина, охраняла его покой. Поэтому идеология власти – своего рода колыбельная. Во всяком случае она провоцировала что-то вроде сновидения. С точки зрения власти сновидец – это политически благонадежный человек [2]. Вообще, социализм можно истолковать как коллективное сновидение, в котором активизируется образ того мифа о новом «золотом веке», о котором говорит М. Элиаде. Советский человек может спокойно спать потому, что есть «культурные герои», которые не спят и коллективный сон охраняют. Коллективному усыплению противостоит бессонница вождя. В фильме С. Овчарова «Оно» (1989), поставленному по мотивам произведений М. Салтыкова-Щедрина (а «Оно» – это, конечно, начальство, которое в истории России постоянно приходит и одно другого круче), не случайно на одном из собраний, видимо, партийных прозвучит возглас: «А ты думаешь начальство спит?». Вот почему многие в империи были убеждены в том, что вождь по ночам не спит, а работает. Сталин как недремлющий властитель – это частный образ универсального мифа. Даже представление о Ленине, тело которого покоилось в Мавзолее, предполагало, что он все еще живой и бодрствующий. Настанет время, и он проснется.

Можно себе представить только, какие древнейшие архетипические подтексты возрождались и улавливались в этом образе. Лишь на фоне этого универсального мифа понятен пафос позднесоветского кино, ставящего акцент на столь опасного для сохранения мифа пробуждающегося человека. Но обращение к сновидению отечественных режиссеров позднесовесткого кино имеет и другой смысл, относящийся уже к поэтике кино, к возникновению и утверждению образа-времени. Это предпринимается для большего раскрепощения чувственного мышления, для выхода за пределы сознания в сферу подсо-

знания. Если применительно к новому кино и можно употребить понятие «действие», то лишь подразумевая под ним действие сознания и подсознания. Следует отметить, что если иметь в виду включение в повествование форм, имитирующих сновидение, то может показаться, что здесь ничего нового фиксировать невозможно. Ведь классики этот прием используют уже давно. Например, Л. Бунюэль. Причем частое обращение к сновидным образам режиссером отрефлексировано, как отрефлексировано и то, что эту форму визуальности он усвоил еще в общении с представителями сюрреализма.

И тут возникает очень важная тема обращения режиссеров к языку тех авангардных направлений, что имели место в первых десятилетиях XX века. Например, в живописи. Так, в фильме «Иваново детство» А. Тарковского, «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова ощущается влияние экспрессионизма. В фильме К. Шахназарова «Город Зеро» используются приемы, напоминающие сюрреализм. «Я обожаю сны, даже если это кошмары, – признается Л. Бунюэль. – Они полны знакомых и узнаваемых препятствий, которые приходится преодолевать. Мне это безразлично. Именно безумная любовь к снам, удовольствие, ими порождаемое, без какой-либо попытки осмыслить содержание, и объясняет мое сближение с сюрреалистами» [3]. Режиссер признавался, что его ранний фильм «Андалузский пес» возник в результате совпадения сна со сном С. Дали. Но и позже, как признается режиссер, он продолжит использовать в фильмах сны, «отказываясь сообщить им хоть какой-то рациональный характер и не давая никаких разъяснений» [4].

Обращение режиссеров к имитации в повествовании структуры сновидения как признаке новой поэтики вообще весьма показательно. Ведь язык сновидения позволяет автору углубляться в бессознательное, а значит, в мифологическую стихию. А это весьма важно. Ведь в связи с кризисом действия, кажется, утрачивается целостность и структурность повествования, как это происходит, например, с фильмом К. Муратовой «Астенический синдром» (1989). Между тем, фильм этой целостности и структурности все же может достигать на уровне мифа. Не случайно, констатируя в 60-е годы возникновение и ренессанс поэтического кино, П.П. Пазолини в связи с этим говорит о сновидении как одном из признаков визуальной коммуникации, оказывающейся в основе киноречи. Значит, уже тогда создавалось ощущение, что новая форма киноязыка сближается со структурой сновидения. «Как мимика и грубая действительность, так и сновидения, –

говорит П.П. Пазолини, – и механизмы памяти относятся к проточеловеческому или стоят у самых границ человеческой эры: во всяком случае, они протограмматические и даже протоморфологические (сны возникают на уровне бессознательного, так же как и мнемонические механизмы, мимика – это знак в высшей степени примитивной культуры и так далее)» [5].

Сновидения – это тот самый архаический уровень мышления, который для активизации мифологического и архетипического мышления весьма благоприятен, а также, как уже отмечалось, и для утверждения образа-времени в кино. Кстати, параллельно практическим экспериментам режиссеров с образом-временем возникает интерес к этим процессам и в теории кино, о чем свидетельствует, например, исследование В. Михалковича [6]. Структура сновидения, к которой отечественные драматурги и режиссеры в позднесоветский период все чаще обращаются, привлекательна тем, что именно она позволяет проникнуть в подсознательную сферу, в которой и в самом деле в проведении границ между настоящим, прошлым и будущим нет четкости. То, что в сновидении прошлое может предстать как настоящее, не удивительно. Удивительно, пожалуй, лишь то, что здесь происходит прыжок в будущее. Во сне человек предвидит будущее и способен проиграть то, что он в реальности сможет или вообще не сможет сделать лишь в будущем. Во сне эти самые времена сливаются. Это обстоятельство облегчает выход из настоящего времени как сопровождающего в традиционном кино действие во всех его формах. Поэтому первая функция сновидения – выход из настоящего и расширение времени происходящего.

Следовательно, в ситуации становления новой поэтики в кино, связанной с образом-временем, приходится говорить и о сновидении. Это уже как бы не время объективно развертывающегося внешнего действия, а время внутреннее, субъективное, т.е. время сознания, которое, конечно же, деформирует время объективного развертывания действия. Показательным примером обращения режиссеров в позднесоветском кино к структуре сновидения в связи с поисками нового киноязыка является опыт А. Тарковского. До сих пор, несмотря на огромное количество исследований о его творчестве, этот опыт не до конца изучен. Эту лакуну попыталась восполнить переводчик А. Тарковского на съемках фильма «Жертвоприношение» Л. Александер-Гаррет [7]. Во время съемок она наблюдала за тем, как работает режиссер, общалась с ним и вела дневник. Так, ею было зафиксировано,

что первоначально фильм «Жертвоприношение», который по признанию самого режиссера явился самым загадочным и который он сам до конца не понимает, появился в виде сюжета под названием «Ведьма». В нем больной герой отправляется к ведьме и, переспав с ней, излечивался. В финале он покидал свой благоустроенный дом и опостылевшую ему жизнь. Затем, в последних вариантах смыслом фильма станет не собственное спасение, а спасение всего человечества.

С фильмом «Жертвоприношение» (1986) связана одна из наиболее интересных тенденций в позднесоветском кино, а именно, возрождение мистики, и это имеет отношение к другим режиссерам. Все двигалось к тому, чтобы кино вернулось к мистическим настроениям начала прошлого века. Этот взрыв мистицизма ощущался режиссерами младшего поколения, например, режиссером О. Тепцовым, поставившим фильм «Господин оформитель» (1988). В кино намечалось даже особое направление. Его смысл – в восстановлении прерванной традиции, столь ярко вспыхнувшей еще в эпоху символизма. Это удивительно, ведь на проявление разрыва не в искусстве даже, а в культуре в целом, претендовало не какое-то элитарное, а массовое искусство, каким является кино. Но с этой миссией кино явно не справлялось и не могло справиться. Остается лишь понять, как этот процесс восстановления прерванной традиции развертывался в других видах искусства.

Несколько вариантов сценария к задуманному А. Тарковским фильму «Ведьма» был написан А. Стругацким. Когда был готов второй вариант сценария, режиссер его отвергает потому, что, как утверждает А. Стругацкий, это – «опять не то, что ему снилось» [8]. Весьма любопытное замечание, касающееся тех элементов, из которых собирается новый киноязык. Новый вариант сценария к фильму «Жертвоприношение» режиссер пытается писать сам. В самом деле, разве мог кто-то другой восстановить в сценарии сон, который видел сам А. Тарковский. Удивляться тут не приходится, поскольку кумир А. Тарковского, впрочем, не одного его, Ингмар Бергман, критикуя элементарные приемы передачи сновидения на экране, утверждал, что сам фильм должен иметь характер сна. Сопоставляя различные варианты замысла, а также сказанное режиссером, автор книги погружает читателя в творческий процесс, в котором роль сновидений оказалась весьма активной. Конечно, сновидение явилось тем средством, с помощью которого можно было разрушить действенное и воздействующее кино эпохи советской империи. Известно, какое воз-

действие имел стиль А. Тарковского на режиссеров младшего поколения. Ими, конечно, и были замечены сновидные образы его фильмов. Так, уже цитируемый нами А. Хван, утверждая значимость сновидения для кино, вспоминает: «А о том, что фильм – это сновидение, я догадался, посмотрев «Солярис» Тарковского» [9].

Однако этой отсылкой к образу сновидения, столь конструктивному для новой поэтики, процесс трансформации времени в отечественном кино второй половины XX века не исчерпывается. Синтез времен в некоем субъективном времени облегчает не только прорыв к бессознательным пластам психики. Вместе с таким прорывом открываются такие пласты, которые уже выходят за пределы индивидуального бессознательного в пространство мифа и архетипа. Самая радикальная «революция», что происходит в отечественном кино этого времени – это, конечно, психологический прорыв в иное измерение психики и возможность осмысления всего, что происходит на экране, на уровне мифа. Но восприятие истории на уровне мифа – это не просто расширение времени и активизация глубинных архетипических структур, но и выход за пределы времени, высвобождение от времени вообще, а также от времени субъективного, и от времени исторического. Вот почему, скажем, ситуация, в которой оказались герои фильма «Парад планет», воспроизводит мифологические образы Аида, острова мертвых и Харона. Это не означает, что время вообще упраздняется, как вообще время упраздняется в мифе. Это лишь означает, что человек на экране получает возможность осмыслять все с ним случающееся в пространстве всей человеческой культуры, той культуры, что возникает с возникновением осевого времени и продолжает еще быть реальной и по сей день. Если в этот период возникает и вызывает к себе интерес постмодернизм, то и в самом деле одно из ключевых и употребляемых им понятий является интертекст. А интертекст – это постижение какого-то текста как текста, в котором получают отражение следы многих имеющих место в культуре явлений.

Что касается отечественного кино, то этот выход из времени настоящего был следствием десакрализации центрального события отечественной истории XX века, вне которого невозможно было осмыслить ни одно событие не только государственной и общественной жизни, но и жизни частной. Но когда такой выход за пределы сакрализации совершился, режиссеры оказались в ситуации, напоминающей некий духовный вакуум. Почему же этот процесс выхода из

сакрализации оказался столь драматическим? Да потому, что сакрализация революции как центрального события века стала фундаментом той коллективной идентичности советского человека, о которой в последние десятилетия много размышляют и не случайно. Лишаясь этого фундамента, человек оказывается и в самом деле в духовном вакууме. Но, может быть, лучше находиться в вакууме, чем в аду. Без вакуума из этого заколдованного круга, этого драматического марафона не выйти. Но такой выход – болезненный процесс. В такой же ситуации оказывается и художник. Человек и в самом деле вступает в новые отношения с миром. В этом смысле важно не ошибаться, не сделать неверный шаг. Режиссер обязан найти новый образ личности и новую модель ее взаимодействия с миром.

Как он этот вопрос решает? Например, разрешением является поиск исторического и художественного прецедента. Поэтому режиссеры предпринимают самые парадоксальные эксперименты. В этом смысле любопытными оказались первые фильмы А. Балабанова – «Счастливые дни», поставленный по произведениям С. Беккета (1991) и «Замок», поставленный по роману Ф. Кафки (1994). Они показательны как для поисков индивидуального почерка входящего в большое кино режиссера, но и для поисков нового киноязыка. То же самое происходит в это же время с фильмами А. Сокурова. Во многом эти два режиссера младшего поколения приходят в большое кино с самого начала с таким индивидуальным почерком, который потенциально обещал некий универсальный стиль в советском кино, который затем и в самом деле начал осуществляться.

Первый фильм А. Балабанова «Счастливые дни» – настоящий шедевр. В нем речь идет о выписавшемся из психиатрической клиники странном и бесконечно одиноком человеке, лишенном памяти, которому некуда идти. Да он и не хотел бы никуда уходить из клиники. Между тем, его выписывают. Он надеялся, что его в клинике все же оставят, но врачи неприступны, даже предельно жестоки. После выписки он должен заново войти в этот чужой и жестокий мир и к нему адаптироваться. Далее начинаются скитания и встречи с разными людьми. Но их судьбы почему-то связаны с преступностью, грязью и развратом. Например, женщина, которая его готова приютить и пожалеть, оказывается хозяйкой борделя. Герой стремится избежать соприкосновения с этим миром, но ему это не удается. В конце концов, в одном из грязных дворов он находит брошенную лодку, залезает в нее и накрывает себя крышкой. Конечно, эта лодка оказывается гро-

бом. Фильм, события в котором происходят на фоне безлюдных улиц, проезжающих трамваев, в которых нет пассажиров, кладбищ и грязных дворов, заполненных отбросами и ставших обиталищем бомжей, просто поражает. Ничего подобного в кино советской империи не было и не могло быть. Но это будет, это случилось, как случилось это, например, в фильме В. Абдрашитова «Армавир» с пассажирами, отплывающими на великолепном лайнере в отпуск, но попадающих в катастрофу, в результате которой многие утонули, а те кому удалось спастись, потеряли память. Вот и бродят эти утопленники по прибрежным поселкам и селам в поисках своих родных, надеясь, что они все же найдутся. Некоторым везет, они находят своих отцов, жен, дочерей. Но только вот эти выжившие утопленники уже лишились памяти, т. е. уподобились герою фильма «Счастливые дни». Если они даже встречают своих родных, то их принимают за других или вообще не узнают. И разве, например, герои этого фильма Абдрашитова – бывший военный и теперешний вахтер Семин, а также капитан затонувшего судна Аксюта – не похожи на героя Балабанова из «Счастливых дней»? Особенно Аксюта, в одиночестве умирающий в безлюдном фойе какого-то местного вокзала, всеми оставленный и никому не нужный. Разница между ними лишь в том, что один – беккетовский герой не имеет имени и неизвестно, в каком пространстве и времени существует, а другой воспринимается на фоне конкретной социальной катастрофы, происходящей на рубеже 80-90-х годов в России и, кстати, катастрофой еще не воспринимается. Речь у В. Абдрашитова, конечно, идет не о конкретной катастрофе, какие тоже случаются. А о той большой катастрофе, что связана с распадом империи.

Ничего подобного тому, что показал А. Балабанов в своем первом фильме, в советском кино еще не было. Это касается и героя, а также окружающей его среды. Открыть этот новый мир и высказаться о нем непривычным языком, значит, определить свою будущую творческую судьбу. Так и получилось. В последних фильмах А. Балабанова мы увидим и одиноких героев, и жестокий мир, и даже пустые трамваи и безлюдные улицы. Но дело тут не только в персональном языке и стиле. Начинающий режиссер круто свернул в сторону от традиционного языка, характерного для кино советской империи. Овладеть поэтикой абсурда, почему режиссер, собственно, обратился и к Беккету, и к Кафке, было необходимо. Режиссер наверстывал

упущенное в истории советского кино. Эту лакуну следовало восполнить.

Еще, может быть, более любопытным экспериментом оказался фильм А. Балабанова «Замок», в котором режиссер пророчески воспроизвел ситуацию отчуждения, следующую за эйфорией от объявленной свободы и ситуацию бюрократической реставрации, что, собственно, в первые два десятилетия XXI века и происходит. Обращение А. Балабанова к роману Кафки любопытно и по другой причине, а именно, по той, что связана со структурой сновидения. Ведь поэтика абсурда тоже питается тем, что составляет сновидение. Имея в виду уже другой роман Кафки, а именно «Процесс», Э. Фромм пишет: «Как и во многих сновидениях, здесь представлены события, каждое из которых само по себе конкретно и реалистично, но общая картина при этом неправдоподобна и фантастична. Чтобы понять этот роман, его нужно читать так, как будто нам рассказывают сон – длинный, сложный сон, в котором внешние события, происходящие в пространстве и во времени, выражают мысли и чувства человека, видящего сон, в данном случае – героя романа Йозефа К.» [10].

Кажется, что поставленный в 1994 году по роману Кафки фильм «Замок» оказывается на обочине того, что назовут мейнстримом, хотя, конечно, о каком мейнстриме можно говорить в ситуации распада империи и разгула хаоса. В ситуации распада кинопроката и сложившихся традиций в отношениях кино и публики. Но все равно, многие замыслы, которые в это время удается осуществить, были заряжены драматизмом, новым утопизмом, пафосом разоблачения ушедшей в прошлое и не дождавшейся эмоциональных инвектив власти. Тем не менее, то, что не удалось по причине цензуры и свободы слова реализовать раньше, возникает возможность реализовать сейчас. То, что было реализовано, но не попало в кинотеатры, наконец, дошло до зрителя. А вот А. Балабанов, без фильмов которого невозможно представить постсоветский кинематограф, возвращал к Кафке. Возвращал, чтобы проиграть то направление, которое в жизни переживало во второй половине XX века не одно поколение, а в гуманитарной среде и в искусстве, чуть позднее, уже в эпоху оттепели.

В какой-то степени фильм оживлял это настроение шестидесятников, которые, как герои фильма Абдрашитова «Парад планет», узнавали себя в духах «умерших», пытались осознать себя через идентификацию с героем романа Кафки «Процесс». Но и в романе «Процесс», и в романе «Замок» звучит одна и та же тема – тема экзи-

стенциалистская – о выброшенности человека в этот мир и о чуждости этого мира личности. Тема, разумеется, философская. Вообще, видимо, популярность Кафки у шестидесятников была частью общего мировосприятия, пропитанного экзистенциалистским и даже гностическим пафосом. В фильме А. Балабанова появляется молодой герой – идеалист, герой романтически настроенный. В нем бурлит жажда деятельности. Применительно к фильму можно было бы утверждать, что герой Кафки здесь полон решимости действовать. Он рожден для действия. Проблема заключается лишь в том, что действовать ему так и не удается. В своем стремлении добиться возможности действовать он теряет даже свою личность. Получается, что отсутствие действия может происходить не только по причине неспособного к этому героя, разочарованного и пассивного, каких, как мы ниже покажем, появилось в позднесоветском кино очень много, но и по причине того, что это ему не удается сделать, даже если он этого жаждет.

В фильме есть зловещий образ замка, окруженного бурлящей или кипящей черной водой, в которой погибает всякое живое существо, как погибает залетевшая туда напуганная и погибающая ворона. Замок недоступен. Он принадлежит какому-то графу, но его владелец так в кадре и не появится. Граф невидим. Он предстает олицетворением власти. Но существует ли эта власть вообще? Причем, судя по всему, власть хотя и невидима, но вездесуща. Ее бремя несут многочисленные канцелярии и служащие в них люди. Власть ведь – это только проекция подсознания массы. Поэтому те, кто мог бы предстать в фильме олицетворением власти, вроде диктатора, например, Сталина или Гитлера, здесь отсутствуют. Это отсутствие однако не может помешать власть ощущать. Все, что касается действия, происходит лишь по предписанию свыше. Любое действие людей, пока в замок не допущенных и ожидающих своей очереди там появиться, контролируется, и информация о нем подается в замок. Герой не может даже проиграть музыкальную мелодию на своем инструменте, ведь для этого необходимо специальное распоряжение. Здесь все предписывается и все регламентируется. Замок высоко вознесен над окружающей средой, где копошатся люди.

Когда-то граф пожелал пригласить для выполнения какой-то деятельности специалиста – землемера. Герой – это землемер. Длительное время распоряжение графа проходило все бюрократические инстанции, а когда землемер, наконец, в эти места прибыл для выполнения необходимых действий, ему сообщили, что это уже неактуаль-

но, и заявка отзывается. Ему говорят: вас не выгоняют, но и не задерживают. Но герой настойчив. Он преисполнен чувством человеческого и профессионального достоинства. Раз он вызван для важного дела, то оно должно состояться. Так, им предпринимаются многочисленные усилия добиться у графа аудиенции, чтобы все прояснить. Но граф никого не принимает. Принять землемера он тоже не может. И вообще, замок неприступен. Замок есть замок, а власть есть власть. Она невидима, но всесильна. Видимо, она сильна верой людей в ее всесилие. Наконец, чтобы от настойчивого землемера отвязаться, ему выдают отписку, гласящую, что необходимые работы в замке проведены, и он должен вернуться домой. Землемер возмущен. Но служители замка придумывают хитрость: его насильно заставляют поменяться именами с другим человеком. Запутавшись в сложной интриге, он принимает предложение. Он становится уже другим человеком, вынужденным стать еще одним служителем замка. Так появляется еще один верноподданный.

Спрашивается, что же привлекло начинающего свою кинематографическую карьеру будущего успешного режиссера, определившего многое, что появится в этот период, когда в России провозглашена свобода и рухнули замки-цитадели власти, к сюжету Кафки? Видимо, то, чтобы проиграть знакомую по прежней советской действительности ситуацию, обращаясь к модели, вызванной к жизни европейским искусством. Несмотря на исключительность характерной для России ситуации, она все же не выбивается из тех сюжетов, что на Западе позволяли эту новую реальность осознавать. А почему бы А. Балабанову эту модель не проиграть? Правда, это нужно было сделать раньше и, быть может, режиссеру старшего поколения. Но раньше этого сделать было невозможно. Абсурд А. Балабанову понадобился, чтобы показать, как созданная людьми система может функционировать самостоятельно и уже против ее создателей. Управлять ею могут разные люди, их может быть на самых верхах много, как это показано в фильме А. Балабанова, их даже может вообще не быть, но суть от этого не изменится. Механизм этой машины может работать в любом времени и в любом пространстве, а А. Балабанов специально визуально остраняет происходящее от того, что происходило в России, но его смысл будет все тем же. Действительно, любопытно воспользоваться демонстрацией отчуждения власти от людей на нейтральном, чужом материале. Так смысл происходящего в России будет более понятным. Вот и получается, что проблема

«личность и власть», уходящая, но, как позднее выяснится, так и не ушедшая в прошлое, получила еще одну возможность выражения. Лакуна в отечественном искусстве заполнена. Правда, с запозданием. Вообще, Кафка открывает целую группу фильмов А. Балабанова, без которых хаос постсоветской действительности понять невозможно. Так что его обращение в Кафке в данном случае вполне оправдано.

7. «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» или смысл образа пробуждения в поэтике с доминированием образа-временем.

Обосновывая свое видение функционирования кинематографа как технологического способа фиксации физической реальности в ее самых непритязательных и будничных проявлениях, т.е. обосновывая с помощью философии сдвиг, происходящий в реальности, а, по сути, в культуре, сдвиг, связанный с восприятием времени, Делез далее приступает к обоснованию еще одного сдвига, происходящего уже в границах собственно кинематографа, а не культуры в целом. Конечно, этот кинематографический сдвиг не мог бы происходить без культурного сдвига. Но этот последний сдвиг Делез рассматривает в первой части своей книги, больше к нему не возвращаясь. В первой части книги он переходит к обоснованию в кино существования того, что он называет образом-движением. Конечно, этот тип образа возможен лишь в результате сдвига, развертывающегося в культуре. Кинематограф, что бы не открывал в нем Бергсон, предстает как то самое средство, которое способно адекватно соответствовать сдвигу в восприятии времени. Поэтому благодаря этой своей способности оно и пришлось публике по душе. Потому оно, кажется, и затмило резонанс всех прочих искусств, претендуя в системе искусств на первое место.

Однако в истории кино на ее ранних этапах время, как мы уже отметили, как бы растворяется в действии и, кажется, теряется в нем и не существует. Несомненно, оно в действии присутствует, не исчезает, но оказывается как бы несущественным. Так продолжается, как утверждает Делез, приблизительно до середины XX века. Проходит время, и начинается кризис образа-действия. Тогда-то и развертывается процесс становления образа-времени. Этот новый сдвиг, зафиксированный Бергсоном, совпадает с возникновением постмодернизма, хотя по этому поводу Делез никаких суждений не высказывает. «Фатальным оказалось то, – пишет Делез, – что кинематограф, столкнувшись с кризисом действия, погрузился в меланхолические геге-

льянские раздумья о собственной смерти: поскольку у него уже не осталось историй, которые он мог бы рассказать, он стал воспринимать себя собственным объектом и теперь мог рассказывать лишь собственную историю» [1]. Когда и в каких фильмах это произошло? Кто из известных режиссеров впервые начал демонстрировать рождение и новой поэтики, и новой эстетики кино? В этом смысле новатором у Делеза предстает, разумеется, О. Уэллс, создавший и в самом деле один из самых известных в мировом кино шедевров, а именно, фильм «Гражданин Кейн» (1941). В нем действие, начинаясь в настоящем времени, постоянно воспроизводит возвращение в прошлое, причем это прошлое воспроизводится каждый раз по-разному, с точки зрения каждого из персонажей фильма. Именно в этом фильме время, как выражается О. Уэллс, «сошло с петель» («Время в нем “сошло с петель” и помимо отношения зависимости от движения на противоположные; темпоральность впервые была показана как таковая – но в форме осуществления больших регионов, которые необходимо исследовать» [2].

В новом кино прежде всего обращает на себя внимание «какое-угодно-пространство». Действие в его привычном, традиционном смысле отсутствует. «Другой, в большей степени внутрикинематографический, процесс случился, как мы увидим, – пишет Делез, – из-за кризиса образа-действия: персонажи все меньше и меньше находились в “мотивирующих” сенсомоторных ситуациях и переключались на прогулки, праздное шатание и блуждание, определявшие чисто оптические и звуковые положения. И тогда образ-действие стал тяготеть к дроблению, в то время как ярко очерченные места потеряли свои контуры, и в результате воздвиглись “какие-угодно-пространства”, где развивались свойственные современности аффекты страха и отрешенности, но также и свежести, чрезвычайно высокой скорости и нескончаемого ожидания» [3].

Это суждение Делеза сразу же хочется проиллюстрировать конкретными фильмами. Конечно, это самое блуждание характерно для эстетики Антониони, который сразу же начинает тиражироваться и в отечественном кино. Продолжая мысль о том, когда, где и у кого можно обнаружить начало кризиса образа-движения, Делез утверждает, что к этому подводят уже нововведения А. Хичкока, связанные с предельным втягиванием зрителя в повествование, в разгадывание развертывающейся интриги, хотя использование слова «Интрига» в данном случае совершенно отсутствует. Ее просто нет. («И если

верно, что одно из нововведений Хичкока заключается в том, что он подразумевал участие зрителя в фильме, то не требовалась ли – более или менее очевидным способом – уподоблять зрителям самих персонажей?» [4]. И все-таки, разрыв сенсомоторных связей у Хичкока ставит под сомнение весь образ-движение («И кризис традиционного кинообраза-то, чего Хичкок желал избежать – все-таки случился после Хичкока, и частично – в связи с его нововведением» [5]).

В качестве примера развертывающегося в кино слома не обязательно следует опираться на известные классические фильмы, существующие в мировом кино, например, на фильмы Антониони. Выделяя самые показательные признаки новой поэтики, Делез говорит, что место интриги в новом кино занимают прогулки, праздное шатание и блуждание. Понятно, что это наблюдение философа сразу же вызывает ассоциации с фильмами Антониони, в которых воспроизводятся будничные, ничем не примечательные эпизоды жизни, эти самые прогулки и праздные шатания и приключения героев по городским улицам. Но эта поэтика становится практически универсальной, и об этом свидетельствуют многие советские фильмы. В этом смысле советское кино вовсе не запаздывало, хотя, конечно, эти образы наполняло особым содержанием. Рассмотрим несколько фильмов, с помощью которых мы проиллюстрируем свою мысль. Это фильм Л. Шепитько «Крылья» (1966), фильм М. Хуциева «Июльский дождь» (1966), фильм В. Абдрашитова «Охота на лис» (1980), фильм Р. Балаяна «Полеты во сне и наяву» (1982), фильм К. Муратовой «Астенический синдром» (1990), фильм Г. Данелии «Осенний марафон» (1979), а также фильм В. Мельникова «Отпуск в сентябре» (1979).

В фильме Л. Шепитько изрядная доля смысла передается не с помощью действия, а чаще даже с помощью звука, например, повторяющейся мелодии, увлекающей героиню в прошлое. Едва начавшись в настоящем времени, действие постоянно прерывается возвращающейся снова и снова щемящей мелодией, которая воспринимается контрастом по отношению по отношению к той жизни, которую вынуждена вести героиня и той роли, которую в этой жизни она – Надежда Петрухина – играет. Однополчане, другие члены летного состава (а героиня в годы войны была военным летчиком) назвали ее «Петрухой», исходя, видимо, из некоторой мужеподобности и грубоватости в отношениях с окружающими. Но война давно ушла в прошлое. Ныне Петрухина – директор строительного техникума, депутат городского совета, пользующаяся в своем родном городе почетом и

уважением. Ее грудь увешана орденами, а в местном музее висит ее портрет как героя войны, и о ее подвигах экскурсовод рассказывает детям. Героиня, несмотря на свои заслуги, давно уже стала музейным экспонатом.

Почему же, однако, щемящая мелодия все время выводит нас из происходящего, обязывая его воспринимать не только в настоящем, но и в прошлом. Точнее сказать, одновременно и в настоящем и в прошлом, что, как в этой жизни оказывается, чужой и никому не нужной. Она живет одной жизнью, как бы продолжая ту, что связана с войной, еще одним сакральным событием эпохи – подвигами, напряжением, самопожертвованием. Смертью друзей, когда невозможно было даже помыслить то, что приемная дочь Петрухиной выразила одной фразой «Пусть другие». Жизнь вокруг героини протекает в соответствии с какой-то иной логикой, которую она, как Абрикосов из фильма Ю. Райзмана, хотела бы постичь, но это ей не удается. Это приводит к тому, что из героя действующего она превращается в героя наблюдающего, созерцающего и размышляющего. Фильм производит странное впечатление. Зритель начинает воспринимать его как фильм о человеке действующем, героине, фронтовичке и ее правильной жизни. А он вовсе не о том. Повествование выбивается из той матрицы, которая давно стала привычной, даже избитой. Фильм получился о том, как изменился мир, стал чужим и потребовал выхода из него, чтобы иметь возможность о нем размышлять, размышлять на дистанции. Трудно отыскать в советском кино фильм, который бы так точно иллюстрировал смысл того сдвига, что пытается осмыслить Делез.

Героине трудно включиться в отношения с другими. Ее дочь не приглашает ее на вечеринку в дом будущего мужа, с которым она хотела бы познакомиться, понимая, что там соберутся совсем другие люди, и ей трудно будет найти с ними общий язык. Такое же непонимание характерно и для ее деятельности в училище. Вместо человеческого понимания и участия в судьбе ученика из неблагополучной семьи она прибегает к грубым и формальным разносам. Даже когда она спохватывается и понимает оплошность, когда она пытается действовать иначе, это только провоцирует признание ученика в том, что он ее ненавидит. Новая жизнь отторгает героиню. Вместо преуспевающей, деятельной предельно активной героиня в прямом смысле превращается в музейный экспонат, как об этом свидетельствует эпизод в музее. Понимая это, Петрухина все чаще уединяется, прогуливаясь

по городским улицам, размышляет. Героиня и в самом деле заимствует функции зрителя как созерцателя, становясь зрителем этой чужой для нее, непонятной жизни. Ее настоящая жизнь там – в небе, в том самом небе, в котором она когда-то была счастлива, чувствовала себя нужной, хотя это самое небо и связано со смертью многих ее друзей-фронтовиков, в том числе, Мити, которого она любила, любила единственный раз по-настоящему, но самолет которого был на ее глазах сбит врагом. В конце концов, она и сама уйдет в это самое небо, в смерть, к своему любимому Мите. Придя в очередной раз на аэродром, якобы навестить своего друга – бывшего однополчанина, – она взберется в кабину самолета, возьмет привычно штурвал в руки и поднимется в небо.

Получается, фильм Л. Шепитько – не очередной дифирамб героям – бывшим фронтовикам, которые, разумеется, заслужили то, чтобы их военные подвиги воспели. Это фильм о другом, о том, какие смыслы возникли в новом поколении, когда люди войну уже не помнят и не знают и хотят жить по-другому. Это какое-то новое открытие реальности, пожалуй, той, которую на Западе открыли экзистенциалисты, увидев жизнь человека через смерть, сопровождающую эту его жизнь, начиная с рождения. Ведь лишь смерть, которая всегда была рядом, а все воспоминания героини окрашены смертью любимого человека, позволяют увидеть и понять мелькающие мгновения настоящего, в которых невозможно отделить главное, привилегированное от случайного и будничного, а настоящее от прошлого. Смерть обостряет видение и понимание жизни. Устремляясь в финале фильма в небо, героиня стремится воспроизвести момент смерти любимого, но и своей собственной смерти. А еще утверждают, что настроения экзистенциализма советским людям чужды.

Что же касается фильма М. Хуциева «Июльский дождь», то он и начинается проходом героини по улице и им заканчивается. Значит, снова прогулка. Ну, просто как это делает героиня Моники Витти в фильмах Антониони. В фильме вообще много таких проходов и прогулок. Героиня – работница типографии, ее зовут Леной. Она то растворяется в уличной толпе, то отделяется от нее. Она предстает и деятельной и одновременно созерцающей героиней. Своего рода зрительницей той жизни, в которой ей трудно разобраться, тем более, в ответственный момент, когда она должна сделать выбор, определяющий всю ее жизнь. А в этой жизни радостное и печальное соседствуют. В фильме умирает отец героини. Этот эпизод напоминает эпизод

из фильма Антониони «Затмение» с умирающим другом, которого в клинике навещают герои. Отец, тоже бывший фронтовик, как и у Шепитько Петрухина, умирает, поскольку нужно было заменить на работе другого. Он мог бы отказаться, но у него повышенное чувство ответственности. Он, видимо, также не приемлет принцип «пусть другие», что так оскорбил Петрухину в реакции ее приемной дочери.

Но отец Лены – лицо эпизодическое, он в фильме даже не появляется, как не появляется в нем и другой персонаж, которого героиня встречает случайно на улице и с которым она будет постоянно по телефону вести разговоры. Влияние Антониони в фильме чувствительно. Дело не только в постоянных хождениях по улицам, прогулках и пикниках. А в фильме есть этот эпизод пикника, где люди наслаждаются шашлыком на природе, говорят умные вещи, поют и рассказывают самые невероятные истории и где, в общем, ничего не происходит. А не происходит ли? В жизни героев должен вот-вот наступить ответственный момент – они должны расписаться, вступить в брак. Отношения между ними давно существуют, а вот поход в загс затягивается. Героиня должна принять решение – является ли ее жених Владимир тем, кто ее в жизни не предаст. Принять решение не так просто. Ведь окружающая жизнь так запутана. Кто-то из персонажей говорит: сейчас такое время. Предает человек другого, потом они встречаются. Один говорит: как дела? Другой отвечает: все в порядке, и расходятся. Словно ничего не случилось. Ломаются судьбы, но этого, как в пьесах Чехова, как-то никто не замечает. Кстати, в повествование все время врываются диалоги из его пьесы «Три сестры». Люди склонны к компромиссам. Стоит ли обращать внимание на нравственные проблемы, если необходимо делать карьеру.

В фильме есть эпизодическое лицо – некто Шаповалов, профессор Шаповалов. За него, занимающего высокий административный пост, всю жизнь пишут научные книги другие люди. А он пожинает лавры. Он процветает, но и другим что-то перепадает, особенно, конечно, если они на него ишачат. Вот и на этот раз Владимир, жених Лены, вместе с товарищем пишет для Шаповалова научный доклад, который должен выйти отдельной книгой. Поскольку на обложке должно значиться только имя Шаповалова, то товарищ Владимира сотрудничать отказывается. Но так получается, что на обложке не будет имени и Владимира. Один сопротивляется, а другой смиряется, надеясь на то, что Шаповалов будет способствовать его продвижению в жизни. Является ли это событием, достойным того, чтобы его

назвать действием в делезовском смысле? Авторы предоставляют это решать героине. Вот она, исходя из мелочей подобного рода, решение, наконец, принимает. В отпуск на южный курорт они еще поедут вместе, но по возвращении Лена сообщает Владимиру свое решение. Несмотря на многие положительные качества Владимира, замуж она за него не пойдет. Дело вовсе не в том, что ей постоянно звонит один знакомый, который в дождливый июньский день как настоящий джентльмен одолжил ей свою куртку и никак не может ее забрать обратно. Дело в том, что хотя он и Лена не встречаются и, возможно, никогда не встретятся, именно он, рассказывая о своих успехах и неудачах, порождает в ней надежду, уверенность в том, что в этой мутной, непрозрачной реальности различить, где есть добро, а где зло, все же возможно. Это можно понять не только в том случае, когда героиня переживет потрясение и становится участницей какого-то исключительного действия. Эту границу можно обнаружить и в самых обыкновенных мелочах того, что называется частной жизнью.

Эта эстафета поисков нравственной безупречности от оттепели подхватывается и режиссерами последующего поколения в позднесоветском кино. Например, она получает весьма драматическое звучание в фильме В. Абдрашитова «Охота на лис» (1980). Фильм мог бы служить буквальной иллюстрацией кризиса действия в новом кино. Не вообще кризиса действия как констатации его отсутствия, а того, как этот кризис конкретно предстает в жизни. Как восприятие сюжета кинозрителем трансформируется в восприятии героем реальности. Это, как мы помним, мысль Делеза, иллюстрирующего эту трансформацию методом Хичкока. Герой у Абдрашитова становится зрителем, наблюдателем не по своей воле. Таким его делает новая логика жизни. Раньше герой, а это обыкновенный труженик, заводской слесарь (мы видим, как на заводе он стоит у станка) жил как все, плыл по течению, думал и поступал так, как ему когда-то объяснили. Его портрет был даже на доске почета. Расхождение между ним и жизнью отсутствовало. Как-то все протекало без участия мысли. Армия, женитьба, семья, работа, спорт, жена, ребенок. Жизнь давно вошла в привычную колею. Короче, это совершенно положительный человек.

Но, как предупреждает Делез, новое кино – это разрушитель стереотипов. У Абдрашитова это тоже так. Все бы продолжалось так, как всегда и как у всех, но однажды вечером в парке на него напали два подростка и избили его. Возмущению этого трудяги нет границ, и он пытается добиться торжества справедливости – преступники

должны понести наказание. Так гласит право. Но неожиданно для себя он открывает, что не так все просто: право само по себе, а жизнь сама по себе. И его праведный гнев не получает разрешения. Сначала с ним пытается договориться родительница одного из хулиганов, пробует его подкупить. Но слесарь, исходя из принципа, стоит на своем и не сдается. Настоящего хулигана, больше всего виновного в избиении, тем не менее, не наказывают. Вместо него наказание будет отбывать другой пацан из бедной семьи, хотя он в меньшей степени виновен. Если не подкупили самого героя, то подкупили другого, согласившегося отбывать срок за своего друга. Разговор героя с адвокатом, тоже, видимо, подкупленным, приводит героя к выводу, что право не работает. Эта ситуация наводит героя на размышления о реальности, которая совсем не такая, какой кажется.

По сути, он впервые эту истину открывает. Он просыпается. Герой начинает размышлять, но близкие уже подозревают, что у него после избиения случилось что-то с головой. Жена беспокоится и просит героя обратиться к врачу. До чего же непривычен для нее оказывается размышляющий и заново постигающий жизнь. Но герой принимает решение идти до конца. Он посещает колонию, чтобы выведать у посаженного парня правду и понять механизм деятельности судопроизводства. Он пытается получить подтверждение своим подозрениям. Но эти усилия ни к чему не приводят. Парень хранит молчание. Жизнь продолжается, герой продолжает ходить на работу, он продолжает заниматься спортом, но однажды, начав свой забег как участник игры под названием «охота на лис», которая должна закончиться его очередной победой, он неожиданно останавливается. Все. Действие, в данном случае, спортивное, но не только, заканчивается. Герой прозрел, проснулся. Он понял, но не о ситуации, в которой он оказался жертвой. Он понял что-то о себе. Он себя увидел таким, каким прежде себя не видел. Но и окружающую реальность он тоже увидел по-другому. Он в этой реальности ощутил что-то такое, что его активность парализовало. Реальность и в самом деле не такая, какой кажется. Не такая, какой он ее представлял. Она – чужая, и ему остается только наблюдать за ней. Его вмешательство в жизнь ни к чему не приводит. Так зачем же действовать.

Из человека действующего он превращается в человека эту реальность созерцающего. Созерцающим он становится не по своем воле. Таким его делает незаметно отклонившаяся от привычной для героя логики реальность. Жизнь давно уже выбросила его, представи-

теля рабочего класса, на задворки. Да и было ли это жизнью? Может быть, настоящая-то игра – это совсем не «охота на лис», а сама жизнь. Герой открывает в жизни нечто такое, что игрой уже не является. То, что казалось действием, на самом деле было игрой. Но это следовало еще осознать. И вот этот процесс постижения героем жизни как игры, невольным участником которой его сделали, как раз и становится смысловым центром этого фильма.

Но вернемся к вопросу о сновидении. Можно сколь угодно много приводить примеров из истории западного кино, свидетельствующих о повороте к частому использованию в развертывании повествования сновидения как приема. Но образы такого рода использования приема, причем в духе остранения В. Шкловского, существуют и в отечественном кино. Необычайно дерзким использованием этого приема, напугавшим чиновников из Госкино, ответственных за воспитание населения и пытавшихся оградить это население от возможного негативного влияния, отличается фильма В. Абдрашитова «Парад планет» (1984). Зачем же в данном случае понадобился В. Абдрашитову прием остранения в виде сновидения? А он, как мы убедимся, понадобился не только ему, но и многим другим режиссерам. За этим – целая тенденция, причем новая. Уж слишком резкий сдвиг с середины 80-х произошел в жизни. Нужно было осознать, что же такое произошло и от чего как-то быстро освободились или, как тогда показалось, освободились. А освободились ли? А что было-то такого, от чего следовало освобождаться? Ведь для многих это было совершенно непонятно. Несмотря на то, что происходящее готовилось десятилетиями – с оттепели, да, пожалуй, даже еще и со второй мировой, тем не менее, эта подготовка захватывала отнюдь не всех. Массу-то она как раз и не охватывала.

Сейчас особенно очевидно, что совсем и не был уж таким ужасным этот брежневский застой. Это скорее сегодня наше время кажется ужасным, но не то время, в котором масса худо-бедно существовала. Но перемены происходили радикальные, и они требовали осознания. Понадобились образы, сквозь призму которых на советскую реальность еще не смотрели. Пришлось перетряхнуть великую кладезь архетипов, с помощью которых в прошлой истории люди пытались осознать все экстремальные ситуации и катастрофы. И этими архетипами оказываются не только сюжеты Беккета и Кафки, заинтересовавшие А. Балабанова. С упразднением цензуры можно было этот архив архетипов открыть. И он открывался. Но вместе с архетипами в

сюжеты приходило и особое время. Речь уже не могла идти о документировании происходящего, т.е. развертывать сюжет в строго хронологических границах. Осознание происходящей катастрофы развертывалось в текстах, которые с полным основанием следовало называть интертекстами. Они были наводнены мифологией разных народов, притчами и образами Ветхого и Нового завета, как это, например, происходит в фильме «Посетитель музея» К. Лопушанского.

Использование вневременных мифов и архетипов разрушало хронологическое и историческое время. Как уже отмечалось, мифы и архетипы вообще не имеют времени, но получается парадокс: казалось бы, чем больше мифа, тем меньше истории с присущим ей хронологическим временем. Но на самом деле, время-то как раз и становится в новом кино главным элементом. Каждый фильм становится выходом за пределы того времени, в котором человека до этих самых сдвигов приучили существовать. А приучили его существовать в сакральном времени, т.е. во времени, которое было четко разделено на сакральное и профанное время. В советский период кино, как и все искусство, было впрямую поставлено в зависимость от сакрального времени. Что же это за время? Это время, ценность которого оказалась в прямой зависимости от сакральных событий и прежде всего главного исторического события, которое есть революция. Но таким же событием с большой буквы была и война как продолжение революции. Ибо что же советский человек защищал во время войны, как не то, что возникло после революции и было сакрализовано.

В такой ситуации для другого типа времени, а именно, профанного времени, места в советском кино не находилось. Оно появилось, когда сакральное время начало разрушаться. Появилось в таких фильмах, как фильм М. Хуциева «Застава Ильича». Внешне сюжет все еще зависел от сакральных событий – революции и войны, почему, собственно, и понадобилось М. Хуциеву мистическая встреча героя с погибшим во время войны отцом. Однако новаторство фильма закончилось в том, что в нем, наконец-то, впервые прорвалось профанное время, и с тех пор этот взрыв профанного, т.е. будничного, повседневного уже не остановить. Потому и появились молодые герои в фильме Г. Данелии «Я шагаю по Москве». Все, что с ними случится, уже невозможно было втиснуть в какие-то жесткие сюжетные и привычные конструкции. С точки зрения такой конструкции сюжеты как-то неостановимо разрушались. А следствием такого разруше-

ния сакральных событий стало появление на экране обычных людей и исчезновение новых «культурных героев». Но когда это произошло, то нужно было увидеть в новом, необычном свете и те события, которые были сакрализованы и в свете которых воспринималась и оценивалась вся жизнь. Отсюда и востребованность приема остранения.

Такая попытка представить жизнь в необычном, архетипическом свете характерна для фильма В. Абдрашитова «Парад планет» (1984). В нем режиссер и сценарист решительно используют архетипические образы. Чтобы мотивировать их активность, они прибегают к бунюэлевскому приему – сновидению. Получилось не хуже, чем у Бунюэля. Поначалу кажется, что история-то весьма простая и обычная, и она развертывается в профанном времени. Но вдруг возникает возможность на мгновение из него выйти. Это что-то вроде тоже прогулки, приключения, краткого отпуска. Один из героев фильма – штатский, в прошлом старший лейтенант по имени Герман Иванович (по прозвищу «Галилей») – получает из военкомата повестку. Его вызывают на военные сборы. Тревожат в последний раз, ибо – возраст. Во время этих маневров Галилей встретит наконец-то своих друзей. Когда-то они вместе служили а в армии, и ежегодные военные учения, когда их призывали на короткое время, позволяли им снова собираться вместе, что их радует. Это позволяет им возобновлять общение, продолжить дружбу, которая в обычное время почти прерывалась.

Стереотипная, привычная ситуация. В чем же фишка? Друзья снова ощущают родство душ. Они с энтузиазмом рвутся в бой. Но радость от совместных действий длится недолго. Внезапно маневры останавливаются, бойцам выносят благодарность за службу и отправляют по домам. Они – в недоумении. Пытаются понять причину. Оказывается в их часть, в соответствии с планом маневров, попадает ракета. Более современные виды оружия изменяют привычные формы ведения войны. «Вас больше нет» – получают они ответ. Потом они будут объяснять: «Мы с того света, мы – духи». Вот, собственно, и все действие. По сути, его и нет. Оно упраздняется. Но его и не было. Действие не состоится. Фильм можно воспринимать иллюстрацией к тезису Делеза. Но если действия нет, а фильм только начинается, то что же должно быть дальше? А дальше начинается сновидение. Раз духи, значит можно пребывать в этом качестве. Так, оборотной стороной сна становится смерть, как у А. Тарковского в одном из вариантов сценария фильма «Жертвоприношение». Бог сна Гипнос – обо-

ротная сторона Танатоса. «Танатос – олицетворение смерти. Древние греки считали, что крылатый юноша с погашенным факелом перелетает от одного умирающего к другому, срезает прядь волос и забирает душу. Гипнос, бог сна, сопутствует Танатосу» [6].

По пути домой друзья, опоздав на последний поезд, не попадают, а попадают на ночлег в местный и совершенно прозаический дом колхозника. Галилей видит сон, в котором все, как у Бунюэля, перепуталось: и пережитое во время учений, и фантастическое, что может появиться только во сне. И нет, и не может быть тому, что происходит во сне, казалось бы, никакого рационального объяснения. А так ли? Тем не менее, объяснение все же есть. Сновидение имеет свою драматургию. Начинается он тем, что Галилей будит всю свою команду, состоящую из шести духов или теней, и ведет их, но куда? Кажется, это известно только ему. Здесь начинается фантастика. Герои попадают в какой-то городок, в котором обитают исключительно женщины и исключительно красивые, Что-то вроде гомеровских сирен. Ожившие тени мужского рода в полном восторге. Начинаются танцы. Возле каждого из них красавица, готовая подарить свою нежность. Возникает полная свобода общения. Дело доходит до того, что как мужчины, так и женщины обнаженными прыгают в воду. Тени плывут к какому-то таинственному острову, отказавшись взять с собой женщин. Такое, конечно, возможно только во сне. На просьбу женщин взять их с собой, неприступный Галилей им отказывает.

Затем герои оказываются на острове, разводят костер, общаются, а затем снова продолжают путь. Но куда? Наконец, они набредают на палатку, в которой проводит свой отпуск мужчина с загадочной улыбкой, представившийся им «химиком». Герои просят у него лодку, чтобы переплыть на другой берег. Лодку он им не продает, но берется перевести их на другой берег сам. Иначе говоря, он, подобно мифологическому Харону, перевозит их на другой берег, т.е. в царство мертвых. А река, по которой плывет его лодка с нашими героями, стало быть, Стикс. Не хватает только собаки черного цвета Анубиса – египетского проводника в царство мертвых, в зону потустороннего мира, который уже был в «Солярисе» А. Тарковского (1972). Переправившись на другой берег, герои оказываются на кладбище. Ну где же им еще быть, если они тоже усопшие. Они оказываются среди множества воскресших мертвецов. Раз они стали духами, значит, им подобает соответствующая среда. Это, стало быть, Асфоделе-

вы луга, по которым, как водится, бродят души умерших. А вот дальше путь ведет в Элизиум.

Но чтобы туда попасть, нужно быть праведником. Значит, нужно проверить, могут ли наши герои там быть. Так для героев начинается испытание, как в настоящей волшебной сказке. Одна из теней – старая женщина – признает в Галилее своего сына и пытается разузнать, как он живет. Это и есть начало испытания. Все тени ждут того мгновения, когда, как объясняет Галилей, начнется парад планет, который случается во Вселенной один раз в тысячу лет. Это следует понимать так: в повседневности гибнут все попытки осознать жизнь, которую ведут люди. Но все же существуют весьма редкие ситуации, когда это становится возможным. В этом фильме такой ситуацией становится космическая ситуация – парад планет, который они так и не увидят, но зато, наконец-то, увидят себя такими, какими они есть на самом деле, увидят, а главное осознают. Ситуация, проигранная в фильме «Охота на лис», в этом фильме повторяется. Что же из этой фантасмагории, в которой тоже ощущается влияние Феллини, который даже в карнавальном фильме «Восемь с половиной» включает эпизод на кладбище, когда оживают его умершие отец и мать, и герой с ними ведет беседу. Пожалуй, для понимания авторской мысли наиболее важной оказывается сцена, в которой умершая «мать Галилея» спрашивает, счастлив ли он? Но Галилею сказать нечего. Едва ли он себя считает праведником и едва ли он доволен жизнью. Судя по всему, этот застой в жизни его тяготит. Его разлад с миром в фильме выявлен не столько драматургическими средствами, сколько отличной игрой О. Борисова. У Галилея обычная работа. Он не видит в ней ничего романтического. По этому поводу обеспокоенная «мать» говорит: надо быть веселее, этого тебе не хватает, мы с отцом были веселые люди». Герой вроде бы не проходит испытание.

Для сути фильма показателен спор наших героев у костра на острове. Один из «покойников» – интеллигент – все удивляется, почему он оказался среди этих мужчин, которые не относятся к кругу его знакомых, ведь в любое другое время он принял бы кого-то из них за уголовника и общаться с ним не стал. Другие высказывают недовольство поведением парня по имени «Султан», который рубит мясо в продовольственном магазине, снабжая вырезкой лишь «своих» – врачей, учителей и т.д. «Такие, как вы, лечите, кормите друг друга». Так вот оно что – снова социальная аномия. Короче, между этими героями отсутствуют человеческие связи. Они друг другу чужды. Их

собирает на время вместе, сплачивает лишь армия. В самой жизни они разобщены. В фильме ставится диагноз: социальная аномия. Жизнь, которую ведут герои в обычное время, их не объединяет, а значит, они умерли для жизни еще задолго до того, как они окажутся на учениях и «погибнут» от ракеты. Они давно мертвы, потому что мертво то общество, в котором они существуют. То общество, в котором они существуют, предстает Аидом. В обещанный рай русские явно не попадут. Общество находится в стагнации и не развивается. В нем нет жизни. Отсюда такое крайнее напряжение на лице Галилея. На нем ощущается много недосказанного и вообще сказанного.

Так в этом фильме мы обнаруживаем метафизический уровень. Что же все же должно произойти, чтобы герои увидели себя в ясном свете, увидели со стороны, т.е. как мертвецов? Видимо, чрезвычайное происшествие во время учений. Это апофеоз отчуждения. Вот, оказывается, что. Зачем же искать отчуждение в фильмах Антониони. В эпоху брежневского застоя Россия этим самым недугом тоже была поражена. Но в России оно имеет, может быть, даже не антропологическое, а социальное выражение. Фантастическое у В. Абдрашитова переходит в реальное, а реальное в фантастическое. Мертвые – это не только прогуливающие по кладбищу тени, мертвыми режиссер видит и героев. Но вовсе не потому, что во время маневров на их отряд упала ракета, они мертвы уже давно, хот и продолжают жить. Ведь остров, на котором они оказались, это целая страна, оградившая себя от остального мира. На этом острове люди ведут неподлинное, если описывать это в платоновских понятиях, существование, а значит, они умерли еще при жизни. Смерть, как известно, одно из ключевых понятий экзистенциалистской философии. «Мы окружены зомби, мы сами зомби, – пишет Э. Соловьев, – наше повседневное существование, одновременно суетное и рутинное, – не просто неподлинное или отчужденное существование; это нечто большее, это в полном смысле слова инобытие, или… ”жизнь, которая всего лишь имитирует жизнь”» [7].

Но такая имитация жизни и есть смерть уже при жизни. Так вот почему герои – мертвецы. И дело тут совсем не в ракете. Остается лишь бегство в фантастическую реальность, значит, в сновидение. Ведь то же самое и у Феллини. Только у классика это как-то все с иронией, с юмором. Преимущественно в форме игры. А тут, у Абдрашитова все так серьезно, напряженно, драматично. Такое мироощущение, конечно, в нашем кино имеет прецедент. Это идет от ин-

тонации фильмов А. Тарковского. Ведь в его фильмах тоже есть тени. Тут драматично даже бездействие. Конечно, это все та же тенденция, которая в кино возникла уже у М. Хуциева и Л. Шепитько. Фильм В.Абдрашитова свидетельствует о возникшей новой тенденции, связанной с поворотом в отечественном кино в сторону религиозно-метафизической рефлексии, немыслимой на протяжении нескольких десятилетий. Это означает, что фильм как интертекст подразумевает множество ассоциаций, осознаваемых и неосознаваемых мотивов и образов, архетипов, в том числе, сновидений, элементов мифа. Это уже само по себе свидетельствует о том, что время в повествовании необычайно расширяется, включая переклички с разными, в том числе, и самыми древними эпохами. Ну, в самом деле, если иметь в виду фильм Абдрашитова, то здесь образы двоятся. Это и конкретные люди, представляющие самые разные профессии и в то же самое время это символические образы, относящиеся к мифу.

8. Образ музея в новой поэтике как следствие мировоззренческого сдвига.

В еще большей степени мифологизм присутствует в фильме К. Лопушанского «Посетитель музея» (1989), поставленный режиссером сразу же после появления его фильма «Письма мертвого человека» (1987). В нем тоже возникает таинственный хронотоп вроде острова в фильме В. Абдрашитова. Только на этот раз это уже не остров, а гора или холм, в поисках которого и находится герой. На этот раз у героя отсутствует даже имя. Просто посетитель, находящийся в отпуске, любознательный, турист. Но дело даже не в имени. Скоро он утратит что-то еще более ценное, присущее человеку. Но в начале он еще преисполнен романтических, т.е. старомодных иллюзий. Та цивилизация, которую начали строить в предыдущем фильме К. Лопушанского «Письма мертвого человека», уже рождается. Оставшаяся еще от старой цивилизации интеллигенция перерождается, утрачивая сочувствие к униженным и страдающим.

Все начинается с прогулки. Удивительно, как это понятие, которое для Делеза оказывается столь универсальным для обозначения совершающегося поворота, предстает в позднесоветском кино в образной форме. Конечно, это не совсем прогулка, хотя герой, появившийся в умирающем городе, каких сейчас в России много, по причине закрытия заводов и оттока из них населения, в отеле, в который забрел представляющий себя «туристом» , прибывшим в эти места,

всего, как он выражается, на несколько дней. Потом будет уточнение: он взял отпуск на четыре недели и решил это время потратить на поиски холма, на котором, как он предполагает, находится музей. Вообще, образ музея, столь распространенный в кино этого времени, у самого К. Лопушанского тоже возникает не в первый раз. Как мы убедились, этот образ был и в его фильме «Письма мертвого человека». И он тоже был символом исчезающей под напором разрушительной цивилизации культуры. Музей, конечно, в символическом смысле, как, впрочем, символом оказывается и «прогулка» героя. Если это и прогулка, то, конечно, со смыслом. Кстати, в фильме будет и сон героя, в форме которого осуществляется и его желание увидеть холм.

Но дело даже не в использовании этого приема в драматургии фильма. Он и изобразительно решен так, что напоминает сновидение, ведь в нем совершенно отсутствуют конкретные пространство и время. Почему такая необходимость увидеть музей? Да и музей ли в данном случае имеется в виду? Да потому, что герою известно, что город, куда он приезжает, скоро уйдет под воду, станет недоступным, исчезнет. Город приговорен. Он исчезнет, но пока его еще населяют люди, хотя они уже почти теряют человеческий облик. Кто же вынес городу такой приговор и за что? Судя по всему, это месть бога за все мерзости, что совершены человечеством. Как гласит Ветхий завет: и наслал бог потоп, исключив всякое спасение. Кроме разве Ноя с его семьей и животными. В фильме возмездие, задуманное богом, приходит вместе с морем. Оно у К. Лопушанского изображено как вызывающие тревогу и ужас постоянно попадающие в кадр набегающие волны. Слепая и жестокая стихия. Она безжалостно наступает, умножая жертвы, но время от времени все же отступает. Это происходит во время отлива. В это краткое время, как объяснят герою в отеле, нужно успеть проскочить к тому самому заветному холму, который является сакральным пространством и на котором находится, видимо, тот самый ковчег, в котором хранятся главные ценности, позволяющие человечеству не погибнуть. Современному русскому человеку это ни о чем не говорит, он уже давно демонстрирует стремление к совершенно другим ценностям.

Что касается города, в котором все происходит, то это уже не город. Он уже как бы и не существует. Вместо города остались лишь развалины и отель на берегу, из окон которого вырывается пламя. Все очень загадочно, но постепенно все проясняется. Короче, есть еще

время к ним приобщиться. Но находятся еще чудаки, убежденные в обратном. Увидеть эти места в последний раз, увидеть перед их полным исчезновением, прикоснуться к ним – это и является целью прибывшего сюда «туриста». Если исходить из Ветхого завета, то в ковчеге хранятся скрижали с десятью заповедями. Конечно, это можно только домыслить. Авторы на таком прочтении, видимо, настаивать не будут. Но в фильме есть и еще одна стихия. Дело в том, что от некогда цветущего города, а под ним следует подразумевать цивилизацию. Остались лишь груды мусора, что-то вроде как бы осуществившейся в Шиесе катастрофы, да резервация для оставшихся в живых, но утерявших человеческий облик «дебилов». Так это слово и употребляют в фильме персонажи.

Не забудем, что речь у нас идет о том периоде, в котором уверяют нас некоторые искусствоведы и философы, появился в России постмодернизм. Но, согласно другим мнениям, как мы уже отмечали, постмодернизм вообще в истории постоянно возникает, и он уже приходит в мир задолго до появления того, что сегодня подразумевают под постмодернизмом. Наверное, первым постмодернистом в мире был уже Ж.-Ж. Руссо, хотя здесь парадокс. Ведь философы Просвещения представляют модернистскую ветвь в истории философии. Тем не менее, именно с Руссо начинается критика цивилизации, именно он первым уловил разрушительные последствия утверждения цивилизации. Но ведь и постмодернизм как раз и подразумевает подобную критику цивилизации. Хотя М. Эпштейн почему-то дает прописку Руссо по ведомству модерна. Наверное, потому, что философ представляет эпоху Просвещения. Но Руссо, пожалуй сложнее.

Итак, в фильме К. Лопушанского вместо города остались лишь разрушенные здания, и все это место превратилось в огромную мусорную гору, в холм. Но это не тот холм, в поисках которого находится герой. И вот через этот мусорный холм продвигается прибывший в эти места на мусороуборочной машине герой. А ту сакральную гору, что влечет героя, еще нужно отыскать, рискуя жизнью, а эта – из мусора – уже существует. Вот эта грандиозная мусорная гора, появившись в первых кадрах фильма, никуда уже не исчезает. Она будет пластическим лейтмотивом этого сюжета и символическим выражением «заката» цивилизации как одной из тем постмодернизма. Вот этот самый мусор тоже ведь воспринимается символом смерти, образ которой стал часто посещать фантазию режиссеров в позднесоветский период. Мимо этой синонимичности не проходят и постмо-

дернисты. Например, И. Кабаков. «Разумеется, ты прав, что мусор наиболее близок к смерти: это смерть, данная нам визуально, – говорит И. Кабаков в диалоге с Б. Гройсом. – Мусор есть то, что в следующую секунду исчезает с глаз и вообще с нашего горизонта внимания. Это последнее, что есть на этом свете. Дальше будет ничто, будет черно. Это психологическое переживание смерти знает каждый, когда он выбрасывает что-то в помойное ведро. Поэтому, очевидно, активное переживание смерти дано тебе каждую секунду твоего дневного существования» [1].

Фильм вышел уже несколько десятилетий назад, когда проблема мусора в России только начала обсуждаться, но еще не очень тревожила население городов. Сегодня эта экологическая проблема превращается в одну из самых острых. Более того, она активизирует население и пробуждает в нем критику власти, пока неспособной этот вопрос разрешить. Местечко Шиес, что в Архангельской области, стало своеобразной революцией, форпостом противостояния власти, по вине которой происходит отчуждение и распространяется социальная аномия. По вине власти,обезумевшей от соблазнов капитализма и забывающей о своих прямых обязанностях давать творческий ответ на Вызовы истории. Мусорные холмы – это, разумеется, памятники неспособности власти давать творческие ответы. Сегодня то в одном, то в другом месте в России народ начинает заявлять о своей способности самостоятельно решать то, что власть решить не способна.

А что же народ в фильме К. Лопушанского, хотя Делез настаивает, что в новом кино народа вроде бы уже не должно быть. А народа в фильме Лопушанского уже нет. Народ уже в прошлом. В фильме мы видим, что от народа осталось. А остались, как говорится в фильме, одни «дебилы». Так, собственно, оставшихся в живых особей называют в фильме. Но этих особей все же много, и они агрессивны, даже опасны. «Дебилы» – это результат вырождения и ошибочного развития цивилизации. Вот эти «дебилы» загнаны властной элитой за решетку, в резервации. Выпускать их оттуда опасно, ведь они не только потеряли человеческий облик. Они уже не помнят и те библейские заповеди, которые до некоторых пор определяли нравственные нормы. Тут уже не об осевом, а о доосевом времени приходится говорить. У этих дебилов уже своя религия, не христианская, хотя отчасти и похожа на христианскую. Это уже даже не язычество. Пытаясь проанализировать фильм К. Лопушанского, рецензент из журнала

«Искусство кино» как-то уж слишком прямолинейно соотносит этот сюжет с дебилами в этом фильме с российским населением в постсоветскую эпоху, жаждущим ренессанса православной церкви и этой радости им не обещает. Интонация рецензента уж слишком напоминает лишенных милосердия хозяев отеля. «Не изжив языческое подсознание и коллективную безответственность, – пишет он, – нам не следует мечтать об исходе в христианское сознание и высокую духовную культуру. После десятилетий существования за колючей проволокой Социалистического лагеря (Египетского плена) невозможно сразу попасть в Землю Обетованную. Бывшим рабам, готовым вернуть воздух свободной полуголодной пустыни за тарелку баланды на Великих стройках очередного косноязычного фараона, должно долго блуждать и терпеть испытания и многим умереть. Тогда, возможно, для их детей, а скорее внуков, самым важным в жизни станет тот факт, что когда-то жил простой плотник из Назарета» [2].

У дебилов бывают свои службы, нечто вроде сектантских радений, когда они коллективно, в экстатическом состоянии творят опять же свои молитвы и устраивают свои ритуалы. Конечно, эта бурлящая, лишенная разума масса в любую минуту способна продемонстрировать свою разрушительную мощь. Но время от времени кто-то из этих дебилов покидает резервацию, приходит к отелю. Их уродливые обезьяньи лица появляются в окнах, но войти в отель они не могут потому, что пугаются огня. Огонь наводит на них ужас. Для цивилизованных людей огонь – это спасение. Потом, в конце фильма, наш герой-интеллектуал, прибывший в этот умирающий город, каких сейчас в России много, с благим намерением, тоже появится в окне отеля и предстанет таким же дебилом, как и остальные оставшиеся пока в живых люди. Это будет знаком начавшегося вырождения самого героя. Он уже не противостоит тем, кто находится в резервации. Он станет таким же, как и они. Попав в эту постчеловеческую среду, герой, сначала ей противостоящий, посторонний, постепенно становится ее частью. И это после того обряда, который дебилы совершили в своей церкви. Ведь ощутив, что герой – не такой, как они, дебилы, как в фильме Ф. Копполы «Апокалипсис сегодня», туземцы из Азии, воспринимают сумасшедшего полковника, роль которого исполняет М. Брандо, за своего вождя, делают из героя бога. Да, пожалуй, это уже провал в доосевое время.

Таков исторический регресс, к которому приводит триумф цивилизации. И дело даже не в мусорном холме как символе заката ци-

вилизации, а в деградации самого человека. Конечно, в фильме, кажется, резко проводится граница между резервацией и отелем. Отель – это еще оставшийся островок культуры в ее высших, конечных проявлениях. Владельцы отеля – мужчина и женщина – носители высокой культуры. Так, хозяин отеля дает уроки дебилу, появившемуся в отеле в виде исключения, поскольку он и его сестра, которые здесь тоже находятся, приходятся дальними родственниками владельцев отеля. Сначала им разрешают обедать вместе с хозяевами и героем. Потом, поскольку они уже забывают о соблюдении хороших манер, от этого приходится отказаться. Уроки, особенно касающиеся истории и культуры, которые проводит весьма образованный человек – хозяин отеля, производят странное впечатление. Дебил отвечает на поставленные хозяином вопросы, но его ответы оказываются ближе к реальности и к взглядам Руссо на цивилизацию. Учителя они не устраивают. Учитель требует от дебила, чтобы он усваивал только так, как принято, т.е. понимать создавшуюся ситуацию как прогресс цивилизации. Получается, что разложение и деградация – это не только резервация, но и отель, хозяева которого способны демонстрировать отрыв от реальности. Только резервация – это уже результат вырождения и заката цивилизации, а отель – это еще процесс вырождения, захватывающий аристократию и интеллигенцию, т.е. элиту. Процесс «заката» оказывается универсальным. Не случайно в отеле все время включен телевизор, и на его экране постоянно разворачивается то, что в России обозначается как «загнивающий Запад».

Так что же все-таки для К. Лопушанского, который в этом фильме выступает не только как режиссер, но и как сценарист, означает музей? Да и о музее ли здесь идет речь? Музей – это память, история и это культура. Это тот самый хронотоп в истории человечества, то пространство и то самое «осевое время», когда возникли нравственные нормы, на основе которых потом возникнет то, что в эпоху Ренессанса на Западе назовут гуманизмом. Но режиссера интересует не гуманизм и даже не его кризис, а самый настоящий варварский ренессанс. Фильм, ставший возможным после «Сталкера» А.Тарковского, предвосхищает уже последний фильм А. Германа. Но этот сакральный хронотоп, к которому стремится герой, исчезает, как исчезает и город, и вообще культура, да и сама цивилизация, следствием развития которой и была подготовлена эта гибель. В этот хронотоп можно попасть лишь во время отлива.

Другим пластическим лейтмотивом фильма является природная стихия, символизируемая морем. Это то, что вроде бы укрощается цивилизацией. Но укрощается эта стихия все-таки прежде всего культурой. А вот цивилизация этой стихией лишь пользуется, извлекая из нее прибыль. Это-то и приближает смерть не только культуры, но и самой цивилизации. Поэтому смерть уничтожает не только город, но и окружающее этот город море. Море оказывается уже мертвым. Когда начинается отлив, на его дне, как в фильме А. Тарковского «Сталкер», видны ядовитые отходы от этой самой цивилизации. По сути, это та же мусорная свалка, что и в городе, ее продолжение. Природа уже неспособна восстановить то, что взяла цивилизация. Тот холм, который так влечет героя, находится на дне моря, и его можно увидеть лишь во время отлива. Лишь в этот краткий момент нужно достичь холма и затем успеть вернуться обратно. Для этого нужны усилия, но главное иметь желание. Наш герой – не первый посетитель музея. Такие умники, идеалисты, озабоченные исчезновением культуры и памяти (знакомые нам сегодня в России как энтузиасты-культурологи), появлялись здесь и раньше. Но случалось, что они вернуться уже не могли. Вообще, невозможно не отметить, что фильм К. Лопушанского, очевидно, появился под воздействием фильма А. Тарковского «Сталкер» (1979). Ведь та зона, в которой происходит действие фильма А. Тарковского, становится средой, оставшейся после чернобыльской трагедии. В этой среде развертывается повествование фильма К. Лопушанского.

Итак, когда начинается отлив, герой начинает свой путь к желаемому холму. На дне моря виднеется все та же мусорная свалка, например, брошенный и затопленный целый катер, в котором герой решает передохнуть. Холма герой все же не достигает, он от усталости в катере засыпает, но зато он видит холм в своем сновидении. А во сне, как в этом мы убедились, касаясь фильма В. Абдрашитова «Парад планет», выходит на поверхность то, что существует лишь в подсознании. Во сне герой видит тот самый холм, а на холме крест. Из этого можно сделать вывод о том, что этот холм есть Голгофа. Голгофа как свидетельство подвига Христа, который, как утверждают герои фильма А. Балабанова «Я тоже хочу», тоже находящиеся в поисках сакрального места, оказался неудачным. Но Голгофа – не для одного только героя. По сути, это Голгофа для всего живого, для всего человечества.

Время отлива, наконец, заканчивается. Снова набегают угрожающие и несущие смерть волны. Дно вместе с холмом исчезает. Герой спешит успеть выбраться на берег. В конечном счете ему это удается. Несмотря на то, что холма он все же, хотя и во сне, достигает, но сохранить в себе человека ему не удается. Он становится таким же, как и остальные дебилы. И он долго еще будет взбираться по мусорной горе, пока его фигура не исчезает на общем плане. Пока он не превратится в точку, в пустоту. Домой, конечно, он уже не вернется. Да и о каком доме в данном случае можно говорить. Пока герой издает только последний нечеловеческий крик отчаяния, оставляющий всякую надежду сохранить память, мораль, культуру. Тем и заканчивается его отпуск, его «прогулка», его сон с мыслью о «смерти культуры», а, следовательно, и человечества. Такой крайний пессимизм прочитывается в этом очередном киносновидении, в котором время расширяется вплоть до своей начальной точки – осевого времени. В этих фильмах речь все время идет о музее, а под ним, видимо, следует подразумевать некий хронотоп, т.е. такое сакральное место, которое, как кажется, существует, но находится в опасности и которое вот-вот может исчезнуть.

Конечно, это не музей, это сакральное место – храм, храм христианский. Но он уже давно утратил функцию храма, превратившись в подобие музея, в то, что ушло в историю. Храм существует только в функции музея. Да и то ненадолго. Такое сакральное место (холм, гора), что мы видим в фильме К. Лопушанского, может уйти под воду. Конечно, этот самый музей можно представлять как место, связанное с самыми высокими человеческими идеалами, как это сделано в фильме. Но его можно представить так, как это происходит в фильме К. Шахназарова «Город Зеро», т.е. совершенно в постмодернистском духе, как повод для иронии и даже абсурда. Конечно, под музеем следует понимать такие ценности, смысл которых выходит за пределы какой-то конкретной культуры, скажем, русской и которые обычно называют общечеловеческими, как это в фильме К. Лопушанского. Здесь речь идет о христианских ценностях вообще, поскольку и хронотоп, и обильное цитирование свидетельствуют о значимости Библии. Но в других фильмах смысл музея связан исключительно с российской реальностью, как в фильме К. Шахназарова.

В связи с данным фильмом К. Лопушанского просто необходимо вспомнить еще об одном и уже упомянутом нами фильме – фильме «Я тоже хочу» (2012), поставленном позднее, перед уходом из

жизни режиссером А. Балабановым. Удивительно, как последний фильм режиссера заставляет вспомнить все его предыдущие фильмы, в том числе, и самый первый, о котором мы писали. Не адаптировались герои последнего фильма к этой жизни, как и человек без имени, вышедший из психологической клиники в первом фильме. Но тот герой из первого фильма – почти святой, а эти уже погрязли в мерзости и преступлениях. Вот и персонаж, которого хочется назвать главным, ведь с него фильм начинается им и заканчивается, но он, конечно, не главный. Это просто бандит, который расстреливает направо и налево людей, причем без всякого сожаления, как герой предыдущих фильмов А. Балабанова «Брат» и «Брат-2». Он просто самый, что называется, крутой и самый инициативный. С расстрела им своих пришедших с ним на встречу дружков, таких же бандитов, только помельче, фильм и начинается. Потом, как ни в чем не бывало, он оказывается в финской бане и встречается со знакомым музыкантом, который тоже заходит в баню. Музыканту он и поведает о волшебной колокольне, что стоит посреди зоны, образовавшейся где-то между Питером и Угличем. Опять зона, знакомая по фильму К. Лопушанского и фильму А. Тарковского «Сталкер».

Когда-то в этих местах произошел колоссальный взрыв и мощный выброс радиации. Все вокруг стало мертвым – растения, животные, люди, наконец, земля. Началась безумная стужа, как в фильме К. Лопушанского, в которую уходит цепочка обреченных детей. У А. Балабанова живыми оказывается лишь приезжающие с бандитом люди да и то ненадолго – его друг-алкаш, которого лечили в больнице от запоя и которого, чтобы забрать с собой, пришлось выкрасть из больницы и даже убить двоих – охранника и санитара, что бандит и делает, а также отец алкаша, поскольку алкаш как верный сын не захотел больно отца оставить одного в квартире, затем музыкант да еще и бывшая выпускница философского факультета университета, а ныне проститутка. Но куда же направляется эта компания человеческих отбросов, которые сами себя называют «дебилами». Да, похоже, это и есть дебилы, только, в отличие от дебилов из фильма К. Лопушанского, они еще пока свободны, и их еще не успели загнать в резервацию.

Посвящая музыканта в свой замысел, бандит рассказывает ему о таинственной колокольне, оставшейся от разрушенной церкви, стоящей посреди этой мертвой зоны, усеянной трупами. Дело в том, что эта самая колокольня – место общения с космическими силами. Она

способна сделать людей счастливыми. Если, конечно, захочет. Каждый из этой компании хочет, но каждый ли получит счастье. Получит, если колокольня сочтет нужным. Если будет иметь основание, если узнает, праведную ли они вели и ведут жизнь. Ну, просто сказка, точнее, как в сказке. Многие прибывающие к этой самой колокольне и раньше, как рассказывают, счастья так и не получили, а потому увеличили число умерших и замерзших, телами которых заполнено пространство вокруг колокольни. Но герои стремятся попробовать и верят, что все получится. Правда, не все они дойдут до этого сакрального места.Так, когда по дороге умирает отец алкаша, сын решает выкопать могилу в мерзлой земле, чтобы его похоронить. Его спутники его не дождутся. Он вообще, проделав все, что нужно, добровольно ложится рядом с могилой. Конечно, он замерзнет. От счастья, которое может дать колокольня, он добровольно отказывается.

В конце концов, до самой колокольни добираются не все. Но затеявший все это бандит все же добирается. Но колокольня его не впускает и счастья ему не дает. В финале мы видим его упавшим на колени и продолжающим вымаливать счастье. Тем не менее, он, видимо, разделит участь тех неудачников, мертвыми телами которых усеяны окрестности колокольни. Правда, в последний момент рядом с ним окажется интеллигент, тоже жаждущий счастья и пришедший сюда, надеясь, что это осуществится. Бандиту он представится как кинорежиссер. Пытаясь найти обходной путь к колокольне, чтобы она забрала к себе бандита, он сам оказывается неудачником. В ожидании положительного исхода он умирает. Что же получается в осадке? Конечно, эти люди ведут мерзкую, преступную жизнь, как это происходит с бандитом. Он – убийца и убивает без сожаления. Убивает потому, что, видимо, полагает, что ни эти люди, что живут неистинной жизнью, ни сама эта жизнь ничего не стоят. Ему, как и его спутникам, хочется жить как-то по-другому, вести праведную жизнь и быть счастливыми. И она, эта жизнь, где-то есть, может быть, на платоновском поднебесном пространстве, т.е. в космосе существует. О космосе герои тоже дискутируют. Они также вспоминают Христа, подвиг которого, как кто-то из них замечает, не удался, и вспомнят даже Дарвина. Пожалуй, жизнь, которую эти герои вынуждены вести, развертывается именно по Дарвину (а Дарвина вспоминают, например, также в фильме Н. Михалкова «Солнечный удар»). Не случайно в путинский период всплывает имя английского ученого. Видимо, жизнь и в самом деле в нашем Арканаре развертывается не в соответ-

ствии с заповедями Христа. А что взять у дебилов, предки которых, как объясняют сами же герои, когда-то явились на эту землю из космоса, но затем успели выродиться. Вот этими самими вырожденцами и предстали у А. Балабанова герои. Они хотели бы вернуться туда, откуда пришли когда-то эти самые предки. Начать все сначала.

Приходится только удивляться, как разные режиссеры, пытаясь постичь ускользающую реальность в позднесоветском и постсоветском кино, прибегают к одним и тем же образам. В связи с темой музея просто необходимо вспомнить еще один фильм, в котором музей еще используется не как метафора, а как реальное место действия. Это «Русский ковчег» А. Сокурова (2002). Использование слова «ковчег» подчеркивает значимость сакрального смысла обозначенного этим словом хронотопа. Под этим ковчегом имеется в виду известный во всем мире музей Эрмитаж, что находится в С-Петербурге, к которому каждый день на протяжении многих лет и даже уже столетий стекаются толпы людей, чтобы приобщиться к тем самым ценностям, которые обычно называют общечеловеческими. Но, конечно, в данном случае слово «ковчег» многозначно. Это не только конкретный музей и это не только имперская резиденция, но и вся Россия. Россия как ковчег. Для того, чтобы находящиеся в Эрмитаже общечеловеческие ценности постичь, необходимо знание и Библии, и многих других значимых источников.

В фильме А. Сокурова мы снова сталкиваемся с понятием музея, т.е. ковчега. На этот раз оно даже выносится в название фильма. Не приходится думать, что речь пойдет о конкретном музее. Этот музей также символический, как и К. Лопушанского, и повествование в нем также предстанет в сновидческом духе. Начинается все с мистической сцены. Какой-то человек, наверное, опять путешественник, турист и т.д., каким-то образом оказался в совершенно незнакомом пространстве и неизвестном ему времени. Потом выяснится, что в ковчеге можно прожить самые разные времена и эпохи. Он не знает, что это за страна и на каком языке говорят ее обитатели. Постепенно выясняется, что это не просто Эрмитаж, а Россия со всей ее историей, катастрофами, победами, императорами и императрицами, гениями, балами, маскарадами, любовью к зрелищам, и прочее и прочее. Такой дерзкий исторический обзор истории России от Петра Великого до Горбачева позволил себе лишь С. Овчаров в фильме «Оно», правда, в сатирическом, а, точнее, в постмодернистском духе. У А. Сокурова – не то, все очень серьезно и ответственно.

Кстати, чтобы воссоздать атмосферу пышного и торжественного зрелища в выстроенном Растрелли барочном здании съемочной группе пришлось опустошить не только весь костюмерный цех «Ленфильма», но и весь Мариинский театр с его костюмами, музыкантами, статистами и даже с главным дирижером. Но дело, конечно, не в экзотике, дело в разгадывании того, что уже давно пытаются разгадать в разных странах как поклонники России, а они все-таки всегда были, так и ее недоброжелатели. Дело в том, что ковчег из Иерусалимского храма, в котором хранятся скрижали с договором пророка Моисея с богом, давно исчез. Все попытки его обнаружить пока не увенчались успехом. Существуют версии, что этот ковчег находится в России. Так это или не так, не столь важно. Важно, что режиссер воспользовался этой легендой, чтобы происходящее на экране также остранить, как это делалось и в тех фильмах, которых мы уже успели коснуться. Этим приемом А. Сокуров воспользовался отнюдь не для того, чтобы продемонстрировать что-то вроде дуба, который в фильме К. Шахназарова символизирует национальную или имперскую русскую идею и не для того, чтобы еще раз напомнить о славянофильской утопии. Ведь у него все это великолепие относит к XVIII веку, когда Россия активно впитывала культуру Запада, а не изолировала себя, как это с ней будет неоднократно позднее. Конечно, как и в предыдущих фильмах, героем также оказывается посетитель. А посетитель в каждом из этих фильмов как раз и означает человека не действующего, а созерцающего и размышляющего. В этом смысле путешественник у А. Сокурова – просто идеальный герой. Это человек, отделивший себя от действия и оказывающийся способным наблюдать это действие со стороны, что, как мы знаем, для новой поэтики кино и является определяющим. Только в качестве иллюстрации к своей идее Делез не прибегает к анализу фильмов с помощью образа музея.

И кто же на этот раз предстает у А. Сокурова этим самым посетителем? Здесь можно констатировать: посетителем на этот раз предстает иностранный путешественник, совершенно не понимающий, куда он попал, почему попал и именно в Зимний дворец и с какой целью. Ему даже пришлось выяснять, на каком языке в этом месте говорят люди. Он все время задает вопрос: а что это за город, что это за страна, что это за спектакль? Пребывание в незнакомых местах для него оказывается тоже своеобразной прогулкой, путешествием и, судя по всему, на этот раз он в незнакомом месте оказывается даже не

по своей воле. Однако же следует признать, что, несмотря на непривычную для иностранца экзотику, он все же здесь находит аналогии тому, что существует на Западе. Что-то ему напоминает Ватикан, что-то Версаль. А вот и знаменитые лоджии Рафаэля. Эти русские скопировали у Рафаэля все его 52 сюжета из Ветхого и Нового завета. И как выражается путешественник, скопировали совсем недурно. Отвечая на вопрос, а почему это им хорошо удалось скопировать, он же и отвечает: копировать умеют только те, кто своего не имеет. В этой имитации, рассуждает про себя путешественник, проявляется какая-то театральная стихия. Россия, заключает он, похожа на театр. Вот и Екатерина II, в бытность которой у власти и появился Эрмитаж, тоже питала страсть к театру. Здесь мы видим сцену, в которой императрица принимает готовый к показу спектакль.

Да разве в этом сакральном месте появляется только Екатерина II? Появляется и Петр Великий, распекающих купцов и придворных за лень, а также и другие российские цари, например, Николай Первый, принимающий в Георгиевском зале персидских послов, прибывших в на русскую землю с извинением за убийство русского посла Грибоедова. Русские императоры, конечно же, заслуживают внимания, поскольку ведь благодаря им в этих роскошных залах и появились приобретенные ими шедевры западных мастеров. Ну, кого и чего тут в этом месте зритель только не увидит. Путешественник попадает даже в наглухо заколоченную комнату, куда заходить ему запрещают. Она напоминает о войне, о блокаде и жертвах. В этой комнате плотник делает гробы. Участниками этого великолепного зрелища являются не только цари, но и выдающиеся граждане России. Например, промелькнувший в толпе Александр Пушкин, причем, вместе с Натальей Николаевной. Что-то ему, ревнивцу, в ее поведении не понравилось, и, сделав ей замечание, поэт растворяется в толпе. Тут появляются даже ныне здравствующие выдающиеся гении, вроде Валерия Гергиева, вдохновенно занимающегося своим привычным делом. Появляется даже сам нынешний хозяин этого ковчега – Михаил Борисович Пиотровский да еще со своим отцом – Борисом Борисовичем Пиотровским, прежним хозяином этого ковчега.

Все здесь шумит, звенит, играет и провоцирует самые возвышенные чувства о славе империи. Правда, былой славе. Все блестит и бросается в глаза. Пушкин? – услышит это имя иностранец и пытается на него отреагировать. Оказывается, читал, читал по-французски.

Не понял, не оценил гениальности. Зря – посетовал кто-то из темноты. И тут следует сказать, что этот самый путешественник, будь он графом Сегюром, наезжавшим в Петербург во время царствования Екатерины II, или маркизом де Кюстином, бывшим в этих местах позднее, по принципу «машины времени» опять здесь появится. И в зале он оказывается вовсе не один. Он ведь не про себя говорит, не размышляет в форме внутреннего монолога. Он состоит в диалоге. С кем? Возможно с экскурсоводом, историком, искусствоведом, а вообще с Автором, которого, правда, в отличие от иностранца, мы так на экране и не увидим. Конечно, патриотом, хотя сегодня смысл этого слова так далек от того, что в былые времена в него вкладывали. Так вот, далеко не всегда Автор готов разделять признания путешественника и относящиеся к России его оценки. Вот этот диалог и является основой построения фильма, которое напоминает мозаику из многих фрагментов, относящихся к разному времени.

Несмотря на то, что речь постоянно заходит о тех шедеврах, что находятся в залах Эрмитажа, будут ли это полотна Рембрандта и Рубенса или скульптуры блистательного Кановы, от которого путешественник приходит в восторг, восклицая, что он является истинным и, может быть, единственным настоящим преемником античных скульпторов, смысл фильма – в создании образа, нет, не путешественника и даже не этого самого ковчега, а России, в очередной раз оказавшейся в переходной ситуации. А раз так, то возникает потребность еще раз задуматься о том, что это за страна, что же это такое русский народ и что такое его культура. Но поскольку об этом в России разговоры никогда не умолкают, то вроде бы все уже прояснено. Сказать больше нечего. Но переходность потребовала наши знания о себе перетряхнуть. Остановленный на длительное время ложный большевистский образ России как империи, новой империи колеблется. Но если так, то как, исходя из чего необходимо открывать Россию заново, чтобы строить ее по-новому. На помощь приходит опять же эффект остранения. Опять музей. Старые представления о России становятся мертвыми, неистинными. От них следует освободиться. Следовательно, необходимо на свое родное посмотреть взглядом постороннего, чужого, иностранца, не обязательно симпатизирующего России и русским.

Это взгляд незаинтересованного человека и вовсе не стремящегося польстить, как льстили, например. Екатерине II другие и даже очень знаменитые иностранцы, вроде Вольтера или Дидро Дидро-то,

например, льстил, и императрица дарила ему дорогие подарки, а вот Руссо, например, проницательно усматривал уязвимые места российской империи и ее основателя за то, что он первым начал ломать свой народ через колено (и это, как он считал, еще русским в свое время аукнется, что и происходило и происходит до сих пор). Императрица с этим не соглашалась и его сочинения критиковала. Все в восприятии иностранца, оказавшегося в фильме А. Сокурова в Эрмитаже, предстает необычным, иным, подчас даже варварским или, как выражается путешественник, скифским. Иностранцы ведь воспринимают нередко Россию как державу восточную. Даже Шпенглер исключил Россию из Европы и прописал на Востоке. Взгляд путешественника на Россию и будет таким приемом остранения, благодаря которому знакомый и привычный образ России стирается и рождается ее новый образ.

Но разве он критический, что, как кажется, вроде бы уже в эту критическую эпоху, когда идея радикальной переоценки ценностей реализуется, оказывается возможным. Совсем нет. Режиссер просто купается в этой самой упакованной в барокко имперской помпезности, блеске и сплошном восторге. Это какой-то восточный ритуал, в котором так много роскоши, позолоты, костюмности, величия и военной выправки. В самом деле, в этой империи все театрализовано. И вроде бы нет никакого абсурда, никакого принижения человека и отсутствия свободы, что является проклятием империи. Здесь особый театрализованный, вымышленный мир, выражающий вторую сторону психологии каждого русского, ту сторону, что свидетельствует даже о добровольном отречении от свободы в пользу имперского величия, преклонения перед своей сильной державой и ее вождями. Перед этой империй, как сказано у классика, «постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства». Эрмитаж оказался не только музеем, но фасадом империи. Именно фасадом, а не империей с ее жертвами, стонами, трупами и гробами. Вот такой образ России возникает в ситуации, когда эти самые жертвы, стоны замученных и расстрелянных, трупы стали предметом изображения в таких фильмах, как «Чекист» А. Рогожкина. А далее, вслед за этим фильмом появится фильм Н. Михалкова со своим «Сибирским цирюльником» (1998) и Г. Панфилов с фильмом «Романовы. Венценосная семья» (2000), прославляющих российскую империю и способствующих гальванизации и активизации имперского комплекса русского человека. Все эти фильмы были нужны, чтобы в ситуации хаоса, растерянности и отча-

яния можно было спастись, погружаясь в те страницы отечественной истории, которые представляются светлыми.

Конечно, тот же самый граф Сегюр, если только А. Сокуров именно его имел в виду, не мог не заметить, что фасад империи еще не выражал сути самой империи. Он улавливал и то, что скрывается за театрализацией. Вот его признание. «Когда я прибыл в Петербург, – пишет он, – в нем под покровом европейского лоска еще видны были следы прежних времен. Среди небольшого, избранного числа образованных и видевших свет людей, ни в чем не уступавшим придворным лицам блистательнейших европейских дворов, было немало таких, в особенности стариков, которые по разговору, наружности, привычкам, невежеству и пустоте своей принадлежали скорее времени бояр, чем царствованию Екатерины. Но это различие оказывалось только по тщательном наблюдении; во внешности оно не было заметно. С полвека уже привыкли подражать иностранцам, – одеваться, жить, меблироваться, есть, встречаться и кланяться, вести себя на бале и на обеде, как французы, англичане и немцы. Все, что касается до обращения и приличий, было перенято превосходно. Женщины ушли далее мужчин на пути совершенствования. В обществе можно было встретить много нарядных дам, девиц, замечательных красотою, говорящих на четырех и пяти языках, умевших играть на разных инструментах и знакомых с творениями известнейших романистов Франции, Италии и Англии. Между тем, мужчины, исключая сотню придворных, каковы, например, Румянцевы, Разумовские, Строгановы, Шуваловы, Воронцовы, Куракины, Голицыны, Долгоруковы и прочие большею частью были необщительны и молчаливы, важны и холодно вежливы и, по-видимому, мало знали о том, что происходило за пределами их отечества» [3].

Собственно, вот эти сотни придворных времени Екатерины II и представлены у А. Сокурова многочисленными статистами, участвующими в грандиозных массовках. Да здравствует император, да здравствует ковчег как то сакральное пространство, которое объединило все эпохи российской истории – и ту, что происходила под знаком Просвещения, а значит, модерна, под знаком петровских военных побед и войн времен Екатерины II, но частично и ту эпоху, что связана с войной, блокадой, жертвами. Мимо этого режиссер не мог пройти, но акцент все-таки поставил на той России, которую обычно называют великой, имперской. На той России, которая еще не успела израсходовать свою пассионарность, которая истончилась после ре-

волюции, Гражданской и Второй мировой войн. Такой она тоже в истории была. Вот исчезает последний кадр, хотя никакого последнего кадра в фильме А. Сокурова нет, ведь фильм снят одним кадром, в нем нет склеек вообще. И этот формальный, но виртуозный прием, как ни странно, не помешал выразить режиссеру то, что он хотел выразить.

Многочисленные участники пышного зрелища спускаются по парадной, так называемой иорданской лестнице, сделанной из карарского мрамора, и разъезжаются по домам, как они раньше разъезжались всегда после балов и маскарадов. Здесь не может не возникнуть вопроса – что же в фильме было показано? Ковчег – это что – музей Эрмитаж или нечто большее, а именно, то, что Эрмитаж как хранилище разных текстов и интертекстов – уже не произведений даже, а культур, лишь символизирует? Но ведь это то, что есть уже целая цивилизация. Это Россия как таковая. Это уже вроде бы не остров мертвых, как у В. Абдрашитова. Это тот самый ковчег, который сохраняет в себе самые разные, заимствованные в других культурах ценности. Это синтез, породивший одну из самых оригинальных цивилизаций, которую до сих пор не могут прописать в конкретном месте? Которую иногда называют лимитрофом. Или это тот самый псевдоморфоз, о котором говорил Шпенглер и по поводу которого высказывается у А. Сокурова заморский дипломат. Это то, о чем говорит путешественник: только тот достигает совершенства в подражании, кто не имеет ничего своего. Так ли?

Но если «русский ковчег» – это синтез разных культур, то ему и предстоит спастись, если катастрофа в случае следующей войны наступит. Сохранится «русский ковчег», сохранится и человечество. Так ведь в России и думали со времен монаха Филофея, которому мы, русские, обязаны образом России как «третьего Рима». Уж не эта ли философская интонация в фильме А. Сокурова улавливается? И хотя режиссер скорее западник, похоже, что это так. Раз А. Солженицын еще недавно предстал у А. Янова «новым славянофилом», то почему бы этой традиции не следовать и А. Сокурову. Ведь даже критически настроенный по отношению к российской империи Владимир Соловьев, как отмечал Н. Бердяев, был опален славянофильским пафосом. Совсем неплохо, когда посреди всех наших современных страхов и тревог сохраняется, несмотря ни на что, вера в Россию, которая не официальная, милитаристская, идущая извне, а самая настоящая, ис-

тинная и, может быть, выстраданная, которую увидел, например, А. Тарковский, настраиваясь на исихастскую оптику.

Почти в то же время, в самом конце 80-х появился еще один фильм, в котором время оказывается неимоверно растянутым. Режиссеру (а речь идет о фильме К. Шахназарова «Город Зеро» (1988)) это удается лишь потому, что его сюжет также выстраивается по логике сна, хотя это и не мотивируется. Герой вообще не может заснуть, так много происходит всего неожиданного и внезапного, что буквально бьет током. Но мотивировать здесь нечего. Если режиссер на что-то и ориентируется, то только на поэтику абсурда, а, еще точнее, на поэтику сюрреализма, а, как известно, это направление в искусстве XX века культивировало сновидные образы, что, конечно, проявлялось и в кино, в частности, определяло поэтику фильмов упомянутого выше Л. Бунюэля. Вот именно они, эти сновидные образы и способствуют тому, что в этом фильме время неимоверно растягивается, тем более, что ведь так и остается неясным, когда и в каком месте происходит то, что обычно обозначается как действие. Но действия нет. Одни сплошные недоразумения, которые приводят героя в крайнее недоумение. Кстати, наш герой – тоже своего рода посетитель, точнее, командировочный, и его посещение этого горда тоже связано с музеем.

Вообще, что-то кинематографисты позднесоветского периода все чаще обыгрывают тему музея, конечно, в переносном смысле. Так, как было уже показано, героиня фильма «Крылья» превращается в музейный экспонат. Эта тема становится центральной в фильме К. Лопушанского. Наконец, сокуровский ковчег – это тоже музей. И вот снова музей, который героя фильма К. Шахназарова никак не интересует, но к его неудовольствию его все же приходится посетить. Без этого нельзя, ведь смысл фильма заключается в том, что мы все существуем в музее. Слом бывшего некогда стабильным социума оказался столь неожиданным, что осознать его в логических формах невозможно. На помощь приходят образы. Например, образ того же музея, в основе которого лежит дистанция. Это всегда ассоциируется с прошлым, с тем, что уже не является настоящим. С помощью этого образа можно было провести границу между настоящим и тем, что внезапно стало уже прошлым. Какие-то события еще не успевают произойти в жизни, а они уже мгновенно становятся достоянием музея, т.е. прошлого. Тут уже как-то неудобно пользоваться употребляемым Хайдеггером термином «промежуток».

Конечно, для героя это не совсем прогулка. Он – не турист, как это было в фильме К. Лопушанского. Это инженер из большого машиностроительного завода. Он приезжает к своим поставщикам на завод в некий периферийный город. Но логика повествования такова, что неожиданно для себя он может превратиться в кого-угодно. Например, в посетителя музея, хотя посещение музея им совсем не планировалось. Дело в том, что заказчики изменили технологию производства, а поставщики на это пока не отреагировали. Приезд инженера Варакина из Москвы (так зовут героя) должен ускорить решение этого вопроса. Варакин полон решимости все разрешить и поскорее вернуться домой, где его ждет семья. Но не тут-то было. Ему говорят, что умер главный инженер, и это усложняет дело. Придется задержаться. Дело усложняется и не только поэтому. Дело в том, что во время обеда в местном ресторане от имени повара ему делают подарок – торт в виде отрезанной головы, а в этой голове Варакин узнает свою собственную голову. Ну, гоголевский прием. Как не возмутиться и не отказаться попробовать. А Варакин отказывается. Этот отказ приводит героя к еще большему абсурду. Повар обиделся и на глазах героя застрелился. За этим следует вызов Варакина в милицию. Милиционер предъявляет ему фотографию молодого Варакина, найденную в квартире убившего себя в ресторане повара Николаева. Из этого следует, как сообщит милиционер, что он, Варакин, – сын повара Николаева. Изумлению героя нет предела.

Возвращение домой, стало быть, откладывается до тех пор, пока не закончится следствие. Тем более, что, как оказалось, в этом городе никакой железнодорожной станции нет и никогда не было. Поезда сюда не заходят. Наконец, героя начинает опекать директор местного краеведческого музея, куда он после того, как его водитель такси высадил, не доставив до гостиницы, попадает. Вместе с директором музея герой на лифте опускается в шахту, поскольку обозрение выставки начинается с низшего этажа, а этот этаж находится глубоко под землей. Просто цитата из фильма «Метрополис» Ф. Ланга. То, что приходится видеть герою, его не может не удивлять. Оказывается к месту, где находится этот заштатный город, причастна вся мировая история. Городок-то, как получается, не совсем городок. Это вся Россия, но, пожалуй, уже не как сад, не ковчег в понимании А. Сокурова, а скорее как музей, похожий на музей мадам Тюссо. Оказывается этот город основали выходцы из гомеровской Трои, тут побывал римский легион времен Нерона, тут стоит кровать Атиллы, на которой тот

насиловал какую-то там королеву. Тут же нашелся пистолет, из которого стреляли в Лжедимитрия. Тут изображен князь Владимир, принимающий решение о принятии русичами христианской веры. Ну, наконец, добрели и до более поздней истории. Среди экспонатов – батька Махно, Сталин, Каганович, Ягода, даже обвиненный в космополитизме местный поэт Чубуков, а также муляж местной жительницы, арестованной за половую связь с иностранцем во время фестиваля молодежи и студентов в 1957 году, первые местные исполнители рок-н-ролла и многое другое.

Наконец, визит к прокурору, объявляющему, что самоубийство повара Николаева – не самоубийство. На самом деле было не самоубийство, а убийство. Кто же этот убийца и какие у него резоны? Выясняется, что в городе существуют разные политические силы. Одну – консервативную, просталинскую силу представляет прокурор, другую – либеральную – представитель местного отделения писателей. У каждого свои идеалы и своя правда, в том числе, и своя точка зрения на дело повара Николаева. Каждая партия пытается использовать дело Николаева в своих интересах. Ведь поваром Николаев стал, когда его уволили из милиции, а уволили его за то, что он был первым в этом городе энтузиастом рок-н-ролла. Почему же этот самый рок-н-ролл столь опасен? На эту тему весьма подробно выскажется прокурор. Оказывается, он не просто выявляет преступников и следует закону. Он еще – хранитель национальной идеи. А национальная идея – укреплять имперскую государственность, что на протяжении всей истории России и делалось. А такие, как Николаев, подрывают государство и должны быть наказаны. Все выходило так, что Варакину как сыну Николаева уезжать из города никак невозможно.

Абсурд все углубляется и расширяется, и вот уже на торжественном вечере, посвященном открытию клуба поклонников рок-н-ролла в городе, из чего можно заключить, что время приезда Варакина в этот город – это время победившего в России либерализма, герой выступает в новом качестве. Варакин как якобы сын повара Николаева это торжество открывает. Все улыбаются, аплодируют, все в восторге. Это торжество, однако, омрачает только задуманное прокурором самоубийство. Но пистолет дает осечку. Со слезами прокурор, который, как оказывается, и дал когда-то повару срок, покидает зал. Вот все эти пистолеты (и из которого застрелился повар Николаев или из которого его застрелили – каждая партия дает свое толкование событию, а также из которого пытается застрелиться прокурор) очень

уж напоминает пистолеты из фильма Л. Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии» (1972). В нем речь идет о некоей группе друзей, которых ближе к финалу за торговлю наркотиками арестуют и которые время от времени собираются вместе, чтобы отобедать. Но с ними все время происходят самые нелепые происшествия.

Например, одного из героев постоянно выслеживает девушка-террористка, и однажды он выстрелит, но не в нее, а в детскую игрушку, которую она продает на улице, изображая торговку и скрывая свою истинную цель. Потом, при следующей попытке девушки застрелить героя, он будет ее убеждать, что заниматься сексом лучше, чем террором. Наконец, на вечеринке у знакомого полковника происходит ссора одного из героев с хозяином. За причиненное оскорбление полковник дает герою пощечину, а тот вынимает пистолет и его убивает. В фильме Бунюэля будет и еще одна сцена с пистолетом. Священник отпускает грехи умирающему, но, узнав, что эти грехи связаны с убийством его родителей, он умирающего убивает. После нагромождения всех этих нелепостей окажется, что это, как это всегда бывает у Бунюэля, был сон. Но дело даже не в пистолетах. Весь фильм состоит из абсурдного нагромождения случающихся непредвиденных ситуаций. Так, у Бунюэля герои приезжают к знакомым, чтобы в очередной раз отобедать вместе, но оказывается они ошиблись датой, их принять не могут. Когда же они все же собрались на другой день, около дома начались военные маневры. Обед прерывает появление полковника с солдатами. Начинается знакомство с военным, что породит множество других недоразумений. Ближе к финалу герои снова собираются за столом, но на этот раз их арестовывают.

То же и в фильме К. Шахназарова. Главное – это шквал непредвиденных, немотивируемых ситуаций, в которые втягивается герой, и его стремление взять ситуацию в свои руки, влиять на нее оказывается совершенно несостоятельным. Но ведь это и есть то, что происходило и происходит в реальности империи. Герой К. Шахназарова стремится уехать из города, но это ему не удается. Ему не хочется посещать музей, но приходится. Ему кажется невозможным съесть подарок от повара – торт с изображением своей головы, но приходится. Он совсем не сын повара, но приходится все же это признать. Вот эта происходящая с героем немотивированность и есть тот прием, что заимствуется из структуры сновидения. В фильме К. Шахназарова есть эпизод, когда Варакин все-таки вынужден пробовать торт, и в это время поднимается занавес на том месте, где была стена. Он видит

сцену, а на сцене музыкантов, исполняющих какую-то мелодию. Нечто подобное этому эпизоду есть и в фильме Бунюэля. Сам режиссер признается, что он видел сон, когда ему нужно было выйти на сцену, но он забыл роль. В такой ситуации человек волнуется, не может выйти на сцену, а публика ждет и начинает свистеть. Такой сон режиссер воссоздал в фильме «Скромное обаяние буржуазии». Воссоздал в сцене, когда герои оказываются в гостях у полковника. Они садятся за стол, а в это время раскрывается занавес. Герои предстают сидящими уже не в зале, а на сцене. Перед ними суфлер, показывающий что им нужно говорить, а в зале ожидающие действия зрители. Но герой забыл текст. В этом фильме Бунюэля вообще много сновидений. Вот, например, сон, который рассказывает подсевший к столику в ресторане, за которым сидят наши герои, сержант. Оказывается, он встретил друга, который умер несколько лет назад. Другой персонаж рассказывает, как он не любил отчима и по просьбе матери его отравил.

Но вернемся к фильму К. Шахназарова. После торжества Варакина в гостинице посещает странная, лишенная голоса женщина. Оказывается, это она когда-то вместе с Николаевым танцевала рок-н-ролл, за что была арестована. Ее исключили из медицинского училища. С горя она выпила уксус и навсегда лишилась голоса. Посетительница дарит герою оставшиеся от повара вещи, в том числе, портрет Хемингуэя. Она благодарит героя за то, что он сохраняет «наши идеалы», т. е. как надо полагать, идеалы демократии, ибо в фильме рок-н-ролл предстает символом оттепели и, следовательно, либерализма. Наконец, город посещают все персонажи, с которыми герой в этом городе успел встретиться, в том числе, и прокурор, убежденный в том, что либералы губят Россию, а еще и более либеральный председатель горисполкома, а также председатель писательской организации. Все это заканчивается предложением пойти всем вместе к древнему, охраняемому государством дубу.

Под этим дубом, как выясняется, когда-то сидел Дмитрий Донской, а Иван Грозный даже срывал с него ветку. Всеобщим примирением собравшихся под дубом фильм, стало быть, и заканчивается. Национальная идея, всех объединяющая, превыше всех раздоров. Кому-то из присутствующих захотелось сорвать с дуба веточку. Председатель горисполкома, подумав, разрешает. Но когда ветку отрывали, с грохотом падает весь сук. Притча? Да, притча, но не без иронии. Постмодернистской иронии. После этого прокурор дает

знать герою, что он, наконец-то, может покинуть город. И плывет наш Варакин по реке, как плыли герои фильма В. Абдрашитова «Парад планет» на другой берег, оставлял за собой этот загадочный и пугающий Аид. Фильм заканчивается, да не совсем. Режиссер на минуту возвращает нас в музей с Нероном, Атиллой, Сталиным и Ягодой. Нет, он не заставит зрителя снова пройтись по выставке, он лишь на минуту задержит внимание, чтобы показать, как директор музея тушит свет и закрывает музей. Ведь музеем фильм начинается, им и закончится. Жизнь вокруг музея и в самом музее замирает. Но надолго ли? Не появятся ли вскоре новые вожди с национальной идеей.

Да, совершенно верно, вся российская империя – и древняя и новейшая – предстала сквозь призму музея. Предстала и со стороны ее мрачных сторон, и со стороны сторон светлых, оттепельных, рок-н-ролльных. Да, были эти светлые времена, и, наверное, еще будут. Но абсурда и сюрреализма в этой странной действительности, в которой прокуроры сначала выносят себе смертный приговор, затем кончают самоубийством, в которой люди постоянно сталкиваются с тем, во что невозможно и поверить, было не меньше, а, может быть, даже больше, что и позволяет режиссеру представить эту жизнь именно в таком ракурсе, который оказался возможным на рубеже 80–90-х годов, когда мода на постмодернизм в России уже получила распространение.

9. Возможна ли в новой поэтике кино новая сакрализация времени?

До сих пор мы рассматривали вопрос о возможности существования такого направления в изучении кино как философия кино. Конечно, выстроить эту систему без опоры на идеи выдающихся философов, возникших в разное время в истории философии и, в особенности, в XX веке, когда время становится постоянной проблемой для философии, невозможно. Поэтому мы обращались и к Бергсону, и к Хайдеггеру, а также и к посвятившему специально кино фундаментальное исследование Жилю Делезу. После появления книги Ж, Делеза уже трудно сказать, что философия кино все еще находится в пеленках. В книге Делеза мы находим не просто абстрактные рассуждения, имеющие отношение к философским проблемам кино, а целую теоретическую концепцию, на основе которой философ затем выстраивает типологию образов – образ-движение и образ-время. Показав, что кино демонстрирует два основных образа, Делез затем обна-

руживает эти типы в американском, советском, французском и немецком кино. Получается что-то вроде вельфлиновского проекта, известного под названием «история искусства без имен». И там, и тут речь идет о формальной грамматике, языке этих видов искусства.

В самом деле, в истории кино Делез сначала находит тип образа, а уже затем называет «имя», т.е. автора, режиссера. Кроме всего прочего, Делез в истории кино обнаруживает две больших эпохи – эпоху, в которой первый тип образа – образ-движение становится определяющим, доминантным, и эпоху, для которой характерно выдвижение на первый план образа-времени. Уходящая в прошлое эпоха у него представлена первой половиной XX века, а вторая – второй половиной этого века. Уходящей эпохе Делез посвящает первую часть книги, второй – ее вторую часть. Казалось бы, поскольку время, которое в первой части книги Делеза получает обоснование применительно к кино вообще, в первой части книги в реальной практике, из поля зрения философа исчезает, а во второй становится основным предметом рассмотрения. Но это не так.

Образ-действие и образ-время у Делеза определяются тем сдвигом, что происходит в культуре вообще, сдвигом в отношениях между пространством и временем. В этом смысле можно утверждать, что прежде, чем этот сдвиг получит выражение в искусстве (а мы рассматриваем кино лишь как частный пример развертывающихся в XX веке сдвигов в искусстве в целом), он произойдет в самой жизни, в восприятии человеком и обществом времени и, в общем, в культуре, а уже затем обретет форму в искусстве и в кино, в частности. В этом Бергсон, разумеется, точен. Лишь затем, спустя время, он получит теоретическое, в том числе, философское обоснование. Понятно, что время как объект познания придет в философию вместе с возникновением кино, а именно, на рубеже XIX–XX веков, о чем и свидетельствует философия Бергсона. Именно в этой философии будет осмыслен сдвиг, происходящий прежде всего в жизни.

Но, получая осмысление в философии, этот сдвиг затем будет выявлен в формах кино, т.е. уже не в мысли, а на практике, в кинематографическом опыте. При этом очевидно, что этот сдвиг в своей деятельности кинематограф затрагивает бессознательно, и только затем некоторые режиссеры, имеющие склонность к теоретизированию, как это произошло с Эйзенштейном или позднее с А. Тарковским, начнут его осмыслять. Наконец, придет время, когда в кинематографическую сферу придут философы и сделают его предметом философского ис-

следования, исходя прежде всего из кино как такового, из его специфики, не пытаясь превращать его в иллюстрацию своих идей, иногда совершенно расходящихся с тем, что кино из себя представляет, как это случилось с Бергсоном в книге «Творческая эволюция». Таким образом, исходя из уже сказанного, повторим еще раз мысль о том, что философскому повороту в исследовании кино предшествовал поворот в культуре, т.е. культурологический поворот, обозначенный нами выше сдвигом. Это значит, если иметь в виду план нашего исследования о культурологическом повороте и его последствиях для исследования истории искусства, значимость культурологического поворота является первостепенной. Это исходная точка для развертывающихся в истории искусства процессов, для смены парадигм в поэтике и смены формальных приемов.

В первой части своей книги Делез вообще-то пытается обосновать сдвиг в отношениях пространства и времени в его культурологическом смысле, хотя он и не пытается его осмыслить с точки зрения культурологии. Делез – не культуролог, он философ. Поэтому он не прибегает к употребляемой культурологами терминологии. Тем не менее, касаясь сдвига в восприятии времени, он имеет в виду, конечно, и не искусство и не кино, а общекультурные процессы. Он, как мы убедились, приходит к выводу о том, что пространство больше уже не используется в виде средства для измерения времени, а, следовательно, оно уже не предстает в виде предполагающих жесткий отбор привилегированных моментов. Такой отбор моментов и приводит к восприятию пространства как доминанты. С некоторого времени возникает потребность в такой фиксации времени, когда время фиксируется в самых разных его проявлениях – будничных, случайных, незначительных, повседневных. Кажется, что заговорили, обрели голос и значимость те пласты реальности, которые так низко ценил Платон, выдвигая на первый план эйдетические или трансцендентные пласты реальности, без которых наступило время для импрессионизма и фотографии, столь чувствительного к фиксации самых непритязательных мгновений бытия. Но импрессионизм был аполитичен, а вот последующий постимпрессионизм уже отредактирован модерном. И только постмодернизм реабилитирует импрессионизм, поскольку он разрушает поэтику модерна.

Не случайно в связи с этим Делез не может принять точки зрения П. Шрейдера, обнаружившего в истории кино целый стиль, названный им трансцендентным. Никакой трансцендентности, ника-

кого платонизма, следовательно, никакой сакрализации в эпоху нарождающегося импрессионизма, а затем и импрессионизма, ставшего возможным на технологической основе, т.е. в кинематографических формах в новое время, во время развертывающегося сдвига в восприятии времени быть не может. Никакого сакрального в новую эпоху быть не может. Все это хорошо, но только человечество, а, тем более, Россия без сакрального существовать не может. Ведь идеалы русских превосходят все будничное, естественное, мещанское и устремляются в утопический космос. Об исчезновении сакрального в эпоху позднего, да и не только позднего капитализма точно говорит Ф. Джеймисон. «Капитализм в современную эпоху, – пишет он, – представляет собой период, когда в силу исчезновения сакрального и ”духовного” глубинная материальность всех вещей, скрытая за ними, наконец-то, поднялась, влажная и трепещущая, на поверхность при свете дня; и ясно, что сама культура – это одна из тех вещей, чья фундаментальная материальность сегодня для нас не просто очевидна, но и совершенно неизбежна. Но также это стало определенным историческим уроком: именно потому, что культура стала материальной, мы можем сегодня понять, что она всегда была материальной или материалистической в своих структурах и функциях» [1].

Что же вытекает из этого вывода? А то, что Ф. Джеймисон оправдывает сведение научной рефлексии о культуре к позитивизму. Можно ли с этим согласиться? С этим не могли бы согласиться, например, уже русские символисты на рубеже XIX–XX веков, доказывая, что, кроме чувственных, существуют еще сверхчувственные миры. Да ведь и сам Ф. Джеймисон, цитируя Ж.-Ф. Лиотара, склоняется к возможности повторного появления модернизма. А модернизм восстанавливает утрачиваемую в религии сакральность и творит сакральность иного рода, а именно, сакральность, пронизывающую политическую и социальную сферу. Этот комплекс исходит и из новых «культурных героев», которых революция выдвигает на авансцену истории, и из психологии масс. «Остроумный поворот или изгиб в его собственном предложении (предложении Лиотара – *Н.Х.*) исключает, однако, – пишет Ф. Джеймисон, – тезис о том, что так называемый постмодернизм не следует за высоким модернизмом как его отходная продукция, а, скорее, предшествует ему и подготавливает его, так что современные постмодернизмы, наблюдаемые вокруг нас, можно рассматривать в качестве обещания возврата и переизобретения, триум-

фального возвращения неких новых типов высокого модернизма, во всей его прежней силе и полного новой жизни» [2].

Таким образом, не прибегая к идее циклизма в развертывании истории, на примере взаимоотношений модернизма и постмодернизма Ф. Джеймисон этот самый циклизм демонстрирует. Конечно, с мыслью Ф. Джеймисона согласиться невозможно. Трансцендентное кино все же существует, хотя оно, может быть, у широкого зрителя и не пользуется популярностью и, конечно, до определенного времени может существовать в своих единичных проявлениях. Но посмотрим, как религиозно-метафизический комплекс проявляется в кино других стран. В этом смысле весьма показательной явилась публикация статьи П. Шрейдера, обратившего внимание на то, что ни критики, ни теоретики, ни историки так и не заметили и не осмыслил существование в кино на протяжении всего столетия целого стиля, который он называет трансцендентным. В связи с этим он называет целую группу режиссеров и конкретные фильмы, для которых характерно тяготение к трансцендентному, к высшей форме опыта, не сводимого к чувственному опыту. В них отвергается чувственный опыт, ставший определяющим в раннем модерне, т.е. в XVIII веке и определяющим возникшую тогда эстетику, порвавшую с сакральными ценностями и ориентированную на гедонизм и игру.

Речь у П. Шрейдера идет о фильмах Брессона, Дрейера, Одзу и других. В них изображаемое кажется не передает всех смыслов. Они связаны со сверхчувственным. Фиксируя тяготение к мистицизму, П. Шрейдер пишет: «Непонятна небрежность эстетиков и серьезных критиков, их нежелание использовать понятие трансценденции привели к недооценке и даже в ряде случаев к ошибочной интерпретации многих работ» [3]. Нам придется коснуться этой темы, иначе будет совершенно непонятным возникновение и развитие того стиля в советском кино, который связан с фильмами А. Тарковского. Его имя П. Шрейдер в связи с трансцендентным стилем не упоминает, поскольку слава нашего режиссера в то время, когда П. Шрейдер публиковал свою статью, еще не была всемирной, и, видимо, П. Шрейдер его фильмы просто еще не видел. Но, несомненно, стиль фильмов А.Тарковского – это тот же самый трансцендентный стиль, о котором говорит П. Шрейдер.

В России этот стиль ощутим, может быть, в еще большей степени, нежели в кино других стран. Сказать об этом в связи с выявлением тенденций, связанных с позднесоветским кино, сказать необходи-

мо. Это имеет основание. Здесь имел место просто взрыв трансцендентности, если можно так выразиться. Это кажется несовременным, неуместным, случившимся на обочине существующей эстетики и поэтики. Например, фильм С. Параджанова «Цвет граната» (1968) удивляет тем, что режиссер перечеркивает все исключительные возможности кино, которые давно уже представлены как специфически кинематографические и навсегда за ним закреплены. Например, такая возможность как монтаж, позволяющая развертывать чрезвычайно динамические сюжеты. С. Параджанов отказывается от таких возможностей и, кажется, идет против течения. Его совсем не интересует динамизм действия, да, собственно, и само действие. Такой метод позволяет растягивать время этого «теперь», чтобы продемонстрировать, что с ним в сознание входит та самая вечность, которая М. Хайдеггером упраздняется.

В фильме С. Параджанова царствует статика. На экране постоянно воспроизводятся мозаики, фрески, иконы, миниатюры из рукописных книг и прежде всего сакральные изображения и тексты. Используя подобные изобразительные элементы, режиссер развертывает повествование в том типе времени, что было характерно для средневекового искусства. Эстетика средневековой живописи, а точнее, иконописи – это изображение неизобразимого, в чувственном – сверхчувственного. Это как раз то, что интересовало представителей символизма на рубеже XIX–XX веков. Конечно, такой прорыв в систему видения, ставшую в XX веке уже архаичной, удивляет. Вот, например, как пишет М. Блейман, сценарист, много сделавший в кино первой половины XX века, об этой статуарной композиции кадра, сначала имея в виду предыдущий фильм С. Параджанова «Тени забытых предков» (1964). В нем впервые появилась подобная поэтика, а затем о подобных поисках свидетельствует и его следующий фильм «Цвет граната», посвященный армянскому поэту конца XVIII века Саят-Нове и пластически выстроенному в духе персидской миниатюры. Кстати, С. Параджанов продолжал снимать и в 80-е годы («Легенда о Сурамской крепости» (1984), «Ашик Кериб» (1988). М. Блейман находит удачное слово для обозначения такого изобразительного решения режиссера – «фресковый принцип». «Фильм, – пишет он, – распадается на ряд иллюстраций, которые даже не притворяются действиями. Конечно, каждый кадр – картина, картина живописная, многофигурная, сложная, такая, какие писали мастера Высокого Возрождения – Веронезе, Тинторетто… Он детализирует картину в про-

странстве, но никогда – в движении, во временной композиции. Крупный план выделяет деталь, но деталь не продолжается, не движется. Все равно картина замкнута в своем живописном единстве» [4]. Это пишет кинематографист, убежденный, что без действия кино быть не может.

В данном случае застывшие картины позволяют режиссеру развертывать повествование на символическом уровне. Но статика выводит повествование из бытового времени и даже, еще точнее, освобождает от времени вообще. Если это и можно назвать временем, то это то, от чего Хайдеггер его освобождает, т.е. вечность. Трансцендентальный стиль в отечественном кино возвращает к платонизму, а, следовательно, то, что открыл в кино А. Бергсон и что критически пытается осмыслить Ж. Делез, – это такое явление, которое иллюстрирует не только то, что уходит в прошлое, но и то, что когда-то еще вернется. Но не просто вернется, но будет освоено как художественное явление. Ведь Ж. Делез оценивает то, что показывает Бергсон, с точки зрения тех представлений, что сложились в его время. Кто бы мог предсказать, что то, что тогда казалось архаикой, что, как казалось, ушло в прошлое навсегда, больше не вернется.

Вот как характеризует А. Орлов организацию времени в фильме С. Параджанова. «Череда статичных композиций, склеенных без фигур монтажа и таким образом автономизированных, при сохранении единого топоса персонажа моделирует время как некую матрицу ”мгновений вечности” или, точнее, матрицу состояний, каждое из которых как бы существует вне прошлого и будущего, не будучи (впрямую, явно) связанным с предыдущим и последующим кадрами. Образ именно матрицы очень удобен своей точностью, наглядно отображая возможность выбора (или легкого доступа) в данный момент к любому из состояний – как элементу матрицы. Перед нами возникает некая матричная алгебра, законы которой довольно точно отражают закономерности ”божественного хронотопа”» [5].

Какова же цель режиссера, использующего в воплощении своего замысла столь архаическую поэтику? Она связана с наделением времени сакральными значениями. Его интересует присутствие бога, а это присутствие и предполагает неподвижность, статику. Но сакрализация здесь касается и эмоциональных характеристик персонажей. Они лишены эмоций и страстей. Эта неожиданная для кино эстетика, извлеченная из средневековой сакральной живописи, провоцирует возможный вопрос: не является ли эксперимент С. Параджанова чем-

то вроде «смерти кино», вопрос в эпоху заметного расширения поля действия телевидения в России весьма актуальны? Ведь применительно к его фильму нельзя говорить о кино как реабилитации физической реальности, к которой З. Кракауэр сводит кино, хотя бы уже потому, что фильм С. Параджанова – это, как могли бы выразиться постмодернисты, типичный интертекст. Как пишет А. Орлов, проанализировавший этот эксперимент режиссера, подобная позиция ведет к разрушению самой жизненной основы кино как движущегося изображения. «Если финальный уход Саят-Новы – это смерть персонажа в Боге, – пишет А. Орлов, – то «Цвет граната» – это смерть кинематографа в иконе» [6]. Эта мысль о смерти существующих средств выражения в кино в связи с фильмами А. Тарковского высказывает, например, режиссер более молодого поколения А. Хван, автор фильмов «Доминус» (1988) и «Дюба-Дюба» (1992). «Мне даже кажется иногда, что Тарковский некинематографичен. Вот ужас, правда? Ряд эмблем, которые он нанизывает на единый стержень, ряд символов, изобразительных и музыкальных мотивов создают нечто вроде пиктографического письма. Пиктограммы или вязь иероглифов. В этом есть что-то литературное» [7].

Почему же фильмы А. Тарковского и С. Параджанова, которые можно также отнести к трансцендентному стилю, появились именно с 60-х годов? Казалось бы, ответ лежит на поверхности. Да потому, что это была оттепель, а в это время немыслимое ранее можно было уже осуществить. Хотя оттепель уже как бы заканчивалась, но, тем не менее, по инерции все еще сохранялась. Режиссер уже мог быть и более свободным, и более субъективным. Правда, когда речь идет о возрождении сакрального, говорить о субъективности не приходится. Но дело не только в оттепели. Ведь если исходить из циклического принципа в истории культуры, а каждый цикл при таком подходе состоит из нескольких фаз, то в случае с названными режиссерами и их фильмами мы имеем совершенно определенную фазу – фазу философскую или религиозно-метафизическую. Именно так назовет ее М. Эпштейн, имея в виду литературный процесс в советской России XX-го и двух предыдущих столетий. Согласно М. Эпштейну, этой фазе предшествовала фаза социально-государственная, которую можно назвать социалистическим классицизмом, как ее называл А. Синявский, и фаза морально-личностная. За религиозно-метафизической фазой следует фаза эстетико-концептуальная [8].

Какой же смысл этой религиозно-метафизической фазы по М. Эпштейну? Переход к ней теоретик соотносит с концом «пражской весны» и журнала «Новый мир». Ее смысл четко прочитывается в переходе А. Солженицына от «нравственного социализма» к христианству. Предшествующая фаза – морально-личностная себя исчерпала («Нравственность исчерпалась как суверенная сила, гуманистический порыв и как ”совесть без Бога”» [9]). Что же включается в эту фазу? Ощущаются настроения, связанные с чувством смирения, отречения от «я», попытка осознать вековой уклад и предания старины. В центре внимания оказывается так называемая "тихая поэзия» и деревенская проза. Так возникает востребованность на «деревенское» кино, т.е. на фильмы В. Шукшина. Начинается поиск национальных корней, культ земли, интерес к народно-бытовым традициям. Намечается прорыв мифологизма. Все это позволяет говорить о возвращении к поэтике романтизма. Поэтому эту религиозно-метафическую фазу можно было бы обозначить как неоромантизм.

Понятно, что поиск национальных корней и интерес к обрядовой стороне религии усложняет и углубляет поэтический стиль, и об этом свидетельствует фильм С. Параджанова «Тени забытых предков», о котором мы уже успели вспомнить. В гуманитарной науке этого времени активизируется этнография и фольклористика, с помощью которых происходит возвращение не вообще в историю, а в историю культуры. Но для преодоления революционно воспитанного и настроенного советского человека – верноподданного империи нового образца – эта тенденция оказывается весьма благоприятной. Интерес к элементам этнографии и фольклора углублял и расширял поэтику тех фильмов, которые назывались поэтическими. В свое время М. Блейман усматривал в фильмах этого рода даже целую школу, хотя в форме теории установки этой школы отрефлексированы не были. Наиболее ярким образцом этой школы оказался фильм С. Параджанова «Тени забытых предков», поставленный по повести М. Коцюбинского.

Уклон в фольклор и этнографию на этот раз, проявляясь в фильме С. Параджанова, поставленном на Киевской киностудии, закономерен. Ведь такой уклон когда-то демонстрировал начинающий на этой киностудии А. Довженко. В реализации своего замысла С. Параджанов опирался не только на повесть украинского классика, но и на фольклор гуцулов. Правда, М. Блейман в этой школе улавливал и уязвимые стороны, что, конечно, свидетельствовало о его ерно-

сти традиционной поэтике. «Сосредоточив внимание на удивительных обычаях гуцулов, на их верованиях, празднествах и обрядах, С. Параджанов и Ю. Ильенко создали драгоценный образ народного бессмертия… Щедрая красочность (к сожалению, не всегда верного вкуса), пристрастие к сочной этнографической детали в этом фильме не самоцель. То, что в нем сознательно лишены глубины характеристики персонажей, сознательно упрощен сюжет, было необходимо для замысла. Судьба героев стала только предлогом, только поводом для создания образа народной жизни в самых ее ярких, самых ”карнавальных”, как сказал бы М. Бахтин, формах» [10].

Вместе с тем, активизация интереса такого рода способствовала и выходу из принявшего в России гипертрофированные формы утопизма, трансформировавшегося в антиутопизм. Ведь советская реальность свидетельствовала о реализации замятинских и оруэлловских прозрений. Хотя этот пафос разрушения утопизма в советской России уже в эпоху оттепели не следовало преувеличивать. Разрушался лишь утопизм, что был связан с будущим. Коммунистический утопизм – это футуристический утопизм. Но освобождаясь от утопизма этого рода, советский человек очень быстро освоился с привычным ему утопизмом, обращенным в прошлое. Новым утопизмом стал пассеистический утопизм. Так, этот новый комплекс С. Говорухин продемонстрировал в своем фильме «Россия, которую мы потеряли». Но дело не только в утопизме как непреодолимом психологическом комплексе. Ведь утопизм перерастает в мировоззренческую категорию. Речь должна идти не просто об утопизме, а утопизме как признаке мировосприятия модерна, возникшего еще в начале Нового времени, правда, первоначально в виде идеи. В этой пока еще нереализовавшейся форме модерн был первоначально привлекателен. Ведь в нем носители массового и, наверное, не только массового сознания, т.е. пассионарии проигрывали то активно-деятельностное начало, которое, как считали еще адепты христианского учения, должно было привести к «царству Божию».

Чтобы преодолеть все противоречия и чтобы преодолеть хаос, человек должен был быть предельно активным. Прежде всего в разрушении традиционного социума с помощью революции. Но раз эта идея преображения мира сопровождала христианство, то она стала и идеей социальной, политической. Со второй половины XX века возникает ситуация, когда становится ясно: идея модерна себя изжила. Утопизм как ее признак неконструктивен. Чтобы преодолеть гипер-

трофированный и разрушительный активизм, человечество начинает поворачиваться к Востоку. В этом плане заслуживает внимания фильм Н. Михалкова «Ургa – территория любви» (1991), возникший не без влияния «последнего евразийца» Л. Гумилева. Так начиналась эпоха постмодернизма, отчасти продолжающая модернизм, а отчасти его отрицающая. Оказалась ли художественная жизнь советской России в стороне от этого универсального поворота? Ясно, что не оказалась. Как мы убедились, многое свидетельствует о том, что появление этих идей в России почти совпадает с тем, что в это время происходит на Западе.

Но делать такой вывод означало бы не быть чувствительным к специфике русской культуры. Известно, что эта культура многое берет от других культур. Берет она и идеи постмодернизма как раньше она взяла идеи структурализма. Однако главное заключается не в том, что берет, а то, что берет и усваивает по-своему, в соответствии со своими ценностными ориентациями. Утверждая, что России не нужно было усваивать постмодернизм на Западе, М. Эпштейн пытается убедить читателя в том, что здесь он уже был и задолго до того, как западные интеллектуалы возвестят о его приходе. Ведь, как утверждает остроумный и очень талантливый гуманитарий, Россия – это вообще страна симулякров, о чем свидетельствует ее история, а симулякры, т.е. копии без оригиналов – это ведь один из основных признаков постмодернистской поэтики. Тут все дело в так называемом «псевдоморфозе», объясненном еще Шпенглером. Те формы, в которых существуют русские, не всегда вырастают из корней собственной культуры, часто они заимствованы из другой культуры. Русский человек вынужден проявлять и выражать себя в чужих, заимствованных формах. «Российская гиперреальность может быть понята как следствие псевдоморфозы, вытеснившей историческую данность одной культуры знаковыми системами другой, результатом чего стала избыточная активность знаков, создающих как бы свою собственную реальность» [11].

Что же такой вывод нам дает для понимания ситуации и позднесоветского, и постсоветского периодов в истории отечественного кино? Этот вывод помогает понять активность этнографов и фольклористов, питающих и деревенскую прозу, например, и вообще всю религиозно-метафизическую фазу. Ведь это разочарование не только в утопизме, но в модерне как причине того, почему русская культура развивалась на основе шпенглеровского псевдоморфоза. Еще в начале

Нового времени западный динамизм, подстегнутый идеями модерна, увлек за собой и легковерную Россию, и в силу этого русская культура стала функционировать по логике симулякра. Вторая половина XX века в советской России развертывается не только как освобождение от тоталитаризма, но и как реальная возможность освобождения от симуляции, возникшей в результате ассимиляции идеи модерна. Это время для России, воспринимающееся как время оттепели, стало временем освобождения и от симулякров, и от модерна. Вот почему и становится столь острым вопрос о национальных корнях. В этом смысле опять же фигура и деятельность А. Солженицына оказывается для понимания переживаемого момента ключевой. Ведь совершенно не случайно А. Янов воспринимает А. Солженицына славянофилом, точнее, последним славянофилом, и, собственно, это подтверждает и возникновение «деревенской прозы» и интерес к ней [12].

Собственно, этот интерес можно фиксировать во всех видах искусства. Он оказался в центре внимания одного из самых притягательных центров – в театре на Таганке (спектакли «Деревянные кони» по Ф. Абрамову и «Живой» по Б. Можаеву. Последний был поставлен в 1968 году, но был разрешен к показу лишь в 1989 году). И конечно, кинематограф не прошел мимо этой тенденции, о чем свидетельствуют фильмы В. Шукшина. Ведь крестьянская среда, к которой этот писатель и к которой режиссер приковывал внимание, как раз и сохраняла те национальные корни, которые столь значимы и для романтизм, и для постмодернизма. Конечно, в данном случае невозможно говорить о том, что постмодернизм в его русских формах – это заимствование западного постмодернизма. Он появился на Западе, значит в России его тоже можно испробовать и им воспользоваться, чтобы осознать то, что здесь до сих пор не осознавалось. Между тем, в результате получило выражение гораздо более сложное и глубокое явление, чем кажется. Ведь, по сути, с эпохи оттепели здесь происходит взрыв сначала сентиментализма, а затем и последующего романтизма, который в России, может быть, проявлял себя даже сильнее, нежели на Западе, хотя революция и свидетельствует, что модернизм оказался на определенное время все же сильнее.

Именно эта активность романтизма в России, породившая в свое время миросозерцание славянофилов, сохранявших связь с национальными корнями и поддерживающих дистанцию по отношению к петровской империи, стала основанием того, что порождающая постмодернизм тенденция здесь предшествовала собственно постмодер-

низму в его западном виде. Конечно, поскольку в России модерн оказывался сильнее, чем традиция романтизма, иначе не произошло бы революции, то тенденция неоромантизма, столь активная еще в эпоху символизма, постоянно вытеснялась на периферию. Но в позднесоветский период произошел взрыв этой традиции. Это обстоятельство свидетельствовало о начавшейся эпохе заката модерна. Для развития отечественного кино это давало новую перспективу. Для нас эти процессы, связанные с религиозно-метафизической фазой, представляют интерес потому, что именно они и способствовали возникновению того остававшегося долгое время латентным стиля, который П.Шрейдер назвал трансцендентным. Собственно, в России этот стиль, как мы уже писали, представлен фильмами А. Тарковского. Этот стиль как раз и мог проявиться исключительно в тех фильмах, в которых возродилась традиция и романтизма, и неоромантизма, как в России на рубеже XIX–XX веков называли символизм. Ведь что такое этот самый трансцендентный стиль как не неоромантический стиль. Возрождение этого стиля в фильмах А. Тарковского и С. Параджанова, а затем и в фильмах тех режиссеров, в которых эта традиция имеет продолжение (А. Сокуров, А. Звягинцев) свидетельствует и о своеобразии отечественного кино, и в то же время о том, что оно развивалось в соответствии с теми же тенденциями, что возникали в кино других европейских стран.

10. ***Введение в новую поэтику кино как поэтику «надлома». О «надломе» империи или «надломе» цивилизации идет речь? Психологические последствия «надлома».***

Получается, что начатая Л. Шепитько в фильме «Крылья» и М. Хуциевым в фильме «Июньский дождь» тема пробуждения героя получает продолжение и в позднесоветском кинематографе, о чем свидетельствует фильм В. Абдрашитова «Охота на лис». Но все эти фильмы объединяет то, что их герои еще герои действующие, хотя режиссеры фиксируют те моменты в их биографии, когда им приходится задумываться о смысле жизни, о том, почему они из нее оказываются вышибленными, почему они уже не видят в ней привычную и понятную логику. Они как бы переводят повествование в статус бездействия или, как говорят на Востоке, «недеяния».

Но ведь не у всех героев позднесоветского кино есть такая сильная воля, как у героев названных фильмов. Не все они способны противостоять жизни, хотя режиссеры обращают на них внимание в тот

момент, когда они утрачивают эту способность противостоять. Совсем другое дело – герои иного плана. Герои, которые с самого начала сопротивляться не способны, не жаждут проявить свою волю и плывут по течению. Та неподлинная реальность, о которой говорили платоники, овладевает людьми и поражает их волю. Время идет, они, кажется, взрослеют, но так и не обретают способности борьбы, противостояния, сопротивления, а, следовательно, и обретения настоящей жизни. Они, конечно, понимают, что существует какая-то подлинная реальность, но связь с ней уже утрачивают.

Дело ведь тут вовсе не в индивидуальных судьбах персонажей. Так история становления личности регрессирует на предшествующую ступень. Таких героев мы обнаруживаем в фильме «Полеты во сне и наяву» Р. Балаяна (1982), «Астенический синдром» К. Муратовой (1990), «Осенний марафон» Г. Данелии (1979), «Отпуск в сентябре» В. Мельникова (1979). В начале фильма Р. Балаяна зритель узнает, что герою исполняется сорок лет. Он – сотрудник конструкторского бюро. Товарищи по работе его ценят, даже любят, особенно женщины. Начальник бюро, бывший сокурсник по институту, готов терпеть его постоянные отлучки. Женщина из этого же бюро любит его и постоянно дает ключи от своей машины, на которой он мчится к другой женщине. Может быть, даже и от своей квартиры. Но вниманием с его стороны она не пользуется. Он женат, у него жена, ребенок. Нельзя сказать, что к жене он холоден, порвать с ней он не способен, а она ему пока прощает постоянные измены. По-настоящему он пока привязан к своей юной любовнице, видимо, очередной.

Все у героя кажется есть, отсутствует только одно – смысл жизни. Его взросление так и не состоялось, а потому и о сопротивлении будничной жизни и о реализации личностного потенциала не приходится и говорить. Не видит он в этом смысла. Наверное, именно поэтому он все время пытается вмешаться в футбольную игру, которой заняты в этом городе подростки. Он все еще сам подросток, инфантильное существо. К неудовольствию, конечно, мальчишек. Эти его попытки принять участие в уличном футболе выдают его инфантильность. Итак, герой обаятелен и привлекателен. Его все любят. Но сам он несчастен, ибо внутренне пуст, хотя и не без задатков. Никакая духовная жизнь его не обременяет. Ребенок есть, но он им совсем не занимается. Жизнь протекает где-то рядом. Символом какой-то другой жизни в фильме оказываются съемки фильма. Герой случайно оказывается на съемочной площадке и, конечно, мешает работе. Он –

посторонний. Режиссер сердится и, конечно, пытается его уговорить пойти домой и выспаться. Герой все время отпрашивается у своего шефа, чтобы поехать навестить мать. Но это лишь повод уйти с работы и навестить подружку. Мать он так и не навестит.

Однажды, когда он, наконец, собрался ее навестить и сел на товарный поезд, он обнаруживает, что во время остановки в вагоне появляются воры и пытаются выкрасть доставляемый на этом поезде товар. Он пытается преследовать воров, чтобы сдать их милиции, но его избивают. Этот его поступок его характеризует как исключительно положительного героя. Ведь есть же в нем какое-то изначальное добро. Он открыт для людей. На следующий день избитого героя обнаруживает обходчица путей. Подбирая избитого героя, она даже намекает, что не прочь завести с ним роман. Сорокалетие приходится отмечать с фингалом под глазом. Конечно, герою приятно слышать тосты друзей и приятелей в его честь, но дело в том, что его любимую девушку уведет прямо от праздничного стола участвующий в съемках фильма молодой и обаятельный актер. А она, как это ясно из фильма, была единственным лучом света в его жизни. Чтобы не подавать виду, что он таким предательством подружки просто убит, герой начинает ерничать. В конце концов, он садится на качели, раскачивается и прыгает в пруд. Услышав плеск воды и обнаружив исчезновение юбиляра, перепуганные друзья приступают к поискам. Однако драмы все же не происходит. Герой обнаружен. Напряжение спадает, и героя кто-то называет клоуном. Не обделенный вниманием окружающих наш герой, тем не менее, ощущает одиночество и крайнюю пустоту. В самом финале он, оказавшись в поле, подходит к стогу сена, ложится и в нем зарывается. Ему холодно, но под холодом следует подразумевать не только погодные условия, но и его чуждость этому миру, в котором он так и не сможет себя обрести. То действие, в которое герой должен бы быть включенным, так и не совершается. В фильме и в самом деле нет действия. Но оно и не предвидится.

Нечто подобное фильму Р. Балаяна мы находит в фильме К. Муратовой «Астенический синдром». По всей видимости, это гуманитарий с большими планами и интересными замыслами, но пока он – школьный учитель, который тоже из этой жизни вышиблен. Кажется, что у него еще все впереди, он все наверстает. У него тоже, несмотря на то, что он имеет самые высокие идеалы, отношения с миром затруднены. Что же касается самой этой жизни, то у К. Мурато-

вой она неумолима и не стягивается в какое-то четкое действие. Она рассыпается на фрагменты. Организовать ее невозможно. Об этом же свидетельствует и другой фильм К. Муратовой «Три истории», состоящий из трех разных новелл, о котором мы уже упоминали. Поэтому фильм распадается на две части. Одна посвящена женщине по имени Наташа, которая после смерти и похорон своего мужа теряет способность нормально общаться с окружающими и становится агрессивной. Астенический синдром как диагноз – это имеет отношение к ее поведению, общению с окружающими, родными и просто встречающимися ей на улицах. Тоже ведь прогулка, но какая однако гротескная. Астения – это ослабление способности организма противостоять окружающей среде, оказывать ей сопротивление, что, собственно, и порождает и действие, и действующего героя. Но это то, что касается героини первой части фильма.

Что же касается второй части, то здесь герой находится во власти другой напасти, а именно, каталептического беспамятства. Он постоянно засыпает. Засыпает в метро, на педсовете, на вечеринке, на которую его приглашают ученики. Комментируя этот фильм К. Муратовой, М. Ямпольский разбирался в несходстве медицинских тонкостей, без уяснения которых патологическое поведение героев непонятно. По его мнению, истерическая каталепсия – это тоже вариант астении, но вариант противоположный агрессии. «Если агрессия – это активное отрицание реальности, попытка ее разрушить, то каталепсия – это пассивное вытеснение реальности, нежелание быть с ней в контакте» [1]. Но получается, что и в том и в другом случае мы имеем распад существующих связей человека с окружающим миром, которые считаются нормальными. У К. Муратовой решающая причина изменений, происходящих на уровне поэтики, переносится на патологический или медицинский уровень.

Какие-то потуги на норму в поведении школьного учителя по имени Николай в фильме все же есть. Он полон желания работать над романом и даже на работе специально берет отпуск, чтобы, наконец-то, заняться творчеством. Но эта работа над романом так и не начнется. Вместо этого происходят постоянные конфликты с тещей, которая упрекает его за столь мизерную зарплату, которую он получает в школе и за отсутствие желания выбиться в люди, иметь какой-то другой, более высокий статус, чтобы его жена, ее дочь не стыдилась его. И, наконец, главная среда, в которой он постоянно пребывает, это его коллеги, учителя, которые хоть и не поражены ни астенией, ни ката-

лепсией, но похожи на обитателей желтого дома, а психиатрическая клиника тоже имеет место в фильме как один из фрагментов, на которые этот фильм распадается. И речи, которые лишенные разума в больничной палате люди произносят, почти не отличаются от того, как обсуждают свои проблемы школьные учителя.

Есть ли у Николая контакт со своими учениками? Его нет. Он произносит длинные ученые монологи, но его никто не слушает. Ученики занимаются своими делами. Ясно, что школа не является тем местом, в котором герою приятно проводить время. Его обличает не только теща, но и его коллеги, в особенности завуч. Фильм заканчивается сценой в метро. Герой засыпает в вагоне, затем падает и так и остается то ли в очередной раз заснувшим и, следовательно, он концу пути может проснуться, то ли вообще испустившим дух. Так и уплывает его распростертое тело на полу вагона в темноту. Приходится заметить, что финал в этом фильме почти такой же, как и в фильме Р. Балаяна. О каком же действии в данном случае можно говорить? Его нет и, как мы убедились, и не предвидится. Если герой К. Муратовой и не умирает физически, а кажется, что именно это в фильме и происходит, но духовно он все равно давно мертв как мертво все, что его окружает. Не случайно фильм начинается эпизодом похорон и кладбищем, из которого героиня стремится выйти, но не может.

По изобразительному решению фильм К. Муратовой напоминает не столько фильм Р. Балаяна, сколько фильм К. Лопушанского «Посетитель музея». У К. Муратовой апокалиптический мотив утопает в будничном. И хотя у К. Муратовой отсутствуют горы мусора, сквозь которые пробирается герой К. Лопушанского, стремясь достичь музея, тем не менее, все эти грязные лужи на улицах, обшарпанные и облупившиеся стены домов, грязные пустыри и подъезды, лестницы и квартиры, все эти кладбищенские пейзажи, эти грязные помойки и лужи, в которых играют дети – это все та самая мерзость запустения и вырождения, в образе которой у К. Муратовой предстала реальность обрушившейся советской империи. Да еще нищета, бедность, порождающая дикость, жестокость, утрату человеческого достоинства, о чем, например, свидетельствует сцена с очередью людей, покупающих рыбу. На фоне этого вырождения все, что могло бы ассоциироваться со светлыми формами жизни, например, школа, тоже воспринимается адом. Таков ракурс, позволяющий режиссеру увидеть реальность. В отношениях личности и мира гармония недо-

стижима. И ведь что интересно, в добром старом кино такие герои представали в исключительно негативном свете. Вот все это вроде бы и заслуживает названия того, что мы обычно применительно к кино этого времени называем «чернухой». А в фильмах, о которых идет речь, ничего этого нет. Это все фильмы о другом. Герои здесь – это все люди с задатками, люди интеллигентные, и им невозможно не сочувствовать. Так почему же в этих фильмах воспроизводится их деградация?

Но вот, кажется, появляются фильмы, в которых течет благополучная и интеллектуально наполненная жизнь, как это происходит в фильме Г. Данелии «Осенний марафон». Кстати, обратим внимание на то, что уже само название фильма настраивает на делезовский образ прогулки как символа отсутствия действия. Действия в фильме Г.Данелии тоже не предвидится, хотя, как в фильме К. Муратовой, а у нее герой – тоже интеллектуал, это действие вроде бы предполагается. Но у Г. Данелии не столь даже прогулка, сколько пробежка, т.е. тот самый «осенний марафон», что и вынесен в название фильма. Но что же такое «осенний марафон»? Дело в том, что герой – интеллектуал высокой пробы. Он – переводчик и сотрудничает с одним из самых престижных издательств, выпускающих переводы известных западных авторов. Наш герой – Андрей Павлович Бузыкин – один из самых востребованных специалистов-переводчиков. Он – представитель элиты. Ему поручают самые ответственные переводы. К тому же он преподает в литературном институте, обучает студентов искусству перевода, а свои ученикам помогает получать ответственные переводы. В настоящее время ему поручен очень важный перевод, и его нужно сделать в сжатые сроки. В случае своевременной сдачи рукописи его ждет награда – он, наконец-то, получит перевод модного автора, которым он давно собирается заняться. Но до последнего времени издательство не считало это возможным. И вот, кажется, заветная места осуществиться, и он продемонстрирует свой блестящий талант.

Все, казалось бы, прекрасно. Только вот сдача рукописи задерживается. Бузыкина все время, как в фильме О. Иоселиани «Жил певчий дрозд» что-то отвлекает. Например, отвлекает любовница, которая тактично намекает, что пора бы ему с женой развестись и остаться навсегда с ней. Она весьма внимательна, ухаживает за ним, упреждает все его желания, но и ждет с его стороны самых решительных действий. Поскольку ему часто приходится задерживаться у любов-

ницы, то жене приходится лгать и называть другую причину своих постоянных задержек возвращения домой. Все это напоминает ситуации, случающиеся с героем фильма «Полеты во сне и наяву». Жена, конечно, догадывается, да даже и знает о существовании другой женщины и хотя она любит Бузыкина, но вопрос о разводе готова поставить сама. А есть еще третья женщина – коллега, тоже переводчица, правда, не очень удачливая, но поскольку она – бывшая ученица Бузыкина, то он ей всегда готов помочь. Она постоянно обращается к Бузыкину за помощью. Тот ее переводы редактирует, а иногда и просто их переписывает. К Бузыкину она тоже неравнодушна и даже имеет на него виды. Поскольку складывается такая ситуация, то наш герой – этот совестливый, воспитанный и интеллигентный Бузыкин постоянно опаздывает, извиняется, оправдывается, лжет и снова опаздывает, не имея сил, наконец-то, с какой-то из этих женщин порвать. Ситуация оказывается неразрешимой. На решительное действие герой просто неспособен. Он всех любит и никому не может отказать.

В конце концов, кажется, появляется причина стать решительным и совершить действие хотя бы в личной жизни. Кроме окружающих героя женщин, превращающих его в своего рода мифологического Лаокоона, в фильме есть еще один персонаж, значимость которого для разгадки смысла, стоящего за словосочетанием, вынесенным в название, весьма высока. Это профессор из Дании Билл Хансон. Он проживает в Петербурге, переводит на шведский язык романы Достоевского. Бузыкину поручено его консультировать. У Хансона привычка совершать по утрам пробежку. Каждое утро он будит Бузыкина, и они вдвоем бегут по городу. Вот эта перманентная пробежка и служит образом того повторяющегося бега, правда, уже в жизни, который оказывается бегом на одном месте. Это какой-то заколдованный круг, из которого не выбежать, не начать жизнь сначала, чтобы не исчезнуть в этих слишком сложных и запутанных связях между людьми. А герой и в самом деле тонет, теряет свою личность, свой талант, свою любимую работу, свой статус и, наконец, свой проект, которого он так долго ждет. Однажды коллега-неудачница сообщит ему, что она закончила и сдала свой перевод (сделанный во многом за нее Бузыкиным), что его уже одобрили и будут печатать. Но кроме того, она сообщила, что проект, который хотел бы выполнить сам Бузыкин, передан ей. И поскольку Бузыкин, как она догадывается, уже начал долгожданный перевод, то не может ли он уже сделанное им

передать ей. А вот это-то как раз Бузыкина и вызвало к активной жизни. Это прямо переполнило ту самую чашу, и он в запальчивости спрашивает обнаглевшую коллегу, а не хочет ли она еще попросить его помыть у нее пол. Наконец, у героя пробудилась решимость заявить о себе, подчас весьма жестко. Тем более, что его, кажется, отвергает любовница и от него уходит жена. Действие все же совершается, но уже без героя. Он тут как бы лишний.

В фильме есть еще один персонаж, и его появление здесь весьма важно. Это сосед Бузыкина – рабочий Харитонов, навещающий нашего героя, как всегда, с бутылкой водки. Он спаивает Хансона, но, в том числе, хотя и протестующего против этого, вынужденного в конце концов сдаться Бузыкина. Принявший много спиртного Хансон попадает в милицию. Бузыкину приходится похлопотать, чтобы его выпустили. В связи с этим фильмом можно констатировать, а заодно и зафиксировать промашку в выводах Делеза, промашку, связанную с утверждением, что из нового кино исчез народ и вообще рабочий класс. Из кино, во всяком случае, советского народ все-таки не исчезает, он здесь присутствует только в ином качестве. Это уже, пожалуй, не тот гегемон, которым он предстал в старом кино. Не тем главным персонажем в том великом эсхатологическом мире, в будущем предвещает новый «золотой век».

Какой же, в конце концов, можно сделать вывод из этого фильма? Уж не тот ли, что связан с этим самым пресловутым ковчегом, т.е. Россией. Как ковчегом с вечно неосуществленными и нереализованными потенциалами людей. А ответ будет тем же самым, что уже сделан, когда мы анализировали фильм Р. Балаяна. Хоть герои этих фильмов – это совсем разные люди и представляющие разные социальные прослойки – один инженер, представляющий техническую интеллигенцию из какого-то периферийного города, другой – такой же интеллигент, но уже гуманитарий, образованный человек, находящийся приблизительно в том же самом возрасте. Но вывод может быть только один. Оба они с положительными нравственными задатками. Один, герой из фильма Р. Балаяна, подавал надежды, еще будучи студентом, другой уже доказал свои способности и даже успел преуспеть в жизни. Но финал, как говорится, один – несмотря на все их таланты, свой потенциал они реализовать все равно не могут. Спрашивается, почему?

Этот вопрос актуален и для героя вампиловской пьесы «Утиная охота», прогремевшей в застойные брежневские годы, но прогремев-

шей лишь в театре. Однако востребованность этой пьесы не могла пройти мимо кино. По этой пьесе В. Мельников поставил фильм, назвав его «Отпуск в сентябре» (1979). Заметим в связи с этим, что здесь опять речь идет об отпуске, как в фильме К. Лопушанского или как в фильме А. Смирнова «Осень». Отпуск, т.е. та же самая прогулка. Пауза в осуществлении какой-то деятельности. Но эта пауза затягивается. Пересматривая фильм В. Мельникова, невольно задаешь себе вопрос о том, что же послужило толчком, исходной точкой появления целой группы фильмов с утерявшими способность действовать пассивными героями. Речь идет о лучших фильмах, созданных самыми талантливыми режиссерами, работающими в период позднесоветского кино. Этот мотив привнесен извне, со стороны или же он – результат внутреннего для кино развития? Ответ напрашивается не в пользу кино. Все-таки первым импульсом к осмыслению каких-то актуальных процессов в жизни художественной культуры является не кино, даже если в кино это может принять исключительный и более мощный резонанс. Вот и в этом случае приходится констатировать, что не было бы, видимо, фильмов Р. Балаяна и Г. Данелии, если бы общество не ощутило, что в драматургии А. Вампилова произошло открытие, которое может питать, в том числе, и массовые виды искусства. У А. Вампилова произошла легитимация героя, который в старом кино всегда появлялся в негативной ауре.

Такие темы разлада с миром при советской власти ставить было трудно. Да и в театре тоже. Но в театре это все же случилось. А это значит, что причину того, что всегда считалось негативным в герое, следует искать уже не в самом герое. Но поиск причин в другом контексте с точки зрения социалистического классицизма невозможно, ведь это касается уже язв, существующих по причине системы. Вот А. Вампилов, а вместе с ним и режиссеры названных фильмов переводили осмысление с характера героев на систему. Но для этого требовались, конечно, и новые формы киноязыка. Но если эти фильмы рассматривать в культурологическом контексте, то здесь очень важно представлять, какой регресс в связи с тоталитарной системой происходит в истории личности. Вопреки официальной пропаганде о прогрессе общества в связи с реализацией идеи социализма, названные фильмы позволяют утверждать, что представленные в них сюжеты иллюстрируют регресс не только в личностном, но и в социальном и даже в религиозном, а, точнее, в христианском плане.

Ведь, как известно, герой как воплощение человека действующего, активного, ощущающего ответственность за судьбу других, – это не только изобретение западного модерна, ставшее в Новое и Новейшее время универсальным, и продемонстрировавшего свою изнанку в социализме, доведя ее до абсурда, почему, собственно, потом, например, А. Балабанову и придет мысль взглянуть на реальность глазами Беккета и Кафки, но и установка христианского мировосприятия. Ведь совершенно не случайно в 20-е годы происходили дискуссии об отношениях социализма и христианства, в которых принимали участие апостол новой светской религии – социализма А. Луначарский, но и представители церкви. Сближение христианства с выхолостившим его смысловое и духовное ядро социализмом все-таки возможно. Почему? Да потому, что тут все дело в открытии, а, главное, в оправдании человека действующего. Ведь в истории личности христианство представляет следующую прогрессивную ступень этой истории.

Христианство ставит вопрос не только о совершенном человеке, но и о совершенном обществе. Но это общество может вызвать к жизни лишь человек действующий. Как утверждает В. Соловьев, следующий шаг после буддизма и платонизма «состоит в положительном осуществлении достойного бытия во всем» [2], т.е. в превращении неподлинной действительности в подлинную. «Христианство, – пишет далее В. Соловьев, – открывает человечеству безусловно-совершенную и потому телесно воскресающую личность; оно обещает человечеству сообразное этому личному началу совершенное общество, а так как именно это общество не может быть создано внешним и насильственным образом (тогда оно было бы несовершенным), то обещание его заключает в себе задачу для человечества и для каждого человека содействовать открывшейся миру совершенной личной силе в деле преобразования всемирной среды для собирательного воплощения в ней Царства Божия» [3].

Христианская идея – это по сравнению с буддизмом и платонизмом, которые тоже, как считал В. Соловьев, явились ступенями в истории личности, тоже идея активности и деятельности, хотя, может быть, не столько в социальном, сколько во внутреннем мире самого христианина. Конечно, восточное, т.е. созерцательное начало в христианстве остается, но оно уже предстает в совершенно новом, т.е. деятельностном духе. Вот в названных нами фильмах происходит не только переоценка социальной, т.е. модернистской идеи, но и идеи

христианской как по сравнению с предшествующими религиозными и этическими системами, ставшими актуальными с осевого времени, прогрессивной. В позднесоветском кино человек кажется готовым к преодолению атеизма и к возрождению христианства. В какой-то степени можно утверждать, что этот процесс происходит. Только вот церковь, которую возводят в фильме А. Звягинцева «Левиафан», имеет отношение не столько к человеку, сколько к государству, т.е. к Левиафану. Церковь ради самой церкви. Государство ради самого государства.

Тут снова возникает мысль о раздвоении личности между строителем-государственником, которого Г. Федотов называет «москвитянином», т.е. средневековым человеком, с одной стороны, и странником, жаждущим истинной действительности, с другой. Как свидетельствуют некоторые фильмы, в реальности происходит регресс к предшествующим ступеням в истории личности. В некоторых фильмах у героев все еще существует стремление противостоять злу. В других – оно уже невозможно, хотя еще сохраняется уверенность в существовании умопостигаемого блаженного и истинного мира. Здесь, конечно, христианский идеал регрессирует к платонизму. Наконец, в-третьих, мир целиком и полностью лежит во зле, что дает возможность художнику вдохновляться или восточными учениями и, конечно, в первую очередь буддизмом или вообще гностическими представлениями, что понятно, тоже ведь для русской культуры становится традицией. Такая вспышка, как мы уже отмечали, гностических образов мира уже имела место в эпоху Серебряного века, преимущественно у символистов, да и не только. Ведь и в экзистенциализме, оплодотворившем кинематографические новшества после первой мировой войны, тоже ощущается изрядная доля гностицизма.

Но вернемся к сказанному о фильме В. Мельникова «Отпуск в сентябре» Почему же этот самый «отпуск» здесь вынесен в название? Тот самый «отпуск», под которым следует понимать некий перерыв в деятельности, «промежуток», то «между», что так активно обсуждается философами и не только XX века, тот самый «промежуток», который, кажется, и является настоящим временем, но в то же самое время, как некоторым кажется, и входом в отрицающее время вечность. Следовательно, этот «отпуск», т.е. «промежуток» соотносится не с будничным временем, не со столь нелюбимой Платоном презренной повседневностью. Он получает философский, но, можно сказать, мифологический и сакральный смысл. Хотя такой «отпуск», ка-

жется, так и не состоится, фильме все время идет дождь и по этой причине начало отпуска все время откладывается, но тот смысл, что за ним стоит, все же угадывается. Ближе к финалу, кажется, все же возникает надежда, что охота все же состоится.

Правда, все время возникают препятствия, и дело тут вовсе не только в дожде. Ведь герой уже несколько раз брался за ружье и покушался на свою жизнь. Появление ружья в фильме связано не только с охотой, но и со стремлением героя покончить со своей жизнью. Пожалуй, ни в одном из названных фильмов напряжение, возникающее в результате поведения недействующего героя, не достигает такой остроты и силы. Нет, инженер Виктор Зилов не уходит в нирвану, как это бывает на Востоке, хотя уйти из жизни готов. А ведь О. Даль играет умного, ироничного, человека с колоссальными умственными задатками, постоянно устраивающего скандалы со своими друзьями, бывшими одноклассниками. Он, конечно, говорит им много мерзостей, но ведь и правду. Он постоянно накачивает себя спиртными напитками. Короче говоря, спивается. Да и на работе, которую он тоже, как герой Р. Балаяна, не любит, подкладывает ложный, якобы ими его другом выполненный проект, лишь бы отчитаться. После этого его чуть было не уволили. Жизнь для него оказывается невыносимой, несмотря на то, что все окружающие его женщины, каждую из которых он тоже обижает, как и своих друзей, любят его. Но он жизнь не ценит, готов в каждую минуту ее покинуть.

Настоящая, т.е. подлинная жизнь у него связана с «отпуском», т.е. с охотой, о которой он так увлекательно рассказывает. Конечно, охота для него – не просто очередной отпуск, а соприкосновение с чем-то неземным, истинным. Местная власть и непосредственно начальство в бюро, в котором он работает, часто идут ему навстречу. Он только что получил новую квартиру и может вступить в брак с женщиной, которая хотела бы иметь от него детей. Но все это длят него ничего не стоит. Получается, что причин вроде бы для ухода из жизни нет, но его жизнь все же висит, как говорится, на волоске. Дело доходит до того, что после очередного скандала во время вечеринки с выпивкой, ему на другой день приносят траурный венок. Человек еще жив, а его уже считают умершим. Конечно, это шутка его друзей, правда, злая шутка. Ему мстят за все его мерзости, которые он устраивает. Но в этом надгробном венке заключен огромный и для позднесоветского кино какой-то часто повторяющийся смысл. Герои в некоторых фильмах предстают не просто отпускниками, команди-

рочными, туристами, призванными на военные учения, т.е. на короткий период выпадающими из ритма обычной жизни, но и просто мертвецами. Они еще живые, но уже находятся как бы во власти Танатоса.

Конечно, в этом есть ощущение общей атмосферы надлома. Но надлома не просто новой, а именно, советской империи, созданной Лениным и Сталиным, а российской цивилизации как таковой, время которой совсем не совпадает со временем советской империи и советской цивилизации, если признать, что таковая была. Время российской цивилизации включает в себя и время старой империи. Впору ставить вопрос о продолжительности возраста этой цивилизации, а он, как утверждают мыслители типа Шпенглера, имеет свои сроки. С этой точки зрения в функционировании российской цивилизации важно определить фазу, что падает на XX век. С точки зрения принятой в культурологии периодизации, советская империя – это одновременно и попытка преодоления кризиса этой цивилизации, выхода за пределы пассионарного напряжения, сопровождающего ее ренессансы, как и революции, но и иллюстрация сохраняющегося и углубляющегося перманентного кризиса, принимаемого с помощью пропаганды за его преодоление.

На этой фазе надлома подъем и упадок как одновременно возникающие ситуации. Разве без этих, казалось бы, противоречащих друг другу состояний можно проанализировать столь расцветающие направления в искусстве, как, например, символизм, который в свое время нередко называли декадансом. Был ли, мог ли быть в российской цивилизации после 1917 года, а затем в период сталинской империи подъем, как это сегодня снова стараются представить дело? Видимо, в реальности можно говорить лишь о продолжающемся надломе той цивилизации в целом, несмотря на попытки дать идеологами и пропагандистами его позитивную интерпретацию. Но и последующие события, свидетельствующие вроде бы о попытках преодолеть реализацию имперского комплекса (горбачевская, ельцинская и т.д. эпохи), на самом деле иллюстрируют реальность надлома российской цивилизации, его продолжения, что еще является реальностью наших дней. Получается, что наша попытка выделить в этом процессе какой-то один период, будь то позднесоветский или постсоветский, несостоятельна. Это все тот же самый период надлома, а, следовательно, кризиса. Отсюда и психологические последствия, что становится, как мы убеждаемся, предметом анализа в отечественном кино.

В названных нами фильмах есть смыслы, которые могут быть уяснены лишь в контексте перманентного надлома цивилизации. Поэтому задача исследователя заключается в том, чтобы показать, что позднесоветское и постсоветское искусство и, в частности, кино – это не часть истории тоталитарной эпохи, т.е. попытки реализовать социальную утопию, а лишь момент в истории развертывающегося надлома российской цивилизации, начавшегося, конечно же, не в 1917 году. Но пока третья мировая война с использованием атомного оружия еще не случилась, необходимо разобраться с прошлым. Прежде всего, с прошлым России.

Этот параграф об омертвении империи и исчезновении из духа империи витальной стихии можно было бы закончить фильмом С. Говорухина «Россия, которую мы потеряли» (1992), попытаться найти ему место в кинопроцессе позднесоветской и постсоветской истории кино. Резонанс этого фильма нельзя переоценить, ведь он был обращен к самому массовому зрителю и доступным языком с привлечением многих фактов пояснял смысл той переходности, что в России происходила с середины 80-х годов. Но можно ли считать, что в этом фильме высказывалась вся правда о происходящем в России? К сожалению, в нем ощущается печать момента, а значит, поверхностной интерпретации того, что режиссер считал нужным сказать. Вернуть Россию к времени ее экономического и политического подъема, т.е. к началу прошлого столетия невозможно. Нужно было говорить о состоянии российской цивилизации в целом.

К сожалению, шоковое воздействие этого фильма – оборотная сторона отсутствия глубины анализа. Но таковы возможности публицистического жанра, ведь мы говорим не об игровом фильме. Фильм С. Говорухина, разумеется, появился не на пустом месте. Ему предшествовали традиции, которые в советском кино успели проявиться раньше. Фильм С. Говорухина – это фильм документально-публицистический. Это важно, поскольку радикально изменяющаяся жизнь требовала, как всегда это в истории и случалось, не только поэзии и прозы, и документа. Зритель и читатель испытывал потребность приобщиться к истории не с помощью игровых форм, а непосредственно, обращаясь к документу. А документ не разрешает всех вопросов. Он тоже может подвергаться разным интерпретациям. Но для С. Говорухина документ – синоним правды. Вот почему у С. Говорухина так много вставок из документальных съемок, фотографий, статистики, письменных документов, мемуаров, отчетов, текстов, извле-

ченных из архивов. Столь активное обращение к документу заставляет вспомнить опыт кино 20-х годов, когда в центре внимания также оказались фильмы с использованием документов. Но также и опыт начала горбачевской перестройки.

Но традиция, предшествующая фильму С. Говорухина, возникла еще в эпоху оттепели, а эта эпоха, в свою очередь, вдохновлялась опять-таки опытом кино 20-х. Имеются в виду поздние эксперименты М. Ромма с документальным кино и, в частности, его знаменитый фильм «Обыкновенный фашизм» (1966), в свое время поразивший авторской интонацией. М. Ромм возвращал кино, обращаясь к немецкой хронике и отбирая отнюдь не съемки военных событий. Он часто отбирает факты, касающиеся повседневной жизни немцев, стараясь в этой жизни фиксировать явления фашизма как явления обыденной жизни, того, как нация регрессирует, в том числе, даже на бытовом уровне. Это был весьма любопытный замысел. Фашизм, вспыхивающий и распространяющийся в повседневной сфере, позволял зрителю проводить параллели между процессами в Германии и в России. А самое главное, фильм поражал искусными комментариями показываемого самим М. Роммом. Это было и остроумно, и мудро, и талантливо. М. Ромм не скрывал зависимости используемого в этом фильме приема от поэтики 20-х годов. В частности, он утверждал, что для реализации своего замысла он воспользовался идеей раннего С. Эйзенштейна, известной как «монтаж аттракционов» [1]. В самом деле, сюжета-то в этом фильме не было, но целостность все же достигалась. В этом смысле авторский голос режиссера оказался удачной находкой. Понятно, что, прибегая авторскому комментарию, С. Говорухин, естественно, сознательно или бессознательно ориентировался на прецедент – фильм М. Ромма.

Ну, и, наконец, третья традиция, уже имевшая место в советском кино, до появления фильма С. Говорухина и проявившаяся в его фильме, – это традиция поэтического фильма, в котором отвергался сюжет, и в центре повествования оказывался сам автор. Так, в фильме С. Говорухина ворвался лирический жанр, многое определивший в фильмах поэтического направления. Конечно, это не читая лирика, а лирика, переходящая в публицистику, а публицистика – весьма достойный жанр в отечественной литературе, о чем свидетельствует опыт XIX века. От субъективных и личностных суждений автор уже переходит к серьезным обобщениям политического характера. А они и в самом деле, весьма серьезны, ведь впервые в советском кино речь

идет о переоценке в отношении к тому событию, к тому действию, которое оказалось в основе идентичности советского человека. Столь кардинальная переоценка революции этот фундамент идентичности взрывала, что, конечно, не могло не привести к психологическому хаосу и от чего русский человек и по сей день не может освободиться. Так, получается, что приходится возвращаться к тому первому восприятию революции, который сохраняется, например, в романе М.Горького «Жизнь Клима Самгина».

В этом фильме некоторые суждения Автора, подобно ударам хлыста, не могли не трогать обывателя, Вот, например, такое суждение, с которого, собственно, и начинается фильм С. Говорухина. Режиссер утверждает, что современный русский человек о своей стране и ее истории ничего не знает. Он существует, лишившись исторических корней. Он призывает: нужно иметь желание и мужество эту историю узнать и понять. Получается, что русский живет в совершенно незнакомой стране. Почему так случилось? Почему и как была уничтожена столь богатая и могущественная страна, которой иностранцы предрекали большое будущее. Высказывалось даже мнение, что к середине XX века Россия будет господствовать в Европе. К этому времени ее население должно было увеличиться до 343 миллионов человек. Но этого не случилось и даже наоборот, ее населению резко уменьшилось. Россия была подстрелена на взлете. А этот взлет и в самом деле в начале прошлого столетия имел место. Подумать только, нам все время говорили о России как о стране неграмотных, и все успехи в образовании приписали большевикам. Но на самом деле, как утверждает С. Говорухин, в стране было 70 процентов грамотного населения.

Почему же мы об этом не знаем? Потому, отвечает режиссер, что история России была написана ее убийцами. Свой фильм он называет делом об убийстве России. Кто же эти убийцы, которые не только историю России сфальсифицировали, но, по сути, уничтожили и саму Россию? Так начинается история о богатой России, какой она стала к 1913 году. Пришел Ленин, который, кстати, как утверждает С.Говорухин, саму революцию проспал, победили большевики, которые, опираясь на уголовников, учинили террор почище, чем раньше это сделали народники-бомбометальщики, отправившие на тот свет десятки, если не сотни людей. В фильме представлен Столыпин, которому режиссер, как очевидно, симпатизирует, а его программа развития России оценивается им как единственно перспективная. Сто-

лыпин представлен борцом против террора, ставшего жертвой этого террора. Идее Столыпина не суждено было реализоваться. Но народники – это индивидуалисты-бомбометальщики. А вот большевики устроили государственный террор, продолжающийся десятилетия. С этим связан и Гулаг. В фильме есть и история расстрела царской семьи, и история семьи Ульяновых, и история разгона Учредительного собрания, и история ограбления и уничтожения деревни, т.е. так называемой коллективизации, и история расстрела священников.

В фильме говорится и о НЭПе как временной передышке в истории террора и о том, как вышибали мозги из России, т.е. высылали из страны философов и много чего еще. В момент выхода фильма все эти сообщенные с экрана факты воспринимались сенсацией. В результате получалась грандиозная панорама, представившая вырождение и уничтожение населения России в эпоху большевизма. Нет, С. Говорухин совсем не констатирует, что с приходом к власти Горбачева и Ельцына это вырождение и уничтожение прекратилось. Названные лидеры пришли во власть в самый пик этой деградации и мало что успели сделать. Он вовсе не поет дифирамбы новой власти и не пытается показать, что мрачная эпоха ушла в прошлое навсегда. И правильно делает, ведь как показывают последующие события, надлом российской цивилизации совсем не закончился, он только принял другие формы. Время снова возвращает к испытанным способам преодоления надлома, заставляя воспринимать это как подъем и достижение стабильности.

Но так ли это? Этот кризис и распад продолжался с приходом на арену российской истории либеральных сил и продолжается до сих пор, когда захлебнувшиеся либеральные реформы сменились реставрацией административной системы. Заканчивая суждения о фильме С. Говорухина, хочется сказать, что кроме констатируемых прецедентов и традиций, которые в этом замысле проявились, здесь следует еще сказать, что размах сделанных С. Говорухиным в своем фильме политических обобщений во многом оказался под влиянием еще одного явления, столь значимого для 90-х годов прошлого века, а именно, публицистики А. Солженицына, который, критикуя диктатуру Сталина, не забывал и о Ленине как основателе новой империи и самом первом, как он пытался показать, виновнике уничтожения России, а ведь, как известно, в эпоху оттепели шестидесятники все еще пытались сохранить позитивную ауру Ленина и революции. Вдохновляясь непримиримостью А. Солженицына по отношению к боль-

шевистской власти, С. Говорухин, бравший когда-то у писателя интервью, конечно, этот созданный шестидесятниками миф хоронил.

Заслуга режиссера состоит в том, что он недвусмысленно формулировал свое радикальное отношение к революции и формулировал его так, как в сегодняшней России пытаются подобное отношение к революции выразить. Фильм, несомненно, тиражировал и иллюстрировал идеи А. Солженицына и буквально крушил еще существовавшие в стране иллюзии. Но пройдет время, и они еще активизируются. И, конечно, заимствованный у А. Солженицына и лирический, и публицистический пафос оказался и уместным, и своевременным. Вот еще одно доказательство того, что ведущей силой в художественном процессе продолжает оставаться все же литература. Конечно, к сегодняшнему дню многое из того, что С. Говорухин впервые извлекал из архивов и осмеливался говорить с экрана на всю Россию, успело стать общим местом. Однако есть в фильме и нечто такое, что тревожит и сегодня. Ведь и в самом деле, почему история XX века в России, начавшись с культурного ренессанса в начале этого столетия (так тогда воспринимали современники это время), закончилась столь плачевно? Дело тут даже не в столь печальном финале. Ренессанс все-таки случился, но он оказался ренессансом не культуры, не искусства, не философии и даже не религии, а ренессансом варварства. Имея благие намерения, лелея надежду утвердить в мире справедливость и дать другим народам свободу, как об этом мечтали еще славянофилы, большевики вызвали к жизни новую, гораздо более бесчеловечную империю. Вместо свободы они продемонстрировали дегуманизацию, а это уже в XX веке принимает глобальный характер.

А теперь снова вернемся к героям проанализированных фильмов. Стремление у них вернуться к активной жизни, что-то свершить у некоторых из них еще есть, но в жизни ему не суждено реализоваться. Почему? Кажется, как говорится у А. Вампилова, все у героя есть – и семья, и жена, и работа, и квартира, и дети, и холодильник. Общество потребления, о котором в последние десятилетия так много говорят, ворвалось и в постсоветскую Россию. Но чего-то не хватает. Не хватает самого главного. В том государстве, в котором герои существуют, что-то утрачено. Утрачено самое главное, что связывало людей, что заставляло их к чему-то стремиться, реализовывать идеалы и свой потенциал. Все это исчезло. Наступает глухая эпоха социальной аномии, когда имеет место отчуждение народа от власти, общества от государства, человека от общества и личности от самой се-

бя. Все это исчезло. По сути, государство психологически умирало и умерло задолго до того, как это произойдет в начале 90-х когда произошел следующий радикальный шаг к распаду империи. Шаг, связанный уже с политикой, а не с психологией. Витальные силы в этой империи угасли.

С некоторых пор в России, уже в первые два десятилетия XXI века возникает ностальгия по этому времени. Оно и понятно. Продолжающийся надлом цивилизации приводит к тому, что жизнь людей становится хуже, чем в позднесоветскую эпоху. Развертывается идеализация этой эпохи, а также критика политических лидеров – Горбачева и Ельцина. Но в этом ли дело? Получается интересная вещь: задолго до политического распада империи советские режиссеры уже успели поставить диагноз этого распада Но они сделали это пока на уровне психологии. Тем самым они как бы упредили то, что начали говорить с экранов с 1991 года, еще точнее, даже с середины 80-х. То главное, что следовало сказать в постсоветский период, по сути, уже было сказано в эпоху оттепели и в позднесоветском кино. Практически они об этой социальной аномии сказали уже все, оставив постсоветскому кино лишь продолжать открытые в эпоху оттепели темы. Ведь как свидетельствует воссоздаваемая в проанализированных фильмах общественная атмосфера, психологически советская империя уже была мертвой. И можно ли, нужно ли ее возрождать снова? Не является ли новая попытка ее гальванизировать лишь доказательством, что из этого заколдованного круга невозможно выйти, подобно многим обреченным героям из названных фильмов. Это диагностировали многие режиссеры, а диагноз заката советской империи начался с эпохи оттепели.

Что такое этот «закат», продемонстрировал уже Э. Климов в фильме «Агония» (1981), правда, на примере старой империи. Вот почему в фильмах появилось так много образов музея и так много «мертвых» героев. Новый вариант империи – империи уже советской, пришедшей на смену империи старой, тоже превращается в музей, в нечто такое, что оказывается уже на дистанции, утрачивает витальность. Вот, наверное, почему режиссеров все больше привлекают картины разложения социума, будет ли это «Агония» Э. Климова, представившего распад царской империи и прежней власти или будет это неосуществленный, но уже задуманный в 60-е годы замысел А.Германа поставить тогда фильм по только что вышедшей повести Стругацких «Трудно быть богом» [2]. Здесь можно было бы упомя-

нуть еще один неосуществленный замысел – замысел уже В. Шукшина поставить фильм о бунте – бунте специфически русском, а значит, бунте бессмысленном и беспощадном. Гальванизировать, так сказать, миф, выходящий за пределы советской империи в более далекое время. Но при этом выразить уже современные настроения.

Но следует сказать, что, в отличие от замысла А. Германа, который, будучи осуществленным намного позднее, свидетельствовал не об умирающем пророческом даре режиссера. Ведь к тому моменту, когда, как кажется, появилась возможность замысел В. Шукшина реализовать, он уже устаревал. Зачем же этот бессмысленный и беспощадный бунт, если империя уже разваливалась и сама, без вмешательства бунтарей и новых стихийных вождей. Замысел В. Шукшина быстро терял актуальность. Да, может быть, и сам режиссер в этом уже отдавал отчет. Здесь очень важно отметить, что если В. Шукшин интуитивно ощущал необходимость в бунте, хотя он уже и был несвоевременным, то другие режиссеры вызывали к жизни уже иные варианты жизни, варианты, исключающие имперский комплекс и ту идентичность, что была выстроена на основе революции, т.е. того же бунта. Не случайно большевики пытались представлять героя В. Шукшина – знаменитого «разбойника» Степана Разина – своим предшественником. В этом отношении невозможно недооценить фильмы А. Тарковского, кажущиеся одиноким островом посреди советского кинематографического мейнстрима. Но в них-то как раз из прошлого извлекалась традиция, которая вела даже дальше Ф. Достоевского с его исихастом Зосимой, дальше старцев-пустынников русского XVIII-го и XIX-го веков прямо в византийскую традицию исихазма, но, собственно, и породило в сознании А. Тарковского такого героя, как Андрей Рублев. Так, как утверждает С. Хоружий, возникла возможность заимствовать из традиций прошлого элементы, позитивные для современных систем нравственности [3].

Но справедливости ради не следовало бы порицать В. Шукшина за тот прорыв крестьянского сознания, ничего кроме бунта не имеющего возможности предложить другой вариант сопротивления. По сути, в другом своем и, быть может, лучшем фильме «Калина красная» (1973) режиссер подвел черту под тем вариантом в отношениях человека и мира, что в советской империи был реализован. А ведь фильм был поставлен еще при советской власти. Та бесчеловечная индустриализация, что была реализована с рубежа 20–30-х годов,

стала причиной радикального разрыва человека с землей, что привело к утрате нравственности и преступлениям. И эту утрату как раз и пытались возместить затем писатели-деревенщики, ставшими средой, в которой стал возможным кинематограф В. Шукшина. Судьба Егора Прокудина из этого фильма В. Шукшина стала иллюстрацией этой народной трагедии. Все уже было совершено, все произошло. Ничего исправить было невозможно. В этой ситуации бунт, который мог бы напомнить бунт Разина, был, действительно, бессмысленным. Все жертвы были уже принесены. Все быстро уходило в историю, становилось историей. Герой погибает не потому, что так хотят его дружки, с которыми герой отбывал срок, но такова логика взаимоотношений человека с миром в том социалистическом аду, который, слава богу, мы, выражаясь языком С. Говорухина, потеряли. Так, с помощью этого фильма В. Шукшин успел отреагировать на процессы, на которые отреагировать было совсем непросто, ибо они совершались молниеносно.

Совершались так, что шестидесятники просто не успевали осознать, в какой ситуации они оказывались. Значит, доля конформизма существовала и в их сознании. Их, конечно, прогибала империя вместе с массовым сознанием, в котором тоже была изрядная доля этого имперского комплекса, и масса, естественно, гипноз этого комплекса ощущала. Но и они уже в эпоху оттепели начали питать надежду на гуманизацию империи. Но поздно. Империя разваливалась сама, практически без жертв. Все жертвы были принесены раньше. Оставалось только понять, не разваливалась ли вместе с империей также и цивилизация в целом, которая всегда тяготела к тому, чтобы функционировать и в прошлой истории в форме империи. Распад российской империи был не просто распадом империи. Он оказался значимым событием в истории мировосприятия модерна и, по всей видимости, завершающим моментом этой истории. Скажем, фильм К. Лопушанского «Посетитель музея» возвращал к ранним прогнозам о будущем цивилизации, например, к прогнозам Ж.-Ж. Руссо. Та индустриализация, которая так жестко проводилась в советской империи, была частью прогресса мировой цивилизации, превращающей мир в развалины и груды мусора.

Размышления о судьбе цивилизации и не только российской никак не прошли мимо позднесоветского кинематографа. Одним из ранних фильмов такого рода, осуществленным при участии Б. Стругацкого, явился фильм К. Лопушанского «Письма мертвого человека»

(1987). Повествование в нем разворачивается в абстрактном пространстве, да определенность здесь не очень и нужна, ведь речь идет о разразившейся атомной войне, а она охватывает всю землю. Что касается времени, то, конечно, это наше время, тем более, что время появления этого фильма совпало с катастрофой в Чернобыле, что определило его актуальность. Да и сегодня фильм не утерял своей актуальности. Не случайно в последние годы так часто говорят о возможной третьей мировой войне. Вот и представим, что она уже разразилась, она уже идет. В этом городе, название которого неизвестно, да это, как приходится повторять, тоже не столь важно. По сути, это весь мир, вся земля. Это такая мрачная реализация идеи глобализации. Глобализация в форме атомной катастрофы, захватившей весь мир. История человечества двигалась к пику глобализации. Но этим пиком стала атомная катастрофа.

Постоянно раздаются взрывы, на земле брошенные автобусы, искореженный металл, развалины зданий и много, много трупов людей, умерших и от взрывов и от радиации. Тем же, кто еще остался в живых, бродят в противогазах по развалинам в поисках пищи. В городе объявлено чрезвычайное положение. Это значит, что на улицах никого не должно быть. Если кто-то и появляется, его тут же схватывают и увозят. В поле внимания попадает также разрушенный христианский храм. А где же герои? А они прячутся в подвале разрушенного музея. Опять музея. В центре повествования – известный физик, лауреат Нобелевской премии, размышляющий о причинах этой вселенской катастрофы и приходящий к выводу, что этого не должно быть. Но это случилось. Почему? Слишком много придумано средств уничтожения. Кто же виноват конкретно? Да никто. Кто-то случайно нажал на кнопку, и все началось. Физик пытается сопротивляться неизбежному. Мысленно он постоянно пишет письма своему маленькому сыну, по-видимому уже давно сгоревшему от взрыва. Но физик в это не верит, как не верит он и в то, что катастрофа случилась. Физик ухаживает за своей женой, умирающей от радиации, и ее тело зарывают тут же в землю.

Кроме физика в подвале находятся еще философы. Присутствие среди спасшихся представителей разных профессий не может не напомнить подбор персонажей в фильме А. Тарковского «Сталкер», в нем ведь тоже речь идет и о катастрофе, и о судьбе человечества. Один из философов у К. Лопушанского произносит пафосную речь о любви к человечеству, а затем кончает самоубийством. Эта речь зву-

чит как сопротивление мнению о том, что человечество само при участии науки подготовило собственную смерть, а, следовательно, заслуживает поношения. Среди философов находится более молодой коллега, а он – сын философа-самоубийцы, у которого весьма любопытна идея о необходимости радикальной переоценки всех ценностей, чтобы начать строить цивилизацию заново. Строить ее уже под землей. В высказанной им мысли ощущается влияние того сверхчеловека, которого когда-то пригрезился Ф. Ницше. Чтобы человечество могло выжить, ему следует радикально свою мораль пересмотреть. Эта мысль стала известной по фильму Ф. Копполы «Апокалипсис сегодня». Ее в фильме Ф. Копполы высказывает свихнувшийся полковник. Уязвимое место прежней морали – сопереживание другим, любовь к этим другим. Короче, необходимо отречься от христианских заповедей.

Похоже, что человечество уже этим путем и двинулось. Эта новая и бесчеловечная цивилизация уже начала свою историю. Дело в том, что в центральном бункере готовится список тех, кого отберут для новой жизни в подземном мире, чтобы строить новую цивилизацию. Но в этот список попадают не все. Например, контуженные и потерявшие дар речи в результате взрывов дети. Больным в будущей цивилизации не место. Выжить должны только сильные и здоровые. Совсем как во время эпидемии коронавируса в итальянском городе Бергамо. Так что не такая уж это и фантастика. Девушка, сопровождающая детей, пытается доказать, что это бесчеловечно. Но ее, естественно, никто не услышит. Получив отказ, она решает остаться с детьми на растерзанной и мертвой земле. В конце концов, то же сделает и физик, остающийся с детьми до своей смерти. Ближе к финалу, незадолго до своей смерти он устраивает для детей новогоднюю елку и своим участием к их судьбе пробуждает в них жизнь. Фильм заканчивается душераздирающим кадром. Оставшиеся на земле дети в жуткий холод в противогазах, выстроившись в цепочку, идут и идут в неизвестность. Идти-то, собственно, некуда. Их безумные отцы превратили землю в огромный токсичный пустырь, где жизнь невозможна. Но они продолжают идти, преодолевая бурю и холод. Этот кадр долго не исчезает. Да, люди, сохранившие традиционную мораль и чувство сопереживания, живущие согласно заповедям, оказываются в трагической ситуации. Но эта так называемая традиционная мораль – единственно правильная мораль. Хотя с точки зрения новой цивилизации разгромленная и сгоревшая библиотека уже не нужна, тем не

менее, и библиотека, и музей, как и выжившие в этой катастрофе люди – самое ценное, что было на этой земле и чего, видимо, уже не будет.

Литература

Глава 1. Новации в поэтике и эстетике кино во второй половине XX века как выражение общего культурологического поворота.

1. Кинематографический опыт: история – теория – практика. Коллективная монография.– Санкт-Петербург: Порядок слов, 2020.
2. Радеев А. Поворот к переживанию: вот, новый поворот, что он нам несет? // Кинематографический опыт: история – теория – практика. – Санкт-Петербург: Порядок слов, 2020. с. 15.
3. Давыдова О., Поликарпова Д. Кинематографический опыт: история проблемы // Кинематографический опыт: история – теория – практика. – Санкт-Петербург: Порядок слов, 2020. с. 32.
4. Балаш Б. Культура кино. – Л., М.: Государственное издательство, 1925. с. 14.
5. Л, Эрбье, М. Гермес и молчание // Из истории французской киномысли. – М.: Искусство, 1988. С. 26-37; с. 26.

Глава 2. От постмодернизма к модернизму: кризис модернизма во второй половине XX века и смена эстетических установок в практике отечественного кино.

1. Хренов Н. Методологический аспект изучения истории искусства: принцип «история искусства без имен» в кинематографическом варианте // Теория художественной культуры. Выпуск 16. – М.: ГИИ, 2018. с. 118.
2. Пазолини П.П. Поэтическое кино // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сборник статей. – М.: Радуга, 1984. С. 45-66.
3. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. – М.: Весь мир. 2003.
4. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма. – М.: Издательство Института Гайдара, 2019. с. 78.
5. Джеймисон Ф. Указ. соч., с. 83.
6. Джеймисон Ф. Указ. соч., с. 257.

Глава 3. Образ-время как новый гештальт в поэтике кино и связь этого гештальта с взаимоотношениями между личностью и миром.

1. Делез Ж. Кино., с. 433.

2. Делез Ж. Кино., с. 475.
3. Делез Ж. Кино., с. 358.
4. Делез Ж. Кино., с. 292.
5. Евлампиев И. Гностическое христианство в истории европейской философии // Россия и гнозис. В 2 т., Т. 1. Труды Международной научной конференции «Раннехристианский гностический текст в русской культуре». – М., СПб.: Издательство РХГА, 2015. С. 97-116; с. 102.

Глава 4. Мировоззренческий аспект новой поэтики кино: интерпретация действия как выражение духа модерна.

1. Хренов Н. Трансформация традиционных отношений между театром и кино в эпоху постмодернизма: «текст» в функции «грамматики» // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 1. С. 181-190.
2. Делез Ж. Кино., с. 433.
3. Под знаком вестернизации: Кино-публика – воздействие. Ответственный редактор М. И. Жабский. – М., 1995.
4. «Новая волна» – сорок лет спустя // Искусство кино. 1999. № 5. С. 100-125; с. 101.
5. Делез Ж. Указ. соч., с. 336.
6. Мотрошилова Н. О диалоге Мераба Мамардашвили с Жаном-Полем Сартром // Мераб Константинович Мамардашвили. – М.: РОССПЭН, 2009. С. 319-348; с. 326.
7. Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. – М.: Издательство «Рефл-бук», 1996. с. 25.
8. Богданов К. Vox populi. Фольклорные жанры советской культуры. – М., 2009.
9. Делез Ж. Кино., с. 236.
10. Хренов Н.Трансформация традиционных отношений между театром и кино в эпоху постмодернизма: «текст» в функции «грамматики» // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 1. С. 181-190.
11. Делез Ж. Кино., с. 292.
12. Тарковский А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. Выпуск 10. 1967. с. 79-102; с. 80.
13. Тарковский А. Указ соч., с. 80.
14. Делез Ж. Кино., с. 294.
15. Делез Ж. Кино., с. 294.
16. Делез Ж. Кино., с. 237.

17. Делез Ж. Кино., с. 244.

18. Делез Ж. Кино., с. 244.

Глава 5. Поэтический фильм как ранняя форма трансформации в поэтике и эстетике позднесоветского кино.

1. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. – М.: Издание Р. Элинина, 2000. с. 8.

2. Липовецкий М. Паралогии. Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. с. 45.

3. Хренов Н. Рецепции русской революции как элементы идентичности в структуре исторического сознания // Человек. 2018. № 1. С. 70-84.

4. «Новая волна» – сорок лет спустя // Искусство кино. 1999. № 5. С. 1000-125; с. 104.

5. Друбек Н. Кино, часы и дождь. К предыстории образов-времени Делеза // Киноведческие записки. 2011. № 98. С. 241-256; с. 243.

6. Друбек Н. Указ. соч., с. 248.

7. Пазолини П.-П. Поэтическое кино., с. 62.

8. Делез Ж. Кино., с. 258.

9. Делез Ж. Кино., с. 258.

10. Добин Е. Поэтика киноискусства. Повествование и метафора. – М.: Искусство. 1961.

11. Флоровский Г. Пути русского богословия. – Киев: Путь к истине. 1991. с. 236.

12. Синявский А. Литературный процесс в России // Синявский А. Литературно-критические работы разных лет. – М.: РГГУ, 2003. с. 184.

13. Эпштейн М. Постмодернизм в России., с. 156.

14. Липовецкий М. Паралогии. Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. с. 11.

15. Делез Ж. Кино., с. 343.

Глава 6. Вторжение сновидных образов в организацию образа – времени.

1. Хван А. Кино – это коллективное сновидение человечества // Киноведческие записки. 1992., 3 16., С. 166-177; с. 172.

2. Богданов К. Vox populi . Фольклорные жанры советской культуры. – М., 2009.

3. Бунюэль о Бунюэле. – М.: Радуга, 1989. с. 120.

4. Бунюэль о Бунюэле. Указ. соч., с. 120.

5. Пазолини П.П. Поэтическое кино// Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сборник статей. – М.: Радуга, 1984. С. 45-66; с. 47.

6. Михалкович В. Избранные российские киносны. – М.: Аграф, 2006.

7. Александер-Гаррет Л. Андрей Тарковский: собиратель снов. – М.: АСТ: Астрель, 2009. с. 159.

8. Александер-Гаррет Л. Указ. соч., с. 168.

9. Хван А. Указ. соч., с. 172.

10. Фромм Э. Душа человека. – М.: Республика, 1992. с. 292.

Глава 7. «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» или смысл образа пробуждения в поэтике позднесоветского кино.

1. Делез Ж. Кино., с. 330.

2. Делез Ж. Кино., с. 361.

3. Делез Ж. Кино., с. 146.

4. Делез Ж. Кино., с. 235.

5. Делез Ж. Кино., с. 235.

6. Александер-Гаррет Л. Андрей Тарковский: собиратель снов. – М.: АСТ: Астрель, 2009. с. 171.

7. Соловьев Э. Экзистенциалистская сотериология Мераба Мамардашвили // Мераб Константинович Мамардашвили. – М.: РОССПЭН, 2009. С. 174-202; с. 185.

Глава 8. Образ музея в новой поэтике как следствие мировоззренческого сдвига.

1. Гройс Б., Кабаков И. Диалог о мусоре // Новое литературное обозрение. 1996. № 20. С. 319-330; с. 320.

2. Еремин А. Медитация на тему исхода // Искусство кино. 1990. № 8. С. 69-74; с. 74.

3. Записки графа Л. Ф. Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины 11 (1785 – 1789). – СПб., 1865. с. 32.

4. Бунюэль о Бунюэле., с. 121.

Глава 9. Возможна ли сакрализация времени в новой поэтике кино?

1. Джеймисон Ф. Указ. соч., с. 194.

2. Джеймисон Ф. Указ. соч., с. 182.

3. Шнейдер П. Трансцендентный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. 1996. № 32. с. 183.

4. Блейман М. Архаисты или новаторы ? // Блейман М. Кино – свидетельские показания. – М.: Искусство, 1973. С. 506-541; с. 523.
5. Орлов А. Виртуальная реальность. – М.: ГЕО, 1997. с. 68.
6. Хван А. Кино – коллективное сновидение человечества. С. 166-177; с. 173.
7. Орлов А. Указ. соч., с. 68.
8. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. – М.: Издание Р. Элинина, 2000. с. 162.
9. Эпштейн М. Указ. соч., с. 157.
10. Блейман М. Архаисты или новаторы? // Блейман М. О кино – свидетельские показания. – М.: Искусство, 1973. С. 506-541; с. 508.
11. Эпштейн М. Указ. соч., с. 86.
12. Хренов Н. Имперский комплекс России и его критики: А.И.Солженицын // Личность и творчество А. И. Солженицына в современном искусстве и литературе. – М.: ГИИ - Русский путь, 1918. С. 134-160; с. 134.

Глава 10. Введение в новую поэтику кино как поэтику «надлома». О надломе империи или цивилизации идет речь? Психологические последствия надлома.

1. Ямпольский М. Муратова. Опыт киноантропологии // Сеанс. – СПб., 2008. с. 134.
2. Соловьев В. Оправдание добра. – М.: Республика, 1996. с. 234.
3. Соловьев В. Указ. соч., с. 236.
4. Ромм М. Возвращаясь к «монтажу аттракционов» // Ромм – М. Избранные произведения в 3 т., Т. 1. Теория. Критика. Публицистика. – М.: Искусство, 1980. с. 308.
5. Хоружий С. Исихастская традиция в «Братьях Карамазовых» // Хоружий С. Исследования по исихастской традиции. В 2 т., Т. 2. – СПб.: Издательство РХГА, 2012.

Евгения Московкина (Барнаул)

Испытание временем в поэтике конфликта В.М.Шукшина (на примере рассказа «Приезжий»)

Рассказ В. М. Шукшина «Приезжий» заметно «выпадает» из выработанной на протяжении многих лет художественной стратегии писателя и относится к произведениям переходного этапа, связанного с изменением художественно-эстетической парадигмы. Композиционно-стилистические особенности рассказа, а также существенные метаморфозы в магистральном типе героя Шукшина («чудик») не могут остаться незамеченными и служат интересным материалом для реконструкции не только поэтической, но и философско-этической позиции позднего Шукшина.

Рассказ написан в июне – июле 1969 г. в санатории «Голубой залив» (Ялта). Впервые напечатан в журнале «Аврора» (1975, № 6). Выходил под разными названиями – «Месть», «Домик над Мятлою», «Он уехал?». Непрочитанный при жизни Шукшина и вышедший в печать лишь после смерти автора рассказ остался фактически незамеченным в критике и исследовательских работах, посвящённых шукшинскому наследию. Тем не менее, рассказ чрезвычайно интересен как одно из центральных звеньев творческой эволюции писателя, отражение его зрелой мировоззренческой концепции. Созданный на рубеже 1960-70-х гг. (время крупных этических и эстетических переоценок, колебаний в системе нравственных ценностей и, соответственно, изменений в художественной программе Шукшина), рассказ вмещает облачённый в художественную форму комплекс «проклятых» вопросов социального, этического, субъективного порядка, затрагивает одновременно философский, культурно-исторический и общечеловеческий аспекты.

Как манифест переломного этапа в творчестве Шукшина рассказ во многом полемизирует с ранними художественно-эстетическими установками писателя. Здесь Шукшин отказывается от ставшего к тому времени программным принципа «высокой простоты», который

незаметно для самого автора в литературной критике и литературоведении стал эстетическим мерилом его творчества в целом.

Рассказ «Приезжий» – один из немногих, который оставляет впечатление «экспериментальности», «сделанности», «конструирования». Слишком не похож он на другие «виртуозно-мастеровитые», «живые», динамичные произведения. Как-то особенно вопиюще, болезненно-неотвратимо происходит здесь «*сшибка совсем полярных каких-то вещей*» («Я родом из деревни», 1973) [15, с. 487], прорывается «какой-то впрямь вопль, почти жалоба» [2, с. 263]. Слишком ощутимо здесь зыбкое состояние художественного поиска писателя, которое выдают нетрадиционные для Шукшина формальные и стилевые особенности. Слишком «выпирает» здесь несколько надуманный, смоделированный «сентиментально-мелодраматический» («Как в кино...») сюжет: «возвращение утраченного («блудного») отца»[1]. Слишком тесными оказываются рамки субъективности в положении бессмысленной свободы вынужденного одиночества героя. Л. Аннинский справедливо отмечает: «Смысл душевных терзаний человека у позднего Шукшина: невозможность жить, когда душа заполнена “не тем”» [2, с. 263], или, на наш взгляд, еще страшнее, как у героя «Приезжего», – *ничем*.

Учитывая одну из особенностей творческой эволюции Шукшина, а именно наметившуюся к зрелому этапу ориентацию на интертекст, «культурочтение», можно со всей определённостью утверждать, что «Приезжий» прочитывается как сквозь призму культуры XX века в целом, так и непосредственно в контексте творчества Шукшина (в поэтике позднего Шукшина намечен выход на новый концептуальный уровень мировосприятия и миротворчества).

По мысли Дж. Гивенса, Шукшин – в первую очередь человек XX века, как губка, впитавший все противоречия, потрясения, результаты катаклизмов эпохи, осмысляющий себя и своего героя в столкновении с механическим, враждебным миром, и потому тяготеющий к эстетике экзистенциализма, когда субъект оказывается чудовищно-свободным в собственном одиночестве (ср. идеи А. Камю[2],

[1] Подробнее об этом см. у Дж. Гивенса [17]. Сам Шукшин подобную завязку считал крайне тривиальной: «*Как читатель и зритель сам не перевариваю, когда действие повести или фильма начинается с чьего-нибудь приезда. Сколько можно!.*» [11, с. 444], – пишет автор рассказа в год его написания (1969) в статье «Нравственность есть правда».

[2] «…именно социальный (и экзистенциальный) опыт отчуждения (конечно, с учетом того факта, что Камю и Шукшин осмысливают разные фазы и аспекты этого явления и пользуют-

Ж.-П. Сартра). При этом «не важно, изучал ли Шукшин принципы экзистенциалистов, – они, так сказать, уже витали в атмосфере интеллектуальной жизни столицы», «...близость позиций Шукшина и экзистенциализма выражается в прозе не столько в прямых цитатах, реминисценциях, сколько в самом духе его философии», – утверждает Дж. Гивенс [3, с. 14].

С изменением художественной картины мира (рубеж 1960–70-х гг.) приходит и новый герой. Если в середине шестидесятых, как справедливо отмечает Л. Аннинский, герой Шукшина – «близкий», «свой», человек, которому «хорошо, когда он дома», то герой позднего Шукшина – ненавистный ему в начале 1960-х «нездешний», «бездомный», «межукладный», «межуровневый» – чужой: «сезонник, шофёр, сельский почтальон, шабашник, *приезжий*, переехавший, думающий переезжать...» [1, с. 253] (курсив наш, Е. М.) и т. п.

Необыкновенно заострена в это время проблема отчуждённости, утраты жизненных приоритетов, а значит личностной основы, невыносимого и непреодолимого одиночества: «...революция, сталинские репрессии и НТР <...> породили человека, оторванного от своих корней, от своей почвы» [3, с. 17]. Не случайно названия многих поздних рассказов Шукшина указывают на «дистанцию, отдаление его персонажей от других» [3, с. 17], – подчёркивает Дж. Гивенс (ср. «Чужие», «Одни», «Залетный»).

Нарушаются, трансформируются, перетекают одна в другую полюсные стороны, казалось бы, незыблемых шукшинских оппозиций: своё / чужое (хозяин / приезжий), правда / ложь (ложь во спасение), свобода / несвобода, жизнь / смерть и т. п. Согласно постмодернистской специфике литературы XX века, поздний Шукшин «отталкивается от логики бинарных оппозиций» [16]

Двуличным, двуипостасным, скомпилированным оказывается и герой: с одной стороны – «высоколобый» интеллигент (художник с «высшим»), с другой – бывший заключённый, который, однако, не соответствует другому возникшему в рассказе ярлыку: «узколобый псих» – уголовник. Бывшая жена героя тщетно пытается обнаружить в образе последнего черты деградации, оговаривая его: «*Ольга, он*

ся разными культурными языками), – полагает А. И. Разувалова, – в значительной степени определил ситуацию существования Шукшина в городе, специфику его самоидентификации, образ героя-маргинала в его книгах и фильмах» [5].

пьёт! <…> Он – пьющий! Он опустившийся…» [12, с. 79] Здесь мы имеем дело с заключённым иного типа – герой рассказа – политический репрессированный 1943 г. Свободомыслие и формирование интеллектуальной элиты 1960-х гг., к которой был причастен и сам Шукшин, проходит под «флагом» развенчания культа личности Сталина, и, соответственно, тему реабилитированных заключённых можно считать вполне конъюнктурной. Отсюда бесконечный скепсис героя по поводу злободневных социокультурных и производственных проблем, сформулированных исключительно посредством публицистических штампов: «*как у вас с текущим ремонтом?*», «*как с валом?*» [12, с. 77].

Зона оставила в душе «приезжего» глубокий рубец, который проступает в манерах, поведении героя: «*Ему нравилось отвечать на вопросы. Наверно, он с удовольствием отвечал бы даже на самые глупые*» [12, с. 70]; «*он где-то научился говорить сам с собой*» [12, с. 80]; страшная привычка к одиночеству ведёт к внутреннему отождествлению героя со зверем – «*Если бы – получил боль – и в лес: травку искать, травку, травку – от боли*» [12, с. 81].

Долгие годы вынужденной изолированности героя сделали его «чужим», «странным» и парадоксально свободным. У него нет ничего своего, и в то же время, он живёт исключительно «для себя», а значит впустую, вхолостую («*Для себя – это в печь*» – звучит как жизненное кредо приезжего). Приезжий – это тот самый экзистенциальный человек – «...человек в экстремальной ситуации, от которой уже нельзя отвести глаза, человек над пропастью, странный человек» [3, с. 21]. Герой переживает череду трагических разочарований: идеологического порядка – кризис развития социалистического общества (об этом свидетельствует ряд циничных замечаний в адрес бюрократии в разговоре с председателем), профессионального (он уже не работает «*там, где раньше*»), личностного плана – он изгнан близкими людьми.

Важно отметить, что в мифопоэтическом пространстве Шукшина семья – мощный экзистенциальный стержень: «*семья человеку нужна, это уж как ни крутись. Без семьи ты – пустой ноль*» («Страдания молодого Ваганова») [14, с. 394], именно поэтому, как справедливо полагает Л. Аннинский, шукшинские герои не женятся, «*садятся намертво*» («Жена мужа в Париж провожала») [8, с. 320]. Вынутый однажды стержень нельзя вернуть на место, вот и у Игоря Александровича «*не получилось*» вновь стать семейным человеком. Отсутствие внутренней опоры, которую обеспечивает семья, приводит не

только к духовному сиротству, но и к личностной неполноценности, мягкотелости, беспринципности. Не случайно тема «мягкости», бесхребетности заявлена в начале рассказа через образы «*мягких, пахучих громадин*», «*необъятных кресел*», в которых расположились «приезжий» и председатель сельсовета. Продолжением темы становятся педалируемое героем название села «*Мякишева*» и реки «*Мятлы*».

Но не утраченная еще надежда вынуждает героя метаться по жизни, искать точку опоры, отражения себя (своего) в других: «...у Шукшина люди могут находить в других или спасение от своей изоляции и смысл своей жизни <...>, или смертоносное бремя, которое обрекает их жизнь на абсурд» [3, с. 14] (ср. утверждение Ж.-П. Сартра: «Ад – это другие»).

Отношения шукшинского «странного человека», «чудика» с миром всегда складываются непросто: либо героя переполняет любовь к людям, которые в ней не нуждаются (ср. «… *любовь эта жгла и мучила – просилась из груди*» («Стенька Разин») [13, с. 120]), либо, напротив, у него не хватает сил, чтобы любить людей («*Людей труднее любить...*» («Алёша Бесконвойный») [6, с. 491]).

Поэтому оказывается герой в тупике неразрешимых вопросов, исходящих из «больной» души: «*А зачем все?*», «*Я-то зачем здесь?*», «*Но почему же тогда болит?*» и т. п.; «...человек не может выдержать бессмысленности своего существования и бунтует» [3, с. 17].

Само по себе появление героя в Мякишево – бунт. Бунт – это форма существования экзистенциального героя (ср. А. Камю: «Мы живем в десакрализованной истории <...> бунт – это одно из основных человеческих измерений»). Ему нужно, чтобы его услышали, чтобы о нём узнали *(«...при живом отце не позволить даже знать о нём – это разве не преступление?*» [12, с. 79]). Ему важно сказать своё слово в этой жизни, которая, как он чувствует, на исходе («*Я слаб здоровьем. Я не мог умереть, не увидев тебя... такой*» [12, с. 79]), осознать себя не гостем («чужим», «приезжим», «залетным»), хозяином (после признания гость как будто обретает «самость» – «*С этой минуты в большом уютном доме Синкиных на какое-то время хозяином сделался... гость*» [12, с. 78]; более того, с этого момента и до конца рассказа из безымянного приезжего герой превращается в человека с именем – Игорь Александрович), утвердить собственные сущностные (экзистенциальные) нормы.

Бунт героя – нервное напряжение, внутренняя борьба – ощущаются в его психологическом портрете: много в нём мнимого, напуск-

ного, деланного, он постоянно мимикрирует. Так, вначале, появившийся в Мякишево незнакомец как будто «*под хмельком*», но в нужный момент «*У него откуда-то явилась трезвость, твёрдость...*»; он производит на председателя благоприятное впечатление «*наивного, простодушного*», хотя и «*очень неглупого человека*»; он улыбается «*ясной улыбкой*», но сопутствующая улыбке деталь – «*золото вставных зубов*» – является знаком, разоблачающим её искусственность (неискренность); прибегая к угрозам, этот, казалось бы, мягкий человек вдруг смотрит «*зло и решительно*», больной и слабый, говорит «*окрепшим голосом*» и т. п. Наиболее удачная маска – «*ироничное выражение*».

Однако временами силы покидают героя, и сквозь маски циника, простака и шантажиста проступают черты живого, «изождавшегося» счастья, настрадавшегося, больного душой человека, человека в «сизифовом положении»: «он *пытался* улыбаться» (курсив наш Е.М.), «*на лице его не было и следа насмешливого, иронического выражения*», «*он побледнел*», «*прислонился к воротнему столбу*» («*беспомощная поза*»), «*голос мужчины дрогнул*», «*он как-то устал вдруг*», «*Игорь Александрович смотрел на дочь – требовательно. И вместе – умоляюще. – Я ничего не прошу, не требую...*», «*Игорь Александрович сник, плечи опустились... Он вдруг постарел на глазах*». [12, с.72–79]

Приезжий соглашается играть «комедию», но в последний момент сбрасывает маску «простодушного», и события приобретают неожиданно серьёзный оборот. «*Что же жизнь – комедия или трагедия?*» – вопрошает Шукшин в более позднем рассказе «Боря» – «*комедия или тихая, жуткая трагедия, в которой все мы – от Наполеона до Бори – неуклюжие, тупые актеры...*» [7, с. 73]. «Неуклюжими комедиантами» оказываются и супруги Синкины (типаж «энергичных людей»): Николай говорит подчеркнуто «громко», обстоятельно, деловито, использует штампы (например, «*грызёт гранит науки...*», «*вал помаленьку проворачиваем*» и т. п.), пытается создать непринуждённую «домашнюю» (на деле откровенно пошлую) обстановку, называя жену «*мамочкой*», обсуждает «*насущные*» проблемы сельского хозяйства (вал); Валентина в зависимости от обстоятельств ведёт себя адекватно ситуации – молчит, кричит, плачет, говорит «*жёстко*».

Своеобразно Шукшин показывает генетическое родство новоявленного отца и взрослой дочери, которое проступает не в портретном сходстве, а в интертекстуальных связях. В начале рассказа «Приез-

жий» толкует председателю о фантастически экономичном проекте железнодорожного моста на «воздушной подушке»[3], признаётся, что отмечает День шахтёра и День железнодорожника, «профессии», которые герою, очевидно, пришлось освоить в заключении. В эпизоде встречи с отчимом дочери герой узнает, что она как филолог интересуется творчеством Гарина-Михайловского, имеющего самое прямое отношение к проектированию Транссибирской железнодорожной магистрали, отдельные ветки которой в 1940-е гг. прокладывали тысячи заключённых ГУЛАГа. Другим интертекстуальным скрепом является тема импрессионизма, представление о котором имеют только два героя рассказа – отец и дочь.

Интересно, что с жизненной трагедией у Шукшина часто связан мотив тишины, сменяющий ситуацию «скандала». Тишина как особый герой произведения изображается Шукшиным импрессионистически чувственно: «Слышно было, как ветка берёзы чуть касалась верхнего стекла окна – трогала» (напомним, что проблема эстетики импрессионизма номинально заявлена в рассказе – *«...не будет же он с тобой об импрессионистах говорить...*» [12, с. 78].). Тишина как будто помещает человека в некий эмоциональный вакуум. Оставляет его наедине с собой, когда единственная мысль, единственное ощущение («*едкая боль, которая коготками рвала сердце...*» [12, с. 81]) затмевает мир так настойчиво, что, кажется, перед человеком раскрывается пропасть безвременья: «*Если бы однажды вот так – в такой тишине – перешагнуть незаметно эту проклятую черту...*» [12, с. 81].

Особое место в рассказе занимает тема судьбы и случайности. Герой – «жертва случайности» – недоразумение могло стать причиной его ареста, отчасти случайно «набрёл» он в жизненных скитаниях на самое жестокое испытание – встретил взрослую, самостоятельную, «с характером», «*чужую*» дочь («*Как ты попал сюда? – Случайность...*» [12, с. 72]).

С сюжетной линией ‘отец / дочь’ корреспондирует в рассказе нравственная проблема жалости, постоянно волнующая Шукшина, далёкого от горьковского «*жалость унижает человека*». «*Жалеть... Нужно или не нужно жалеть – так ставят вопрос фальшивые люди.*

[3] Тема «воздушной подушки», вероятно, связана с легендой, о наблюдении Гарина-Михайловского за полетом птиц, огибающих холм. Так инженер якобы обнаружил самый короткий путь прокладки железнодорожного моста через Обь для Транссибирской магистрали.

Ты ещё найди силы жалеть. Слабый, но притворный выдумывает, что надо уважать. Жалеть и значит уважать, но ещё больше» [9, с. 412].

Сильная, красивая, взрослая дочь отказывает «слабому здоровьем» отцу в жалости («*Ты мне показался жалким <...> Я не хотела, чтобы ты там унижался...*» [12, с. 81]). Обещая последовать за отцом, девушка руководствуется чувством долга, разум, а не сердце выстраивает её отношения с родным человеком: «*Сейчас я только понимаю, что я тебе нужна. Но в груди пусто*» [12, с. 82]. «*Ты сильная*», – говорит отец Ольге, а ведь в жалости тоже «кроется человеческая сила» [4] (В. Горн). Диалектика физической и моральной силы человека представлена Шукшиным в оппозиции телесного начала в образе дочери и «иконической» «бестелесности» «мученика»-отца (Игорь Александрович «*худощав*», у него «*продолговатое лицо*»): «*Вошла рослая, крепкая, юная женщина. Она, как видно, искупалась, и к её влажному еще телу местами прилипло лёгкое ситцевое платье, и это подчёркивало сколь сильно, крепко, здорово это тело*» [12, с. 78].

Ольга – олицетворение жизни. Эрос и Танатос сталкиваются в образах дочери и отца. Поразительно, что Ольга – жизнь, единственный смысл существования – наносит Игорю Александровичу смертоносный удар, когда ему на мгновение показалось, что он «*когда-то уже в тишине перешагнул <...> черту*», разделяющую жизнь и смерть, что его «*душа вышагивает по дороге на двух ногах. И болит*» [12, с. 80]. Ольга принадлежит к тому поколению молодых людей, о которых В. Горн с горечью писал: «...юноши и девушки, в особенности, которые воинственно берегут в глазах чужих людей своё достоинство, понимаемое ими своеобразно, не всегда верно, с осознанным пренебрежением сторонились жалости (а значит сострадания, соболезнования, сочувствия, милосердия, соучастия...) как в самих себе, так и по отношению к другим» [4].

Отчётливо прочитывается в имени главного героя – Игорь – анаграмма «горе» (ср. Е*гор* Прокудин). И всё же, между отцом и дочерью существует незримая связь: она всю жизнь знала его, он «*изождался*» момента, когда можно будет узнать «*хоть что-нибудь*» о ней, она видела его во сне (она вообще умеет «*смотреть сквозь*»), и наверняка не случайно их имена «северного» скандинавского происхождения.

Завершается рассказ традиционным для Шукшина мотивом дороги – открытый финал подчёркивает идею неразрешимости нравствен-

ных проблем, но в то же время как бы снимает налёт фатализма. Пожалуй, ни в одном другом рассказе герой не выглядит так *жалко*, как в рассказе «Приезжий», где со всей решимостью обнажены проблемы человека, в котором «вопиет» «правда времени», человека, проявляющего «крайние свойства души», человека, находящегося «в поисках трансцендентных целей».

Но, как это ни парадоксально, глубоко проникшись идеей абсурдности, катастрофичности и бессмысленности бытия на фоне фатального «вывиха» времени, Шукшин не прекращает борьбы за своего героя (за человека), не изменяет своему «сизифову положению». Катарсический эффект рассказа достигается посредством демистификации странного ироничного приезжего, который оказывается исстрадавшимся, бесконечно одиноким человеком, не умеющим унять саднящую боль заскорузлых душевных ран, сдержать годами непролитые слезы – молчаливый вопль «от**мяк**шего» сердца.

В 1973 году в эссе «Нам бы про душу не забыть...» Шукшин напишет: «*нужна забота о людях же, причём забота в том смысле, что борьба за человека никогда не кончается. Не наступает никогда, не должно наступать то время, когда надо махнуть рукой и сказать, что тут уже ничего не сделаешь. Сделать всегда можно. До самого последнего момента можно сделать. Всё равно как врачи относятся к больному, так, наверное, художники, и в целом всё творчество, к человеческой душе, к человеческой жизни обязаны и должны относиться*» [10, с. 503].

Таким образом, рассказ Шукшина «Приезжий» демонстрирует антропологическую позицию, созвучную кризисному мироощущению западных экспрессионистов и экзистенциалистов XIX-XX в., чье влияние на советскую прозу стало прямым следствием оттепели. Шукшину здесь удается сконцентрировать в образе главного героя философско-психологические концепты перманентного «крика» в духе Э. Мунка, «бунта» в маргинальной логике А. Камю, отрешенности и обреченности «постороннего», как у Ж.-П. Сартра. Автор рассказа взирает на человека в его экзистенциальной наготе, незащищенности и одиночестве перед самодостаточной механической слаженностью социума, и в то же время сохраняет оптимистическую ноту классического реализма в идее неустанной борьбы за человека отверженного («лишнего», «маленького»), его душу и совесть.

Литература

1. Аннинский, Л. В поисках ответов / Л. Аннинский // В. Шукшин. Вопросы самому себе. – М.: Молодая гвардия, 1981. – 256 с.

2. Аннинский, Л. Тридцатые-семидесятые / Л. Аннинский. – М.: Современник, 1977. – 293 с.

3. Гивенс, Дж. Особенности реализации экзистенциалистских идей в прозе В. М. Шукшина / Дж. Гивенс // В. М.Шукшин – философ, историк, художник. Барнаул: Алтайский гос. ун-т, 1992. – С. 11–36.

4. Горн, В. Литература или кино? [Электронный ресурс] / В. Горн // Алтай: литературно-художественный и общественно-политический журнал. – 2010. – № 1. – Электрон. дан. – Режим доступа: http://altai.adl-22.ru/node/1629

5. Разувалова, А.И. Писатели-«деревенщики» в поисках оппонента: эстетика конфронтации и этика солидарности [Электронный ресурс] / А.И. Разувалова // Журнальный зал. – Электрон. дан. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2013/119/r12.html

6. Шукшин, В.М. Алёша Бесконвойный / В.М. Шукшин // Шукшин В.М. Собрание сочинений в 6-ти книгах. Книга вторая. Верую! – М.: «Надежда-1», 1998. – С. 480–493.

7. Шукшин, В.М. Боря / В.М. Шукшин // Шукшин В.М. Собрание сочинений в 6-ти книгах. Книга третья. Странные люди. – М.: «Надежда-1», 1998. – С. 72–76.

8. Шукшин, В.М. Жена мужа в Париж провожала / В.М. Шукшин // Шукшин В.М. Собрание сочинений в 6-ти книгах. Книга вторая. Верую! – М.: «Надежда-1», 1998. – С. 318–325.

9. Шукшин, В.М. Из рабочих записей / В.М. Шукшин // Шукшин В.М. Собрание сочинений в 6-ти книгах. Книга шестая. Я пришёл дать вам волю. –М.: «Надежда-1», 1998. – С. 407–426.

10. Шукшин, В.М. Нам бы про душу не забыть.../ В.М. Шукшин // Шукшин В.М. Собрание сочинений в 6-ти книгах. Книга пятая. Калина красная. – М.: «Надежда-1», 1998. – С. 501–504.

11. Шукшин, В.М. Нравственность есть правда // Шукшин В.М. Собрание сочинений в 6-ти книгах. Книга третья. Странные люди. – М.: «Надежда-1», 1998. – С. 434–446.

12. Шукшин, В.М. Приезжий / В.М. Шукшин // Шукшин В.М. Собрание сочинений в 6-ти книгах. Книга вторая. Верую! – М.: «Надежда-1», 1998. – С. 70-82.
13. Шукшин, В.М. Стенька Разин / В.М. Шукшин // Собрание сочинений в 6-ти книгах. Книга первая. Охота жить. – М.: «Надежда-1», 1998. – С. 114–121.
14. Шукшин, В.М. Страдания молодого Ваганова / В.М. Шукшин // Шукшин В.М. Собрание сочинений в 6-ти книгах. Книга вторая. Верую! – М.: «Надежда-1», 1998. – С. 381–396.
15. Шукшин, В.М. «Я родом из деревни…» / В.М. Шукшин // Собрание сочинений в 6-ти книгах. Книга третья. Странные люди. – М.: «Надежда-1», 1998. – С. 477–488.
16. Эшельман, Р. Эпистемология застоя. О постмодернистской прозе В. Шукшина / Р. Эшельман. // Russian Literature. XXXV (1994) North-Holland. – P. 67–91.
17. Givens J. Provincial polemics. The folk discourse in Shukshin's novels. New-York: Aim Arbor, 1993. – 389 p.

Наталья Тертычная (Луганск)

Концепция личности и формы её художественного воплощения в прозе В.Токаревой

Проза В. Токаревой вливается в литературный поток второй половины XX века, где продолжается поиск героя, происходит синтез типов «маленького человека» и «лишнего человека», а также получают свою реализацию такие типы как юродивый и наивный герой (традиционные для русской литературы).

Концепция личности в творчестве любого художника обусловлена несколькими факторами. Главные из них: мировоззренческая позиция автора, творческий метод, в котором он работает, социокультурная парадигма эпохи.

Концепция личности в произведениях В.Токаревой также отражает основные черты переходной эпохи, изменения в культурной парадигме времени. Главным героем является «обычный», «маленький» человек, пространством существования которого становится «экстремальный быт», а основным мироощущением – «горький оптимизм». Её герои – это «лишние люди» второй половины XX века, пытающиеся самоидентифицироваться и реализоваться в социуме, который не создаёт для этого условий.

Виктория Токарева черпает материал из окружающей действительности. Как показал анализ текстов, сюжет нередко отличается монтажностью, передаются только те моменты, которые наиболее полно характеризуют, раскрывают психологическое состояние персонажа. Показательным в этом плане является рассказ «Пропади оно пропадом». Произведение состоит из фрагментов отдельных событий, которые автор не старается соединить логично и последовательно. Сначала герой дома, потом на работе, потом у любовницы и снова дома. Автор показывает разные стороны бытования персонажа, что позволяет дать ему более полную характеристику.

Психологический анализ идёт одновременно с повествованием и доминирует в повестях и рассказах над фабулой. В. Токарева нередко

описывает пошагово действия, поступки героя, на первый взгляд, маловажные, мелкие. Писательница указывает, что именно из мелкого, каждодневного состоит жизнь.

Различные виды речевой характеристики также способствуют углублению психологизма. В повествование включается монолог, диалог, цитируемая прямая речь, несобственно-прямая речь.

В. Токарева редко дает полный портрет героя/героини, только отдельные детали, жесты, мимику, интонации. Отсутствие портретной характеристики является результатом стремления автора изобразить «усреднённого» героя, что даёт возможность читателю легко «применить на себя ситуацию».

Иногда о внешности вообще ничего не сказано, только душевные переживания, эмоциональное состояние. Вся повесть «День второй» построена на передаче чувств и психологического состояния героини после расставания с мужем, его предательства. Героиня сталкивается с эмоциями, ранее не пережитыми. Именно эмоции, подсознание, полусознательное состояние, а не работа мысли, не расчёт помогают ей пережить горе. Угнетает однообразие Наташу в рассказе «Уж как пал туман», ощущает неудовлетворённость собой герой из «Пропади оно пропадом», сходит с ума от любви Виктория из рассказа «Свинячья победа», давит застарелое, хроническое «надоело» директора из «Тайны земли», разрывает обида и злоба героя из «Вместо меня» и т.д.

Душевные движения, настроения в текстах В. Токаревой всегда выходят на первый план, а все рассуждения и «работа разума» являются их следствием. Герои приходят к определённым выводам (чаще они представлены в форме афоризмов), лишь прочувствовав, ощутив ситуацию часто даже на интуитивном уровне.

Токарева – внимательный психолог. Она подмечает такие свойства и закономерности человеческих отношений, о которых не думаешь в каждодневном потоке жизни.

Писательница умеет через одно единственное событие передать целую жизнь героя. В рассказе «Коррида» на съёмках фильма неожиданно попадает в аварию актёр Сергей. Через отношение к этому происшествию обнажается внутренний мир и чувства нескольких персонажей. Режиссёр Аникеев воспринимает смерть актёра как возможный крах своей карьере. При этом идет осмысление его жизненного пути, отношение к творчеству, к семье, к друзьям. Пока Сергей лежит на операционном столе, Аникеев придумывает новый сцена-

рий. Жена обвиняет его в бездушии, но Аникеев пытается доказать, что это не просто бездушие, это вся его суть. Творческий человек не может жить без дела, даже смерть не в силах его остановить. В текст рассказа вплетены воспоминания о первой встрече с женой, размышления о сыне. Это создает определённый эмоциональный фон, наполненный любовью, горечью, счастьем и печалью в одно и то же время.

Для жены Аникеева беда, случившаяся с Сергеем, – ещё одно доказательство её счастья и несчастья одновременно. Она в жизни получила всё, о чём мечтала (любовь, мужа, сына, деньги), и всё равно по ночам плачет от чувства душевной дисгармонии. Контраст ощущений заставляет читателя глубоко сопереживать случившееся. В. Токарева умело создает такие ситуации, чтобы передать противоречия в индивидуальном сознании человека и показать, что душевное состояние далеко не всегда зависит от конкретных жизненных ситуаций.

Каждый из героев реагирует по-своему: ассистентку по актёрам Зину накрывает тоска; на лице хирурга «весь белый свет сошёлся клином», и для него не существует ничего, кроме больницы; оператор стоит, замерев, будто это его сын на операционном столе. Совсем неожиданная реакция у жены Сергея. У неё начиналась новая жизнь, а смерть вроде бы любимого человека её не трогает. Здесь автор использует приём психологического умолчания, он совсем ничего не говорит о совместной жизни супругов. Читатель должен сам сделать вывод, почему так случилось, вникнув в подтекст, и собрать всю ситуацию воедино.

В произведениях В. Токаревой очень активно исповедальное начало. Многие произведения написаны от первого лица (как от лица женщины, так и от лица мужчины): «Казино», «Будет другое лето», «Паспорт», «Из жизни миллионеров», «Мужская верность», «Антон, надень ботинки», «Сентиментальное путешествие» и др. Это позволяет заглянуть в потаённые уголки сознания героев. Персонажи обращаются к самоанализу, чтобы осмыслить свою жизнь.

В таких произведениях, как «Звезда в тумане», «Казино», «Будет другое лето», «День без вранья» (повествование идет от первого лица), герой/героиня раскрываются в самоанализе. Мысли, чувства, поступки, события детально анализируются персонажами.

Кроме того, в произведениях этого автора обращает на себя внимание авторская и косвенная характеристика (по Б.А. Успенскому, внутренняя и внешняя психологическая точка зре-

ния). Диалоги, пейзаж, портретная характеристика представлены меньше. Выводы часто метафоризируются и формулируются как афоризмы.

Принципиальную роль в прозе В. Токаревой играет художественная деталь. В том числе в психологических характеристиках. Из отдельных деталей в сознании читателя образуется целостный мир. К общему восприятию образа приводят именно детали, штрихи.

Через детали-символы отражение обыденного сознания человека перемежается с осмыслением сложных нравственно-философских категорий и понятий. В рассказе «Полосатый надувной матрас» героиня сравнивает себя в детстве и сейчас, когда ей уже 70. Трудная жизнь, много неудач, но были и удачи, хорошие времена. Воспоминания о надувном разноцветном матрасе из детства придаёт яркость горькому повествованию. Такого матраса не было ни у кого в то время, это был подарок отца. Матрас выступает символом радостей, случившихся в жизни, красоты, молодости.

Невольно читатель сравнивает героиню с этим матрасом. Когда-то она тоже была яркой, молодой, а сейчас «линялая» и старая. Старость в творчестве В. Токаревой рассматривается как состояние души, является скорее не физической категорией, а психологической.

Речь персонажей представляет собой естественное общение, но трансформированное автором и являющееся формой обобщения, как персонажного, так и авторско-читательского. Почти нет в текстах чистого «потока сознания», каждая мысль «расчёсана», мастерски обработана автором для лучшего читательского восприятия.

Являясь элементом вторичного авторского мира, диалоги и монологи персонажей помогают передать авторскую мысль и раскрыть психологию героев, побуждают читателя к осмыслению текста произведения.

Языковая игра – важная черта стиля В. Токаревой. Игра смыслами в текстах имеет не только интеллектуальный характер, но и развлекательный. Глубокий смысл произведений способен привести читателя к пессимистичным рассуждениям и душевным переживаниям, наличие метафорических, афористических, иронических составляющих снимает частично тягостное впечатление и заинтересовывает читателя.

Несобственно-прямая речь у Токаревой доминирует. Перед читателем говорящий в третьем лице не повествователь, а герой. Автор выражает мысли и чувства героя, речь персонажа и автора сливается.

Рассказы и повести Токаревой своеобразно воздействуют на читателя в эмоциональном плане. Её прозе свойственна недоговорённость. Обычно, читатель расстаётся с героями в тот момент, когда ему хочется продолжения, увидеть, к чему же привела встреча, осознание своего Я, расставание и т.д. С другой стороны, автор как бы показывает, что в произведении всё и так понятно, а читатель может смоделировать ситуацию до конца, сам договорить и таким образом стать соавтором.

Проза В. Токаревой характеризуется динамикой эмоций, впечатлений, ощущений. Нередко антитеза передаёт внутреннее состояние персонажа.

Автор показывает как духовный рост человека («Будет другое лето», «Свинячья победа», «Паша и Павлуша», «Длинный день», «День второй» и др.), так и его деградацию («Дерево на крыше», «Антон, надень ботинки», «А из нашего окна» и др.). Писательница видит различные проявления в процессе изменения личности. Очень чётко подмечает причинно-следственные связи её преобразования. Для одних героев причиной задуматься о своей жизни, душе, близких становится чувство любви («Свинячья победа»), для других – болезнь близкого человека («Я есть. Ты есть. Он есть», «Длинный день»). Причины могут быть различными, но результат налицо. Кажется, что В. Токарева поставила себе задачу изобразить жизнь «простых людей» во всей её полноте. Она как бы извлекает из жизни самые разные ситуации, стремясь представить максимально их многообразие. Каждый рассказ или повесть имеет свою тональность, в основе которой внутреннее состояние героя: тоска, грусть, ненависть, страх или наоборот – счастье, радость, любовь. Именно особая тональность придает произведениям этого автора неповторимость.

Писательница не просто называет процессы, которые она выявляет во внутреннем мире персонажей, но и комментирует, анализирует их содержание.

Использование метких сравнений и метафор подчинено авторскому замыслу: дать описание, определение или оценку характеру, событию, ситуации (эстетическая, изобразительная и оценочная функция).

Токарева чаще всего изображает изломы и кризисы в душе человека, попытки установить душевное равновесие и невозможность осуществления этого по многим причинам, как зависящим от самого героя, так и лежащим вне его личных желаний и способностей.

Наталья Калугина (Москва)

Советское монументальное искусство. Старый фонтан Приморского парка

Предпоследний день уходящего 2022 года был отмечен знаменательной датой – 100 лет с момента образования Союза Советских Социалистических Республик. Этот юбилей стал очередным поводом вспомнить уникальное художественное наследие Советской эпохи, которое отличалось близостью к народу и обладало неповторимой силой образного воздействия.

Начиная с 1920-х годов формированию и развитию нового нравственно-эстетического сознания русского общества во многом способствовало монументальное искусство. При этом особая роль в декоративной организации пространства, создании эмоционально-насыщенной жилой среды и приобщении обывателей к искусству принадлежала мозаике – технике, которая имела многовековую историю, но всегда гибко откликалась на меняющиеся вкусы.

Незамысловатый способ производства, долговечность наборных панелей и неизменная яркость красок обеспечили этому виду монументальной живописи признание и популярность со времен античности вплоть до XX века, когда мозаика стала основным средством ху-

Фонтан Рыба-Кит. Алушта.
Фото автора. 2020 год

дожественной выразительности и претворения идей Советской эпохи.

В Древнейших цивилизациях Греции и в Римской империи мозаика применялась исключительно для украшения помещений. В Кносском дворце на острове Крит (2000–1700 г до н.э.) в Средиземном море геометрические узоры выкладывали только на полу и применяли для этого цветной природный камень. Инкрустация стен и сводов впервые встречается в Золотом Доме римского императора Нерона (64 г. до н.э.). Но вместо натуральных материалов местные мастера применяли специально изготовленное цветное стекло – смальту.

Преемницей культуры Великой Римской империи стала Византия, в сакральной архитектуре которой мозаичные изображения выполняли не только декоративную, но и важнейшую смысловую функцию. Византийские художники стремились создать внутри святилищ торжественную и приподнятую атмосферу. И мозаика, которая многообразием цветовых сочетаний и блеском имитировала отделку драгоценным камнем или металлом, помогала им добиться богатства декоративных форм и глубины сложных художественных образов.

Вместе с принятием христианства Византийская система декорации храмов пришла на Русь. Суровый климат северных земель не располагал к работе с красками, которые были чувствительны к перепадам температур и изменениям влажности воздуха. Поэтому, несмотря на значительную стоимость и отсутствие опыта работы с техникой у местных зодчих, мозаика прижилась, а область ее применения постепенно расширялась, переходя из сферы религиозного искусства в светское[4].

Отношение к мозаике, как к самостоятельному произведению появилось благодаря работам М.В. Ломоносова, который не только усовершенствовал технологию изготовления смальты и расширил ее цветовую гамму, но и наладил производство мозаичных картин, среди которых выделяется панно «Полтавская баталия» (1762–1764) на сюжет из русской истории и ряд портретов государственных деятелей и царственных особ XVIII века.

Забытое после кончины М.В. Ломоносова производство мозаики возродилось в России в XIX столетии в связи с размахом культового строительства. В 1841 году, когда в Исаакиевском соборе Северной

[4] В культовой архитектуре Древней Руси мозаиками выкладывали самую главную алтарную часть храма, в то время как остальное внутреннее пространство декорировалось фресками.

столицы начались живописные работы, быстро стало понятно, что росписи по штукатурке не переносят сурового климата. Тогда в 1845 году было принято решение о замене живописи инкрустацией цветным стеклом. Окончательное решение по этому вопросу было принято императором Николаем I, который во время поездки в Италию в 1846 году изучал мозаичные иконы в католических соборах и был потрясен их красотой и величием.

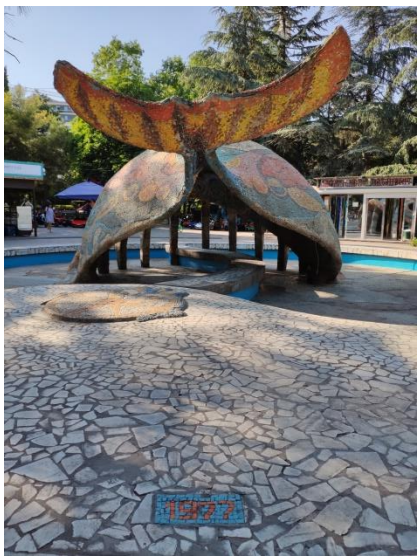
В 1851 году Комиссия по строительству храма заключила контракт со смальтоваром мозаичной студии в Ватикане Рафаэлло Кокки. По условиям соглашения на четыре года в Петербург из Рима были выписаны Луиджи Рубиконди, химик-мозаичист Бонафеде и его помощник Леопольд Бонафеде[5]. Одновременно в Рим были отправлены русские художники-стажеры: В.Е. Раев, Е.Г. Солнцев, С.Ф. Федоров и И.С. Шаповалов[6]. А при Императорской Академии художеств было основано Мозаичное заведение, в стенах которого бережно сохранялся опыт работы с материалами, не терявшими своей актуальности вплоть до XX века[7].

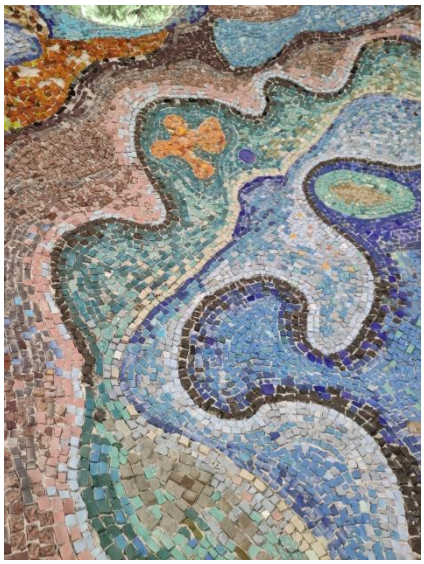
После Октябрьской революции 1917 года мозаичное искусство ассоциировалось прежде всего с оформлением церквей[8]. Однако это не помешало использовать технику для реализации правительственных идей «О монументальной пропаганде», инструментом которой нередко становились объекты синтеза архитектуры и живописи. Особенно актуальной декорация мозаикой сделалась после Великой Отечественной войны 1941–1945 годов, когда появилась острая необходимость малыми средствами и в кротчайшие сроки поправить неприглядные последствия разрушений.

Следуя общемировым тенденциям, советские инженеры начинают проектировать стилистически нейтральные архитектурные объекты упрощенных форм, эмоциональность и содержательность которых обеспечивала именно монументальная живопись. Броский мозаичный декор органично дополнял не только общественные здания, но и малую архитектуру, а также объекты предметно-пространственной среды, которые эстетически преображали однообразную типовую

[5] АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Д. 816. Л. 13 // Посольство в Риме.
[6] АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Д. 791. Л. 27 // Посольство в Риме.
[7] Юбилейная выставка «200 лет начала строительства Исаакиевского собора». Каталог. СПб., 2018. С. 23.
[8] *Иванов М.А.* Историко-художественные предпосылки в советском монументальном мозаичном искусстве // Журнал института наследия. № 2 (25) 2021. С. 55.

жилую и досуговую зону стихийно разрастающихся курортных областей и полисов[9]. Как правило это были пространственные бетонные конструкции в которых обыгрывались природные, а также фантазийные зооморфные или растительные мотивы, принимающие в интерпретации художников обобщенно-символический характер.





Во многих городах России и на территории постсоветского пространства, особенно на периферии, до сих пор сохранились ландшафтные сооружения, украшенные мозаикой. Одним из таких символов ушедшей эпохи является грандиозный фонтан «Рыба-Кит» в Приморском парке города Алушты (1977). Даже в аварийном состоянии этот уникальный образчик синтеза архитектуры, скульптуры и декоративно-прикладного искусства впечатляет своими размерами и необычной формой. А его фольклорно-мифологическая образность будоражит воображение и отвлекает от прозаической реальности.

Фонтан стоит на пересечении центральных парковых аллей и ориентирован по сторонам света, на что дополнительно указывает компас, выложенный на плиточной платформе, окружающей широкий бассейн. Обустроенная вокруг фонтана современная спортивно-игровая площадка с недавнего времени выделила ранее заброшенный объект, который сразу же сделался доминантой прогулочной зоны курортного города.

---

[9] *Иванова-Ильичева А.М., Стушняя И.А., Орехов Н.В.* Мозаика в декоративном убранстве зданий эпохи советского модернизма (на примере города Ростова-на-Дону) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. № 12 (86). В 5 ч. Ч. 5. Тамбов, 2017. С. 101.

Большая и объемная стилизованная постройка в виде рыбы притягательна своей сложной пространственной структурой. Архитектурная основа фонтана сконструирована наподобие купола-тоннеля, нависающего над узким извилистым мостиком, который делит чашу пополам. На спине сказочного существа расположено отверстие, из которого бьет струя воды. Тело морского чудовища, оформленное со стороны головы стилизованными зубами-колоннами, напоминает грот. Шум падающих сверху капель, отражающееся от стен эхо и полумрак в брюхе Кита привлекают в искусственную пещеру уставших от зноя курортников, особенно детей, которые с радостью придаются игре. Особый восторг вызывает и многообразие красок в кубиках смальты, из которой выложены сложные геометрические узоры, сплошь покрывающие туловище чудовища снаружи и внутри.

Художественное решение этого причудливого объекта определяется не только индивидуальным видением авторов проекта: художника Павла Павловича Грейсера (р. 1942) и архитектора Евгения Федоровича Мищенко (р. 1941), но и функциональной особенностью зоны, расположенной недалеко от берега моря. Стихия воды оправдывает «обитание» в городском парке причудливого морского гиганта, который с незапамятных времен в культуре разных народов почитался царем среди жителей глубин.

Идея создать прибрежный павильон-фонтан в виде рыбы нельзя назвать оригинальной. За несколько лет до реализации проекта в Алуште уже существовал мозаичный детский городок с фигурами морских обитателей в Адлере, созданный по проекту З.К. Церетели (1972–1973). Более близки по конструкции к алуштинскому фонтану «Рыба-Кит» его же автобусные остановки в Абхазии (1960-е) в виде осьминога, диковиной раковины и поднимающейся волны[10]. Аналогичная идея взаимодействия человека со сложносочиненной перспективной конструкцией прослеживается и в архитектурно-скульптурной группе «Рыба и волна» в Ростове-на-Дону (1970-е), исполненной по проекту Г.М. Снесарева. А также в сложной многосоставной композиции мозаичного детского водяного городка «Сказка» (1970-е), который располагался возле городского пляжа в Анапе, но в настоящее время утрачен.

[10] *Романова Е.О.* Преображение архитектуры. Монументально-декоративная пластика Зураба Церетели 1960-1970-х годов // Панорама искусств: Альманах. М., 2019. № 4. С. 267–286.

Все эти объекты объединены между собой временем создания, романтической морской тематикой, динамичной и пластичной формой с полезными пригодными для использования площадями и, конечно, мозаичной техникой декорации, которая стала определяющей в постройках Советской эпохи.

Мировоззренческая позиция последних лет идет по пути сбережения культурных ценностей. Многие из перечисленных объектов восстанавливаются и становятся частью современного облика заново благоустроенных городов. Хочется надеяться, что и изрядно обветшавший алуштинский фонтан «Рыба-Кит» еще долго не утратит свою привлекательность. И каждый раз, проходя по узкой дорожке сквозь развернутое чрево фантастического животного, посетители парка будут вспоминать строки Петра Ершова и на мгновение переноситься в сказку…

«Чудо-юдо Рыба-кит
Громким голосом кричит,
Рот широкий отворяя,
Плесом волны разбивая…»

Ольга Алиева (Екатеринбург)

Нина Васильевна Костина (1934–2021). Художник и педагог советской эпохи

Памяти учителя посвящается

Автопортрет. Холст, масло. 88х110. 1978 г.

Идеологические установки искусства советского периода далеко не всеми художниками воспринимались легко и спокойно, способствуя возникновению противостояния и приспособленчества в творческой среде. Но, в то же самое время существовала значительная часть мастеров советского искусства, чьи внутренние устремления органично совпадали с требованиями эпохи. Они с воодушевлением воплощали принципы социалистического реализма в образах родных

и близких, созвучных их жизни и судьбе. Именно к таким личностям относилась Нина Васильевна Костина – заслуженный художник России, живописец, талантливый педагог, воспитавший не одно поколение учеников в традициях высокого искусства. Развитие и становление её таланта пришлось на вторую половину 20 века. А когда постсоветское изобразительное пространство наполнилось западными тенденциями, Нина Костина своей творческой и преподавательской деятельностью продолжала отстаивать традиции соцреализма.

Поддерживая официальную линию искусства СССР, Нина Костина твёрдо стояла на позиции академизма и профессионального мастерства в живописи, достигаемых упорным трудом и систематическим обучением. В 1955 году она с успехом окончила Свердловское художественное училище. Затем последовали годы учёбы в Московском художественном институте имени В. И. Сурикова – одном из ведущих художественных вузов страны. Там художница окончательно утвердилась в своей приверженности реализму, ориентируясь на творчество выдающихся мастеров отечественной живописи. Уже в её ранних учебных работах чувствуется любовь к тщательной моделировке формы, способность к выявлению характерных особенностей натуры. В годы учёбы раскрылось индивидуальное восприятие цвета, стремление к светлому колориту и живой эмоциональной манере исполнения, которые в дальнейшем будут всегда отличать работы Нины Костиной. К концу обучения стало ясно, что ряды советских художников пополнились ярким живописным талантом с сильным характером и активной жизненной позицией. Через всю жизнь она пронесла благодарность своим учителям, часто вспоминая их уроки.

Окончив Московский художественный институт, художница вернулась в Свердловск и влилась в творческий коллектив уральских живописцев с производственно-трудовой тематикой, занимавшей одно из приоритетных направлений развития советского изобразительного искусства. Выросшей в рабочей среде, ей с детства был знаком образ человека труда. Рядовая советская семья жила обычной жизнью, чередуя домашние заботы с трудовыми буднями. Именно это миропонимание, усвоенное с ранних лет, легло в основу творческого переосмысления действительности. Без пафоса и героизма, в повседневности мотива раскрывает Нина Васильевна простые и понятные чувства, характеры и судьбы рабочих, трудящихся.

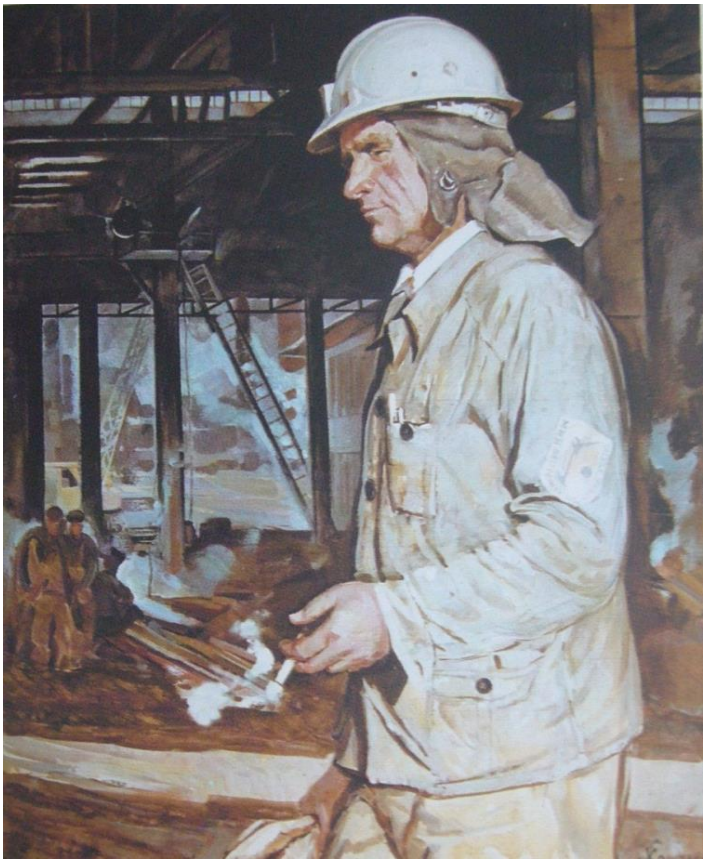
Герои её тематических полотен дружно идут на работу, выполняют привычные производственные операции, отдыхают в переры-

вах, обедают, участвую в спортивных мероприятиях. Нина Костина обладала удивительной способностью видеть красоту повседневности, находить радость в привычных моментах. В простоте сюжета её картин раскрывается позитивность восприятия жизни, любовь к людям, восхищение их красотой. Взятый из действительности, на первый взгляд неприметный мотив, одухотворялся под её кистью, заставлял почувствовать жизнь, каждое мгновение которой наполнено очарованием и поэзией. Городской пейзаж за широким окном заводской лаборатории в картине «Весеннее утро» залит ярким солнечным светом и дополнен красками первой зелени. Светлый весенний колорит вносит трогательное очарование в повседневную работу лаборанток, проверяющих качество продукции. Богатство цветовых сочетаний наполняет и конкретизирует характерный производственный интерьер и выразительные женские фигуры, составляющие композиционный центр картины. Рядовая рабочая ситуация становится ярким художественным образом благодаря таланту и мастерству, умению вдохнуть поэзию в привычные жизненные эпизоды.

Весеннее утро. Холст, масло. 161х261. 1963-1964 гг.
Городской музей Ангарского городского округа

Одним из направлений творческой деятельности Нины Васильевны Костиной являлись портретные изображения выдающихся деятелей политики, науки, искусства, отличников и передовиков производства. Портреты, как и сюжетные композиции не были для художницы

формальным исполнением заказа. Она поясняла: «Мне обязательно нужно проникнуться к своему герою душой. Пока я не зажгусь человеком, не найду в нём то, что вызвало бы у меня восхищение, я писать его не смогу – портрет не получится…» [1, с. 15].



Портрет Героя Социалистического Труда Ю.Г.Щекалева.
Холст, масло. 90х70. 1981 г.

В поисках образного решения будущего портрета Нина Васильевна наблюдала своего персонажа в различных условиях, посещая его на работе и напрашиваясь в гости. Именно так произошло с изображением Юрия Георгиевича Щекалева – монтажника, Героя труда. Не получив необходимого впечатления от встречи с ним в своей мастерской, она не успокоилась, пока в результате многочисленных встреч не открыла для себя красоту и обаяние своего персонажа. Получился яркий и выразительный портрет рабочего в светлой спецовке и каске на фоне темноты строящегося цеха. Благодаря остроте и контрастности композиционного решения сформировался образ светлого и умного человека, настоящего героя «своего времени».

В 70-е годы Нина Васильевна обращается пейзажу как к самостоятельному жанру живописи. Это живые и солнечные работы, воспе-

вающие окружающую художницу природу. Она не ищет экзотики и эффектности мотива, выявляя красоту стройных берёз, первой зелени, быстрой речки, лесной дорожки, панорамы полей и синих далей гор своего Урала.

Берёзы. Холст, масло. 80х100. 1988 г.

Привыкшая с детства, которое пришлось на трудные военные годы, радоваться простым вещам, Нина Васильевна искренне восхищалась первыми весенними побегами, не могла равнодушно пройти мимо подснежника или медуницы, обожала купавки, незабудки, особенно ромашки, которые постоянно писала в натюрмортах. Дополнением к цветам могли быть там же собранные лесные ягоды, грибы или выращенные своими руками дары из собственного огорода. Предметные композиции запечатлены не как задуманная постановка, а будто взятый из окружения естественный мотив. Легко наметив размещение предметов на холсте, свободными полужидкими мазками художница раскрывала колористические особенности натуры. По мере приближения к переднему плану мазок становится более пастозным, подчёр-

кивая свет на предметах. Построенное на разности фактуры живописной поверхности художественное полотно «дышит», создавая эффект воздушной среды и естественности изображаемого мотива.

Натюрморт «Лето». Картон, масло. 60х86. 1985 г.

И хотя, жанр натюрморта и пейзажа не были основными в её творчестве советского периода, по своей выразительности они являются ярким дополнением к творчеству художницы, в котором её позитивные устремления совпадали с общими идеологическими устремлениями, представлениями о счастливой жизни страны.

Н. В. Костина была в десятке лучших художников Свердловска, поддерживаемых Министерством культуры РСФСР. Её картины экспонировались на официальных выставках разного уровня, закупались в фонды государственных музеев, публиковались в печати.

Невероятной энергии выдающегося мастера хватало, чтобы кроме творчества заниматься ещё и педагогической деятельностью. С 1969 года она преподавала в Свердловском архитектурном институте, в дальнейшем Уральской государственной архитектурно-художественной академии, а сейчас Уральский государственный архитектурно-художественный университет. Навыки изобразительного

искусства она передавала архитекторам, дизайнерам, художникам, внося свой вклад в развитие советской художественной школы по примеру своих учителей.

Смена политического строя поставила под сомнение прежние принципы искусства. Но, только не в душе Нины Васильевны. Она продолжала творить своё искусство, работая над тематическими композициями. В конце 20 века она пишет серию картин, посвящённых подвигу своих современников, геологов-полярников, прошедших тяжелейшим Северным путём. Начало 21 века мастер посвятила работе над масштабными историческими полотнами об освоении уральской земли и возникновению Екатеринбурга. Со свойственным ей воодушевлением Нина Костина занималась натюрмортами и пейзажами. Её загородный дом в деревне Волыны на берегу реки Утки, расположенный в живописнейших местах, стал отдушиной для художницы, место обретения покоя в сложных политических и экономических условиях перестройки. Красота этих мест отражена в многочисленных пейзажах Нины Васильевны – панорамных картинах и камерных этюдах. Она осталась верна себе и в натюрмортах. Это были всё те же трогательные ромашки, купавки, незабудки, флоксы, розы или пионы, которые всегда дополняли быт художницы, внося чувство праздника, скрашивая серость и монотонность будней.

Опыт русской и советской реалистической живописи Нина Костина продолжала передавать подрастающему поколению уже постсоветского периода. На фоне перемен в системе образования, снижающих качество обучения, она держала планку своих требований на прежнем уровне. Для любой художественной специальности приоритетными для неё всегда были академические основы, знания и законы реалистического построения изображения, являющиеся базовыми для любой художественной специальности. Натурные, жизненные впечатления в дальнейшем можно трансформировать в нужном направлении, станового, прикладного или декоративного характера. Непреклонный характер настаивал на полном подчинении в процессе обучения. Не редко звучали категоричные жёсткие суждения о проделанной студентами работе, но, в тоже время трудолюбие и успехи всегда удостаивались одобрительной похвалы.

В 2004 году при активном содействии Нины Васильевны Костиной на базе Уральской государственной архитектурно-художественной академии создаётся кафедра станковой живописи. Семнадцать лет она с коллегами и единомышленниками воспитывала

художников живописной картины, таких же, как она сама. Выпускники и даже студенты стали занимать значительную часть выставочного пространства города. Многие вступали в ряды Союза художников России, вели активную творческую работу.

Нину Васильевну всегда отличало душевное, почти материнское отношение к студентам. Лично пережив лишения в годы учёбы в Москве, вдали от дома, она не могла равнодушно пройти мимо житейских проблем своих учеников. Особенно в сложные 90-е года многие студенты терпели нужду и, конечно, нуждались в помощи.

Вспоминается первое занятие по живописи на первом курсе. Нина Васильевна пригласила всю группу в свою мастерскую. Светлое с широкими во всю стену окнами пространство поражало и восхищало. От множества картин разбегались глаза. На мольберте располагалась свежая работа мастера. А у окна был накрыт различными угощениями стол. Беседуя с учениками, Нина Васильевна внимательно знакомилась с каждым студентом, расспрашивая о кумирах и симпатиях в искусстве, о жизненных условиях и проблемах. Поддерживать своих учеников продуктами, материалами и хорошими добрыми словами являлось для неё обычным делом. Но как бы не была она расположена душевно к юным художникам, профессиональные требования оставались достаточно высокими.

Каждый новый учебный год традиционно начинался с постановки осеннего натюрморта. Значительная часть выращенного в Волынах урожая заполняла столы вдоль стен учебной аудитории. Нина Васильевна была мастером в организации постановки, могла «вкусно» преподнести натурный материал. «Чтобы красиво написать, необходимо очароваться, воодушевиться моделью», – правило своего творчества она переносила и на учебный процесс. В центре натюрморта часто лежала яркая тыква. В вазе стояли букеты с осенними листьями и, конечно, с гроздьями алой рябины. На красочном полотенце рассыпаны яблоки, подсолнухи. Всё это разнообразие объединялось нейтральным фоном.

Не только натюрморты, но и постановка с живой моделью организовывалась с присущими педагогу творчеством и выдумкой. Всегда выбиралась выразительная поза фигуры, интересный завораживающий колорит. Часто постановка дополнялась смысловой нагрузкой. Натура становилась цыганкой, танцовщицей, продавщицей фруктов, мотив с обнажённой моделью был представлен сценой в бане. Так что сложные академические правила и законы построения

реалистического изображения в пространстве холста осваивались с интересом, увлечённость и воодушевление восполняли недостающий опыт и знания.

Учебный год завершался триумфальной поездкой на пленэрную практику в деревню Волыны, на дачу к любимому преподавателю. На лужайке за огородом ставили палатки, во дворе дымилась садовая печка. Но, главное – работа над этюдами. Нина Васильевна открывала ученикам мотивы своих заветных мест, рассказывая о нюансах колорита и состояния природы. По вечерам за ужином разбор работ и планы на следующий день. Такие пленэры были одним из запоминающихся моментов жизни многих студентов, настоящее единение педагога с учениками. Многие уже после окончания института продолжали приезжать в Волыны к Нине Васильевне, и для всех у неё находилось время и место. Будучи очень открытым человеком, она вообще любила гостей, легко принимала в свою семью даже случайных, мало знакомых людей. В ней ощущалось заложенное с юных лет жизнью в рабочем или студенческом общежитии чувство коллективизма.

Новый мир постсоветского периода с закрытым личным пространством был ей непонятен, как и многие изменения в искусстве, в обществе, в образовании. Изменилась страна и общество, которые сформировали её характер, а Нина Васильевна оставалась верной себе. Она была отдельной эпохой, продолжавшей существовать в постсоветском пространстве по принципам советского времени. Нина Васильевна Костина пронесла свои убеждения через всю счастливую творческую жизнь, заряжая окружающих неистощимой энергией, добротой, патриотизмом, любовью к настоящему искусству, высокой требовательностью к своей работе и бодростью духа в любых обстоятельствах.

Литература

1. Нина Костина. Живопись: [альбом]. – Екатеринбург: Архитектон, 2004. – 192 с., ил.

Светлана Заельская (Оренбург)

Музейное просвещение на Урале

Художественно-эстетическое просвещение в советском обществе представляло собой целенаправленный процесс формирования у личности эстетического отношения к окружающей действительности. В социалистическом обществе эстетическое воспитание осуществлялось в интересах всего народа и строилось на единых научно-методологических основах. Особым достижением советской страны за годы существования советской власти является высокий уровень развития искусства, ставшее все более доступным для широких слоев населения. Посредством искусства в советском обществе транслировались общечеловеческие ценности и идеалы. Вместе с тем, искусство советского времени представляет собой сложное и противоречивое явление, основу которого составляет базовая для всех элементов культуры система идейно-художественных принципов, эволюционирующая с обществом. Учитывая специфику изучаемого периода, следует отметить, что искусство эпохи позднего социализма превращалось в органическую часть «партийного дела», в средство идеологического, политического образования и воспитания трудящихся в духе коммунистических идеалов.

Главная линия изобразительного искусства в годы существования советской власти состояла в стремлении к созданию глубокого и яркого образа современника, к полноте жизненной правды. Искусство было призвано эмоционально воздействовать на зрителя, формировать его мысли и чувства. Важной составляющей художественного произведения являлась идейная завершенность.

Пропагандой изобразительного искусства в советское время занимались художественные музеи, обладающие богатыми запасами произведений известных дореволюционных художников, выставочные залы областного отделения Союза Художников СССР [4, л. 135]. К примеру, в Оренбургской области в 1980-е гг. в имелся Выставочный зал областного краеведческого музея, в котором с 1981 г. по ли-

нии Министерства культуры СССР была организована и успешно экспонировалась выставка произведений советского изобразительного искусства из фондов Министерства культуры СССР [8, л. 26-28].

В середине 1980-х гг. в Оренбургской области было «открыто несколько сельских картинных галерей, активизировалась выставочная деятельность оренбургских художников, практиковались обменные выставки с другими областями». Изобразительному искусству отводилась существенная роль в «коммунистическом воспитании населения», потому что к 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции планировалось открыть картинные галереи «в каждом районном центре дважды орденоносного Оренбуржья» [9, л. 50].

Оренбургский областной музей изобразительных искусств был основан в 1960 г. Данное учреждение находилось в одном из красивейших зданий города, построенном по проекту архитектора Михайло Михайлова для Городской Думы. За время работы в музее были собраны работы древнерусского, русского, советского и постсоветского, а также западноевропейского искусства конца XVII — XX вв. [8, л. 28]. Основой коллекции было собрание областного краеведческого музея, а ее ядром стали работы оренбургских художников, академика живописи передвижника Л. В. Попова. В 1970 г. русский отдел музея составлял 895 работ, а фонд советского искусства – 1439 произведений живописи, графики и скульптуры. Сотрудникам музея удалось собрать все работы Л. В. Попова, находившиеся в частных собраниях [2, л. 6].

Два с половиной месяца 1969 г. Оренбургский музей изобразительных искусств не работал, так как в нем производился капитальных ремонт. В этих условиях усилия коллектива музея были направлены на чтение лекций по искусству. В 1969 г. было прочитано 173 лекции, а в 1970 г. – уже 184, в том числе в районах области 22 (в 1969 г. – всего 4). В 1970-е гг. все научные сотрудники Оренбургского музея изобразительных искусств читали много лекций (в среднем более 30 в год), выступали в печати, по радио, телевидению, на вечерах устных журналов. В 1970 г. в Оренбургском музее изобразительных искусств обращалось внимание и на рекламу. Помимо рекламных щитов, изготовленных по заказу музея художниками из отделения Художественного фонда, печаталась реклама полиграфическим способом и расклеивалась по городу. Каждая новая экспозиция, выставка рекламировались по радио, телевидению, давалась соответствующая информация в газете, на радио, в разделе «новостей» по те-

левидению. Среди коллектива работников музея проводилась работа с целью привлечения посетителей. Ежегодно «научные сотрудники выезжали на стажировки в Москву, Ленинград, Новгород, Саратов для ознакомления с художественными сокровищами страны, изучения творчество отдельных художников» [2, л. 11–15]. В начале 1980-х гг. в Челябинской областной картинной галерее было проведено ряд конференций по темам: «Проблема комплектования музейного собрания», «О проблемах станковой живописи» и др. [6, л. 14].

В 1971 г. в Нижнетагильском музее изобразительного искусства совместно с художественно-графическим факультетом была проведена конференция на тему: «XXIV съезд КПСС об эстетическом воспитании трудящихся». Сотрудниками музея было опубликовано 40 заметок и статей о событиях художественной жизни страны и города. По местному областному радио сотрудники организовали 30 выступлений. Было создано две передачи о художниках графиках М.В. Дистергефте и Л.И. Перевалове, которые демонстрировались по Свердловскому телевидению [4, л. 27].

В средствах массовой информации (на радио и телевидении) Оренбургской области были организованы встречи со скульптором Н.Г. Петиной, смонтированы передачи «Обзор областной выставки оренбургских художников», «Встречи с героями триптиха Н. Ерышева», «Династия рабочих Батуриных», «Высокое искусство японской гравюры», «Земля и человек» [3, л. 8].

Велась пропаганда творчества пермских художников. Кроме устройства персональных выставок, регулярно по телевидению, радио, в печати демонстрировались и публиковались материалы, зарисовки о творчестве пермских живописцев. Пермским отделением Союза Художников в 1978 г. активно с участием всех художников организации была проведена «Неделя изобразительного искусства». В мастерских художников О. Д. Коровина, А. Г. Зырянова, Е. Н. Широких, А. И. Репина, И. С. Борисова, Р. Н. Шевяковой, В. Н. Аверкиева, А. П. Кадочникова, Л. Н. Киселева, А. Н. Тумбасова, В. Ф. Кузина были организованы «Дни открытых дверей», встречи со студентами, учащимися, рабочими. В выставочном зале проходили встречи с трудящимися районов города Перми. Впервые был проведен день художника. В «Неделе изобразительного искусства» приняли активное участие молодые художники И. В. Лаврова, А. Г. Филимонов, В.В.Жданов [1, л. 4].

Пропаганде советского изобразительного искусства и формированию высоких художественных предпочтений населения способствовали, работавшие на базе музеев и галерей, университеты искусств и лектории. В художественной галереи Перми работал университет искусств, в котором во второй половине 1960-х гг. занималось 200 человек. В начале 1970-х гг. при Челябинской областной картинной галерее работал лекторий по русскому и советскому изобразительному искусству, который посещало 40 – 45 человек. С 1985 г. на базе Свердловской картинной галереи функционировал народный университет культуры, факультет изобразительного искусства [5, с. 27]. Оренбургский областной музей изобразительных искусств проводил большую работу по пропаганде художественного творчества. Все сотрудники музея читали много лекций (в среднем более 30 в год), выступали в печати, по радио и телевидению, на вечерах устных журналов [2, л. 12].

Вместе с тем в своей деятельности исследуемые учреждения сталкивались с рядом трудностей как материального, так и профессионального характера. К примеру, художественному музею имени Нестерова в Башкирии не хватало экспозиционной площади и помещений для хранения экспонатов. В итоге только 1/3 часть собранных в экспедициях произведений могла одновременно экспонироваться в музее [10, л. 20].

Экспонаты фонда Оренбургского областного музея изобразительных искусств размещались в подвальном помещении площадью 80 м². В итоге, чтобы создать нормальные условия для хранения экспонатов требовалось продлить срок отопительного сезона, так как в весенние и осенние месяцы повышалась влажность воздуха. За 1964 г. экспозиция Оренбургского областного музея изобразительных искусств сменялась два раза, что объяснялось малыми размерами помещения музея и невозможностью показать сразу достаточное количество экспонатов. «Никто из сотрудников Оренбургского музея изобразительных искусств в исследуемый период не бывал за границей и не видел в оригинале художественных произведений в Италии, Англии, Франции» [5, с. 22].

В залах Челябинской областной картинной галереи (1983 г.) систематически в течение 20 лет протекали потолки, из-за чего в галерее не представлялось возможным показать все произведения. В шести экспозиционных залах показывается чуть более 3% коллекции. В галерее отсутствовали подсобные помещения, не доставало запас-

ников для фондов, лекционного зала, не соответствовала нормам реставрационная мастерская, в плохом состоянии находилась ценная библиотека. Челябинская областная картинная галерея не имела нормальных помещений для хранения фондов, для библиотеки и гардероба [7, л. 4].

Таким образом, важнейшей частью эстетического воспитания в советском обществе являлось художественное воспитание, использующее в качестве воспитательного воздействия средства изобразительного искусства, формирующее специальные и развивающее творческие способности. В системе коммунистического воспитания, являясь ее составной частью, художественно-эстетическое воспитание было подчинено всестороннему развитию личности, утверждало в народе эстетический идеал, понимание прекрасного, развивало эстетический вкус, творческие способности вносить прекрасное в жизнь. Исследуемый процесс в советской стране осуществляли многочисленные культурно-просветительные учреждения, в том числе музеи и галереи изобразительного искусства. В исследуемый период господства идеологического диктата коммунистической идеологии значительная роль по распространению художественно-эстетических знаний принадлежала музеям и галереям изобразительного искусства.

Региональные музеи и галереи изобразительного искусства осуществляли большую работу по пропаганде художественного искусства на Урале. Указанные учреждения в процессе своей деятельности сталкивались с разнообразными трудностями как материального, так и профессионального характера. Вместе с тем, используя разноплановые формы и методы работы, сотрудники музеев и галерей изобразительного искусства не только успешно справлялись с задачей идеологической пропаганды средствами изобразительного искусства, возложенной на них партийными и советскими органами, но и активно способствовали повышению культурного облика жителя советской страны.

Источники и литература

1. Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. Р-1130. Оп. 1. Д. 356.

2. Объединенный государственный архив Оренбургской области (ОГАОО). Ф. 2568. Оп. 1. Д. 834.

3. ОГАОО. Ф. 2568. Оп. 1. Д. 852.

4. Заельская С. А. Культурное пространство Южного Урала в условиях системных реформ (1985 – 2000 гг.). Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2011. 204 с.

5. Заельская С. А. Развитие художественной культуры Урала посредством деятельности музеев и галерей изобразительного искусства в 1960–1980-е годы // Вестник Череповецкого государственного университета. Научный журнал. 2014. № 5 (58). С. 24 – 28.

6. Объединенный государственный архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. П-288. Оп. 204. Д. 562.

7. ОГАЧО. Ф. Р-1589. Оп.1. Д. 1035.

8. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2329. Оп. 41. Д. 3053.

9. ОГАОО. Ф. 371. Оп. 97. Д. 76.

10. Национальный архив Республики Башкортостан. Ф. 122. Оп. 198. Д. 309.

Елена Козовчинская (Оренбург)

Тридцать лет спустя

Содержательная сущность отечественной оперы второй половины XX века выдвигает свои приоритеты в построении оперной концепции. Богатство образного мира, насыщенного ассоциациями минувших времен, запечатлевает вечные темы добра и зла, любви и ненависти, памяти и забвения, столкновение внутреннего и внешнего миров.

Историко-общественный фон в России этого периода времени демонстрирует крайне кардинальные моменты в развитии музыкального искусства: с одной стороны, эпоха 60-десятников открыла миру пространство духовного возрождения. Это выдвижение талантливой молодежи, стремящейся к обновлению средств музыкальной выразительности и ориентации на современный музыкальный язык. Композиторы чутко воспринимали новые тенденции западноевропейского авангарда с его додекафонным методом и серийной техникой, и одновременно обращались к древнерусских пластам, что способствовало появлению совершенно нового направления – неофольклоризм.

Периоды «застоя» и «оттепели» оказали своё воздействия и на музыку. Рассматривая культурную жизнь второй половины XX века, исследователь М. Бялик критично высказывается, что «1950 – 1960-е гг. в истории русской оперы – период спада… Опера … находилась в это время на обочине культурных интересов…» [1, 183]. Дискуссия о жизнеспособности оперы показывала симптоматичные явления, влияющие на упадок жанра. В исследованиях А.А. Баевой в связи с этим идет речь о «схематизме, шаблонности в интерпретации сюжетов, ограниченности, заданности их выбора, о преобладании типического над индивидуальным в трактовке персонажей» [2, 16].

И всё же, оперный жанр продолжал развиваться, обогащаясь новыми особенностями. Например, исследователь отечественной музыки Е.Б. Долинская указывает на такие характерные черты оперы XX века, как введение в либретто эпистолярного наследия, документаль-

ных сведений, полистилистика на сценическом уровне («музыкально-сценическая полифония»), привлечение средств смежных видов искусства, установка на массовость и доступность, «режиссёрский полиэкран» [3, 158].

Эти категории, характеризующие многоплановость оперного жанра на современном этапе его развития, становятся составными компонентами и опер Холминова.

«Оптимистическая трагедия» – первый опыт Александра Николаевича в музыкально-театральном жанре. Эта масштабная опера, состоящая из трёх действий, написана по мотивам одноимённой пьесы драматурга-современника Всеволода Вишневского. Работа над сочинением продолжалась с 1959 по 1964 год, а премьера состоялась в 1965 году на сцене Киргизского театра оперы и балета[11]. Множественность постановок в российских и зарубежных театрах показали восстребованность того времени в современном сюжете, воплотившимся в талантливом произведении Холминова. Среди всех постановок заметно выделяются Ленинградский академический тетрат оперы и балета им.С. М. Кирова (реж. Р. Тихомиров, дир. Д. Далгат, исп. роли Комиссара И. Богачёва, 1966 г.) и Большой театр (реж. И. Туманов, дир. Г. Рождественский, исп. роли Комиссара И. Архипова, 1967 г.). Для постановки в Большом театре композитор сделал новую редакцию оперы, в которой стали более лаконичными и концентрированными эпизоды Комиссара и Алексея во II д. Была также осуществлена аудиозапись спектакля, снят фильм (сценарий и постановка Н. Баранцевой, симфонический оркестр и хор Всесоюзного радио и телевидения, дир. Ю. Аранович, Комиссар – О. Новак, 1969 г.).

«Оптимистическая трагедия» получила высокую оценку не только профессионального театрального сообщества – опера является лауреатом Государственной премии РСФСР им М.И. Глинки (1969), имеется множество откликов в средствах массовой информации. В рецензиях отмечали «обжигающий накал схлестнувшихся в тугой узел трагедийных событий» [4, 8].

История «Оптимистической трагедии» разворачивается в годы Гражданской войны. На корабль назначен Комиссар-женщина, показавшая такую силу духа и решительность, что на ее сторону встают

[11] В последующие годы премьеры оперы последовали в Свердловске, Ереване, Ленинграде, Москве, Казани, Уфе, Кишиневе, Баку, Улан-Уде, Харькове, Днепропетровске, Алма-Ате, а также «Оптимистическую трагедию» увидели зрители зарубежья – Чехословакии, Болгарии и Германии.

не только большевики, но и анархисты, подчиняемые сначала Вожаку. Тем самым, главный конфликт пьесы заключен между стихийным и сознательным. Именно благодаря твёрдой непоколебимости характера Комиссара анархистский отряд был переформирован в матросский полк. Заслужив уважение одного из лидеров - Алексея, она с его помощью навела порядок в дисциплине отряда, наказала за своевольное поведение Вожака, дала отпор врагу, но сама при этом погибла. Здесь возникает ещё одна героико-романтическая идея - идея жертвенности: героиня не выдала тайну врагам и за это поплатилась жизнью[12].

Пьеса Вс. Вишневского была написана в 1932 году и первоначально были такие названия, как «Гимн матросам», «Да здравствует жизнь», затем автор решил назвать пьесу «Из хаоса», но по предложению актрисы Камерного театра, исполнившую главную роль, Алисы Коонен было принято название «Оптимистическая трагедия», отражающее многосмысловую авторскую концепцию. Название, с одной стороны, построено по принципу оксюморона – сочетание противоречащих друг другу понятий – «Оптимистическая трагедия», что придаёт агитационно-символическое значение, с другой стороны уже в нём замаскировано жанровое определение, показывающее гибель главной героини. Оптимистический настрой, несмотря на трагическую смерть, и повлиял на само название. «…В заглавии пьесы Вс. Вишневского чудится понимание трагического как реквиема, зовущего лишь на миг склонить голову перед памятью павших и снова двигаться в бой, в труд, в жизнь…», – отмечали исследователи [5, 10]. Растворение горечи смертельного исхода в свете революционных идеалов - такова установка заглавия.

Существенную роль в появлении названия также сыграла окружающая политическая обстановка в стране: в Советской России, по мнению рецензентов пьесы, просто не может быть трагедии и слово «оптимистическая» выбрано не случайно – замаскировать гибель людей во имя революционных идей, во славу будущих потомков. Советский писатель не должен был писать о смерти, хотя Всеволод Вишневский, будучи одновременно корреспондентом и человеком, знавшим о войне не понаслышке, представил сюжет, наполненный высшей трагедийности.

[12] Прототипом главной героини – Комиссара – могли послужить биографии известных в истории женщин-революционерок Ларисы Рейснер и Александры Коллонтай.

Отметим, что Вишневский постоянно обращался к тематике Гражданской войны. «Война – это была его тема, его музы, его рок и его судьба», - отмечали литературоведы [6, 140]. Среди его сочинений – представление «Суд над кронштадтскими мятежниками», пьесы «Мы из Кронштадта», «Последний решительный», которые передавали реальный опыт писателя, участвовавшего в вооружённом восстании в Петрограде в 1917 году, служившего на флоте, воевавшего на фронте.

В пьесе ярко показаны типажи периода Гражданской войны. Она насыщена страстями, перемешанными с острой верой, именно той, которую хотели видеть. Некоторые рецензенты называли пьесу смесью притчи с плакатом. Для демонстрации подобного сюжета писатель опирался на стилистические особенности революционной поэзии и на творчество античных классиков, отсюда введение чтецов, многочисленные уточняющие ремарки.

Премьера пьесы, состоявшаяся в Камерном театре в 1933 году, имела огромный успех[13]. Она стала общепризнанной вершиной театра, его визитной карточкой не только в пределах страны, но и на гастролях за рубежом. В рецензиях отмечали «суровый пафос романтики» [7], соответствующий театру больших и сильных эмоций. Режиссёр-постановщик А.Я. Таиров давно искал пьесу, отвечавшую современным требованиям. В поисках большого стиля, он увидел в «Оптимистической трагедии» «возвышенную трагическую красоту эпохи» [8, 34].

Содружество с драматургом основывалось на единстве идеи – прославления человеческого духа. Благодаря достаточно плотному общению Таирова с Вишневским, появилась новая редакция пьесы. В том, как ощущает режиссёр идейный смысл содержания, строится его строгая композиция: «Нет покоя, плавятся страсти. Завтра многих ожидает смерть» [9, 260]. Лаконизм, стремление к гармоничности и стройности, сочетающиеся с динамичностью действия, как ведущие принципы режиссёрской эстетики, повлияли на оригинальный текст. По совету Таирова, драматург отредактировал партии Ведущих, сделал их речь менее декламационной. Были удалены фразы, намекающие на плотские желания, купированы сцены, в которых обсуждались проблемы современной драматургии, они были оформлены в

[13] Только на сцене Камерного театра спектакль был показан свыше 800! раз.

виде интермедий[14]. Спор о современности в искусстве интересовал Вишневского, но Таиров стремился к лаконичности, концентрированности на одном социальном конфликте: «…интермедии были сняты автором, ибо они снижали героическую тональность пьесы» [10]. Пародийные дискуссии, насыщавшие каждый акт пьесы, ломали строгий логически-напряжённый ход сюжета, что тонко подметил режиссёр, настаивая на сокращении.

Погружение в революционную стихию, сюжет, построенный на движении от хаоса анархистских суждений до стремления к новой советской жизни, отчасти агитационная направленность привлекли композитора. А.Н. Холминов писал: «Пьеса захватила меня своей необычностью, масштабностью, яркостью характеров и какой-то особой страстно-приподнятой атмосферой» [11, 2].

Главный образ женщины-Комиссара и её подвиг неразрывно связан с историческим контекстом, воплощающим скорее символ эпохи, чем индивидуально-характеристический портрет. В то же время, высказываясь о пьесе Вишневского и о том, что именно привлекло, Холминов говорил: «Меня пленял романтически возвышенный образ Комиссара, который ассоциировался у меня с образом Жанны д'Арк» [12, 2]. Именно такой персонаж нужен был для воплощения революционного пафоса – героя, ведущего за собой массы.

В целом, образ Комиссара воплощает героический путь народа, поднявшегося на борьбу. Алиса Коонен – исполнительница роли Комиссара в таировской постановке – так характеризовала свою героиню: «Комиссар входит в разбушевавшийся, вздыбленный, разворошенный мир, как олицетворение ясности, воли, целеустремленности» [13, 260]. Для подобной характеристики потребовалось обращение к весьма понятным константным чертам. Первое появление намеренно подчёркнуто звучанием ораторского посыла: «*Я – комиссар, назначенный к вам*». Квартовая затактовая формула и спуск по мажорному секстаккорду произносится в полной тишине. Этот штрих использован, чтобы усилить момент экспозиции героини, которая будет представлять одну сторону конфликта. Как отмечал литературовед А.Я.Гребенщиков: «По существу, вся пьеса построена именно на этом конфликте – между волей партии, воплощённой в Комиссаре, и противостоящей ей силой, воплощённой в Вожаке» [14, 18].

[14] Подобные суждения о мещанском вкусе в театре, о критиках и псевдодраматургах возникали и ранее, в пьесе Вишневского «Последний решительный».

Подобный ход по звукам мажорного секстаккорда с акцентированной восходящей квартой присутствует в партии Комиссара в конце I действия, когда она просит Боцмана построить команду и представляет матросам нового командира Беринга.

Мелодика героини напрямую зависит от ее характера и ситуативного развития сюжета. Из воспоминаний Алисы Коонен следует, что образ Комиссара нацеленно соответствует военной строгости: «Роль Комиссара написана автором очень скупо и лаконично… Надо было дать почувствовать масштаб образа Комиссара, внутреннюю убежденность и революционную страстность» [15, 349]. Зачатки конфликта наблюдаются уже в самом начале, когда анархистский отряд недобродушно встречает нового руководителя. Но женщина-Комиссар сразу показывает стальную волю, стреляя в наступающего на нее матроса. Резкий протест-выпад «*Ну, кто ещё хочет попробовать комиссарского тела?*» звучит дерзко, партия оформлена как ритмизованная речитация на одном звуке, сопровождающаяся тремолирующим фоном.

Жанрово-интонационными истоками партии Комиссара послужила революционная песня с ее пунктиром и маршевыми мотивами. Таково сольное выступление Комиссара из I действия «Зовёт, зовёт, Отчизна-мать»: песенная мелодика, насыщенная сочетанием поступенного движения и наполненных дыханием широких ходов на септимы, октавы, чёткость четырёхдольного ритма, олицетворяющего «ритмы полка» (Вс. Вишневский). Подобный тип вокальной партии встречается в небольшой песенной реплике Комиссара после чтения Приказа Берингом: «Завтра полк выступает на фронт». Ещё более концентрированное выражение черт революционной песни находим в финальной песне Комиссара «Ни запугать, ни покорить»: речитативно-декламационные интонации, динамика призывных кварт на фоне доминантового органного тремолирующего пункта. Напряжённость усиливается за счёт постепенного восхождения в мелодии героини, подключение триольного сопровождения и хорового вокализа. Все сольные номера главного действующего лица написаны в минорным тональностях (es-moll, a-moll, c-moll), подчёркивая тем самым трагическую роль Комиссара.

Акцент на патетически-приподнятом превалировании общественного начала над личностным является основным при показе героини: «В полном соответствии с драматургической концепцией целого в центре произведения – образ посланца партии – женщины-

Комиссара, стальной волей и большевистской убеждённостью своей побеждающей анархическую матросскую вольницу и превращающей её в могучее войско революции» [16, 2]. Особенно сильное впечатление производит чтение Приказа о расстреле Вожака, которое подтверждает такую характеристику женщины со стальной волей: в полной тишине Комиссар чеканно произносит отдельные слова

Песенность с её такими характерными чертами, как куплетная форма, простые диатоничные мотивы с опорой на устойчивые ступени, неосложнённые гармонические связи является наряду с декламационностью, идущей от внутренней силы характера, главными особенностями в портрете Комиссара.

Несмотря на такой обобщённо-крупный план, героиня имеет и другую сторону: лирическая специфика, связанная с женской сущностью, проявляется в начале второго действия. Но лирика здесь другая. Сцена письма к матери выдержана в суровом тоне: короткие фразы, как вырванные строки из самого письма, сопровождаются монотонным звуковым повторением и созерцательным флейтовым подголоском. Эта сцена напоминает письмо летописи Пимена в келье Чудово монастыря из оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов». Такая же сдержанность, остинантная фактура и короткие мелодические фразы. Всё это создает ощущение временно наступившей тишины и бесстрастной эмоциональности героини. Это словно лирическое отступление между героико-драматическим развитием событий. А. Коонен вспоминала, как в работе над ролью она стремилась передать сочетание разных оттенков личности персонажа: «В характере Комиссара много мужественности. Порой в ней даже чувствуется военная выправка… В то же время эта маленькая женщина (как характеризует ее Вишневский) сердечна, проста, искренна. В ней много женственности, лирики… Я стремилась вложить в образ Комиссара глубокую человечность и романтику» [17, 349]. Интересно отметить, что в постановке «Оптимистической трагедии» Товстоногова специально для спектакля были сочинены ещё два письма Комиссара, помещённые перед началом каждого акта: «…это своеобразный внутренний монолог…, эти письма звучат как прелюдия к действию» [18, 8]. Речь героини направлена, по сути, к самой себе – размышления, рождающие мысли о будущем, поток сознания, транслирующий душевное состояние главного действующего лица.

Продолжением лирической линии служит небольшой фрагмент объяснения в любви Алексея: чувственно-возбуждённая речь персо-

нажа, насыщенная широкими ходами, иллюстрирующими вырвавшееся из груди признание, получает короткий скупой ответ Комиссара. Но в этой максимально сконцентрированной фразе («Не надо, Алёша, не время теперь…»), основанной на неустойчивой уменьшённой гармонии, робко пробивается теплота женского чувства.

Последний штрих в обрисовке портрета Комиссара – сцена смерти, завершающая оперу. В первом варианте пьесы у Вишневского художественным выражением смерти было отражение полка, идущего на гибель, и возникновение второго полка, олицетворяющего бессмертие. При этом смерть Комиссара не показывалась и её судьба оставалась неизвестной. В таировском спектакле, после которого появилась вторая редакция пьесы, была изображена победа полка, но на глазах зрителей погибала Комиссар. Именно этого варианта и придерживался Холминов, создавая свою оперу. На фоне жалобно-напряжённых секундовых интонаций звучат прерывистые фразы героини. В данном случае композитор использовал приём Sprechstimme: краткие реплики ритмизованной речи ещё раз показывают силу высокого духа умирающего человека, исполнившего свой гражданский долг.

Драматический сюжет о революционной борьбе показывает не только социально-общественный строй, служащий фоном для развёртывания событий, но и личную трагедию. Обрисовка героев в остроситуативные моменты представляет мастерство Холминова-портретиста, которое стало истоком, проросшим в камерных опусах автора. Эти две ведущие линии развития тесно взаимосвязаны в опере. Кроме того, органичное соединение показа образов с монументальностью исторической насыщенности демонстрирует умение Холминова построить архитектонически стройную композицию.

Литература

1. Бялик, М. Г. Оперный театр и композитор (к постановке проблемы) [Текст] / М.Г. Бялик // Отражения музыкального театра : сб. ст. и мат-лов к юбилею Л. Г. Данько: в 2 кн. – СПб., 2001. – Кн. 2.

2. Баева, А. А. Русская опера второй половины XX века [Текст] / А. А. Баева. – М. : ГИТИС, 2012.

3. Долинская, Е. Б. О русской музыке последней трети XX века [Текст] / Е. Б. Долинская. – Магнитогорск : МаГК, 2000. – 158 с.

4. Попов, И. Цветение и взлёты большого таланта [Текст] / И. Попов // Музыкальная жизнь. – 1985. – № 18. – С. 8 – 9.

5. Вишневская И. Куртка комиссара. К 80-летию со дня рождения Вс. Вишневского [Текст] / И. Вишневская // Театральная жизнь. – 1980. - №24. – С.10-11.

6. Штейн А. П. О Вишневском и не только о нём // А.П.Штейн Повесть о том, как возникают сюжеты [Текст] / А.П.Штейн. – М.: Искусство, 1965. – С. 124 – 168.

7. Панферов Ф., Резников Б. Победа театра [Текст] / Ф. Панферов // Правда. – 1933. – 23 дек.

8. Марков П. О Таирове [Текст] / П. Марков // Таиров А.Я. О театре. – М.: ВТО, 1970. – С. 9 – 42.

9. Головашенко Ю. А. Режиссёрское искусство Таирова [Текст] / Ю. А. Головашенко. – М. Искусство, 1970. – 352 с.

10. Хелемендик В. С. Всеволод Вишневский [Электронный ресурс] / В. С. Хелемендик . – М.: Молодая гвардия, 1980. – URL : https://www.litmir.me/br/?b=163897&p=50

11. Мирзоева, Э. А. Александр Холминов: в музыке меня интересует многое… [Текст] / Э. А. Мирзоева // Муз. академия. – 2000. – № 4. – С. 2.

12. Мирзоева, Э. А. Александр Холминов: в музыке меня интересует многое… [Текст] / Э. А. Мирзоева // Муз. академия. – 2000. – № 4. – С. 1 – 6.

13. Головашенко Ю. А. Режиссёрское искусство Таирова [Текст] / Ю. А. Головашенко. – М. Искусство, 1970. – 352 с.

14. Гребенщиков А.Я. «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского [Текст] / А.Я. Гребенщиков. – Л.: Худ. литература, 1970. – 71 с.

15. Коонен А. Г. Страницы жизни [Текст] / А. Г. Коонен. – М.: Искусство, 1985. – 446 с.

16. Попов, И. Революции дыханье огневое [Текст] / И. Попов // Музыкальная жизнь. – 1983. – № 21. – С. 1 – 3.

17. Коонен А. Г. Страницы жизни [Текст] / А. Г. Коонен. – М.: Искусство, 1985. – 446 с.

18. Швыдкой М. Е. «Правды ищу» (о постановке Г. Товстоногова «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского) [Текст] / М.Е.Швыдкой // Театр. – 1981. - № 7. – С. 7 – 12.

Анатолий Ромашков,
Ольга Ромашкова (Тамбов)

Отдавая дань симфоническому эпосу

Традиции русского классического симфонизма, сложившиеся в XIX веке в творчестве М. И. Глинки, композиторов «Могучей кучки» и П. И. Чайковского служат отправной точкой для отечественных авторов всех последующих поколений. Если в конце XIX — начале XX века ещё можно было проследить условное разделение на «петербургскую» — лирико-эпическую и «московскую» — лирико-драматическую школы симфонизма, то к середине XX века эти границы стираются, тем более, что музыкальная жизнь распространяется за далеко пределы двух столиц.

Огромный вклад в развитие отечественной музыки XX века внесли уральские композиторы, в большинстве своём выпускники Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского в Екатеринбурге. Один из ярких представителей композиторов Урала — Евгений Георгиевич Гудков (1939–2008). Главное направление зрелого творчества Гудкова связанно с поэтическим текстом, со словом, чаще всего с уральской литературой. Однако ещё в студенческие годы он заявил о себе как автор крупных инструментальных форм. Им написаны: поэма «Мой город» (1961) и хореографическая поэма «Гуси-лебеди» (1970) для симфонического оркестра, Романтическая поэма-концерт для виолончели с оркестром (1964), сюита «Богатыри» (1960), фантазия «Уральская подгорная» (1962) и «Радостная увертюра» (1966) для оркестра народных инструментов. Несмотря на то, что композитор не написал ни одной симфонии, в его сочинениях красной нитью прослеживаются традиции русского классического симфонизма.

Одно из первых сочинений, написанное автором в двадцать один год, — это Сюита «Богатыри», ставшая украшением репертуара оркестра народных инструментов. При этом следует отметить, что Е. Г. Гудков для своих «Богатырей» избирает жанр сюиты, а не сим-

фонии, да и пишет её не для симфонического, а для народного состава. В этом случае встаёт вопрос о правомерности использования понятия «симфонизм». Вспомним определение симфонизма, введённое в музыковедческую литературу Б. Асафьевым: *«…Симфонизм представляется нам как непрерывность музыкального… сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множества остальных; когда интуитивно созерцается и постигается как единое целое, данное в процессе звучащих реакций, музыкально-творческое Бытие»* [2, с. 238]. То есть симфонизм как способ организации и развития музыкального материала не привязан ни к форме сонатно-симфонического цикла, ни к исполнительскому составу произведения. И в данном сочинении проявляются все основные принципы симфонизма.

Уже одно название сюиты вызывает прямую аналогию с Симфонией № 2 А. П. Бородина, которая не просто вдохновила молодого автора на создание собственного сочинения, но и послужила для него эталоном, своего рода моделью. Общность этих произведений очевидна уже в программе. Сравним названия этих произведений:

Название произведения	Бородин. Симфония №2 «Богатырская»	Гудков. Сюита «Богатыри»
I часть	«Собрание богатырей»	«Песнь Бояна»
II часть	«Богатырские игры»	«Богатыри»
III часть	«Песнь Баяна»	«Пир богатырей»
IV часть	«Богатырский пир»	«На поле брани»

При всём сходстве следует отметить главное различие: А. П. Бородин избегал конкретности образов и не давал названий ни симфонии, ни её частям. Он лишь делился замыслом со В. В. Стасовым, который и конкретизировал звукообразы композитора, опубликовав программу уже после смерти А.П.Бородина. Е.Г.Гудков же выписывает программные заголовки сюиты и её частей в партитуре.

Итак, сфера образов сюиты Е.Г.Гудкова даёт отсылку на традиции эпического симфонизма, заложенного А.П.Бородиным. На самом деле, в «Богатырях» обнаруживаются основные принципы эпического симфонизма: контрастность, а не конфликтность основных тем, симметричность форм, вариационный метод развития, мощные кульми-

нации на устойчивой гармонии, и все эти принципы способствуют выражению повествовательного тона, проецированного на музыку из русских былин. Характерная черта сюиты «Богатыри», которая также стала традиционной для русского симфонизма — это опора тематизма на национальный фольклор. Несмотря на то, что в сюите нет прямого цитирования, все темы стилизованы в духе русских народных песен с их характерными интонациями и ладо-гармоническимии ритмическими особенностями (переменный лад, плагальность, переменный размер).

Доминирующий повествовательный тон произведения задаёт рассказчик — традиционный образ певца-сказителя Бояна, ставшего нарицательным персонажем. Композитор посвящает Бояну первую часть сюиты, кроме того, образ Бояна сопровождает богатырей на протяжении всей сюиты, и делает это Е. Г. Гудков в духе традиций русского симфонизма. Открывает сюиту тема речитативно-импровизационного характера, порученная соло гобоя, звучащая на фоне арпеджиато гуслей и тремолирующем фоне домр (*f-moll*). Это и есть голос сказителя, повествующего и о ратных подвигах, и об удалых игрищах, и о бескрайних русских просторах (пример № 1).

Эта тема становится лейтмотивом, проникая во все части сюиты: обрамляет первую часть, звучит в конце второй и третьей частей, и в центральном эпизоде четвёртой части.

Тема Бояна вызывает аналогию с ещё одним великим произведением русской классики — Симфонической сюитой «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова. Сходство темы Бояна и темы Шехеразады проявляется во всех ключевых характеристиках: речитативная мелодия у сольного инструмента, фон сопровождения, имитирующий звучание гуслей, проникновение во все части произведения, высказывая своё отношение к происходящим событиям. Заметим при этом, что «Шехеразада» написана в жанре сюиты и также является ярким образцом русского эпического симфонизма.

Следует отметить и тембровую сторону этой темы. Тембр гобоя в творчестве русских композиторов, начиная с М. И. Глинки, становится выразителем русского национального характера. Именно так этот теплый задушевный звук с характерным «носовым» оттенком воспринимается со времён соло в увертюре к «Ивану Сусанину». Вслед за М. И. Глинкой композиторы «Могучей кучки» и П. И. Чайковский поручали гобою исполнение идиллических, пасторальных тем, созвучных голосу русской души.

Основная тема первой части является естественным продолжением темы Бояна (ц. 1). Она звучит на том же фоне, но здесь голос гобоя поддержан тембром флейты. Написана тема в стиле русских протяжных песен, для которых характерна неспешность, импровизационность мелодии, плагальность, переменный размер. Но в эту тему Гудков вносит ещё одну черту — гармонию второй низкой ступени (*ges* в *f-moll*) в окончании темы, которая становится лейтгармонией всей сюиты и своеобразным авторским словом.

Вторая часть сюиты — «Богатыри» — посвящена главным героям повествования, рисует образ молодецкой удали, мужества и отваги могучих стражей Родины, а также раскрывает широту русской души, взирающей на бескрайние просторы.

На протяжении всей части звучит остинатный пульсирующий фон малых домр и гуслей в четном размере (4/4), передающий равномерное движение, имитирующий топот копыт. Образ скачки берет своё начало в «Богатырской симфонии» (разработка I части), а также встречается в симфонической сюите «Антар» Н. А. Римского-Корсакова. В сюите Е. Г. Гудкова к равномерной ритмической пульсации добавляется хроматическое движение в верхнем голосе, вносящее ощущение тревоги и беспокойства. Звучание этого фона также напоминает более позднее произведение, а именно «Скок свиньи» из «Ледового побоища» Кантаты «Александр Невский» С. С. Прокофьева.

В основе этой части лежат две темы. Первая звучит в унисон у теноровых и басовых домр, бас-гармоники, басовых и контрабасовых балалаек. Первое проведение темы звучит *p*, второе — *f*, что создаёт эффект приближения. Сама тема строится на интонациях русских молодецких песен в натуральном *c-moll*, однако в процессе импровизационного рассказа появляется II низкая, затем I низкая ступени, активированные пунктирным ритмом.

Вторая тема поручена гармонике, звучит в параллельном *Es-dur*. Её яркий насыщенный тембр словно воцаряется над необъятными просторами Родины. Широкая вокальная мелодия изложена крупными длительностями, что придает ей весомость и основательность. Мужественную суровость подчеркивает квартовый зачин и настойчивые повторы устойчивых звуков в начале и окончании фраз (пример № 2).

В этой части ярко проявляется ещё одна важная особенность русской музыки — подголосочная полифония. Один из подголосков в окончании второй темы — это начальный мотив первой темы, звуча-

щий в ритмическом увеличении. Таким образом композитор сближает эти мелодии, при этом создает эффект обрамления.

Третья часть сюиты — «Пир богатырей» — яркая картина народного праздника, безудержного веселья, удалых молодецких забав. Она созвучна двум частям «Богатырской симфонии»: скерцо и финалу. Открывается часть скоморошьим наигрышем, постепенно от *p* в низком регистре заполняющим всё оркестровое и динамическое пространство. Мощное нарастание выливается в основную тему *C-dur*, строящуюся на интонациях этого наигрыша. Сама тема с мощным октавным зачином и акцентированной остановкой на квинте становится отражением молодецкой удали (пример № 3).

Третья часть изложена в форме рондо, традиционно использующейся для создания картин праздника. Эпизоды показывают разных персонажей-участников гуляний. Так, первый эпизод *A-dur* (ц. 15) посвящён любимым на Руси скоморохам, их характеризуют две темы. Первая близка народной потешке «Тень-тень-потетень», а вторая подобна скоморошьему наигрышу, но интонационно близка основной теме Первой части. Обе темы звучат в сопровождении бубна — главного ударного инструмента скоморохов. Во втором эпизоде *D-dur* (ц. 21) звучит богатырская тема из второй части, причём исполняет её гобой — голос Бояна. Тема несколько изменена — изложена с пометкой *dolce* в размере 3/4 вместо изначальных 4/4, что вместе с тембром гобоя придает ей элегичность и певучесть, а синкопированный фон балалаек делает её лёгкой и подвижной.

Заключительный рефрен становится финалом праздника, где собираются все участники праздника (ц. 27). Тема рефрена звучит в ритмическом уменьшении, подчеркивая свое «наигрышное» происхождение, на неё же наслаивается тема наигрыша из первого эпизода. В мощной коде-кульминации *Es-dur* (ц. 28) одновременно соединены основные темы: тема рефрена в уменьшении и увеличении, наигрыш и тема богатырей. Заметим, что части подобного характера обычно становятся финалами циклов, но Гудков строит свою сюиту больше исходя из логики рассказчика, который всё самое главное и интересное оставляет напоследок, своими предыдущими «присказками» подготавливая основной сказ. Им становится Четвёртая часть сюиты — «На поле брани».

Остинатный хроматический фон задаёт энергичный действенный характер этой части, одновременно является изобразительным элементом скачки, подобно второй части сюиты, но ещё более тре-

вожный. Суровая динамичная тема бас-гармоники *a-moll* открывает баталию. Повторение темы сопряжено с добавлением инструментов, постепенно заполняющих всё регистровое пространство. В дополнение к ней звучит вторая тема у флейты и гобоя *fis-moll*, в которой без труда узнаётся основная тема Первой части, только теперь Боян рассказывает о ратных подвигах богатырей, словно был непосредственным участником событий (пример № 4).

Общее нарастание приводит к нескольким кульминациям. Первая связана с использование полифонических приемов: основная тема звучит *ff* в форме канона (ц. 32). Вторая кульминация связана с появлением новой мощной героической темы, предвестницы славной победы (ц. 35). Эта тема звучит в *C-dur*, но с вкраплениями одноимённого *c-moll*, с использованием VII, VI, и далее III низких ступеней. Далее эта бемольная сфера усиливается, и эта тема звучит в *Des-dur* ритмическом уменьшении, включаясь в батальное действо (ц. 36).

Но мощное звучание резко прерывается одиноким голосом гобоя. Боян вновь напоминает о том, что это не сама битва, а рассказ о ней. В центре Четвёртой части мы слышим диалог гобоя и оркестра, рассказчика и неравнодушных слушателей (ц. 38), после которого наступает долгожданная развязка. Сокращенная реприза, начинающаяся со второй темы, изложенной в форме канона, выливается в мощную коду (ц. 45). Торжественная тема в *F-dur,* строящаяся на интонациях темы богатырей из Второй части, звучащая в оркестровом *tutti,* становится финалом-апофеозом, прославляющим ратные подвиги русских героев (пример № 5).

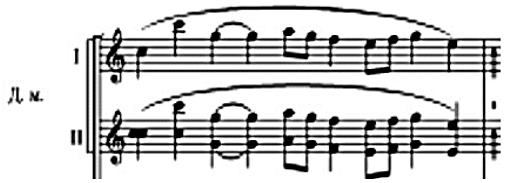
Общее динамическое развитие Сюиты «Богатыри» Е. Г. Гудкова по нарастающей направлено от образа рассказчика к героическому финалу. При этом композитор использует специфические особенности эпического симфонизма: контрастное сопоставление тем, интонационное родство тематизма, приём реминисценции тем, вариационное, преимущественно тембровое, развитие, обилие полифонических приёмов (подголосочная полифония, каноны, контрастная полифония в одновременном соединении тем), мощные устойчивые кульминации. Все эти средства способствуют повествовательному изложению, свойственному русскому лирико-эпическому симфонизму.

Нотные примеры

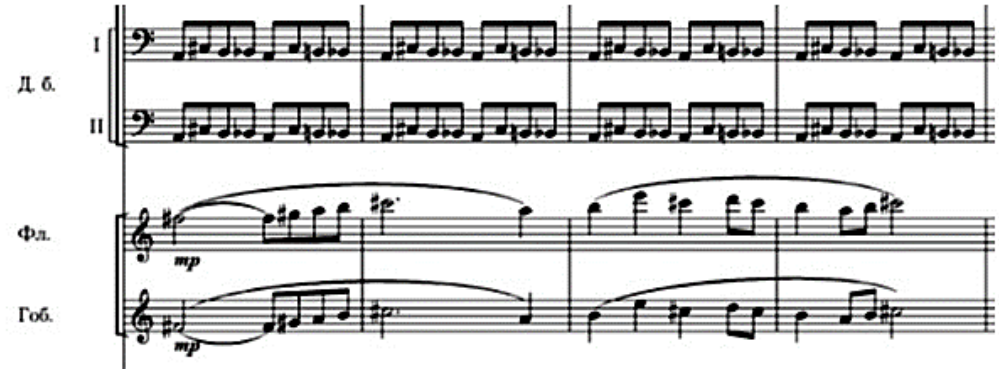
Пример № 1

Пример № 2

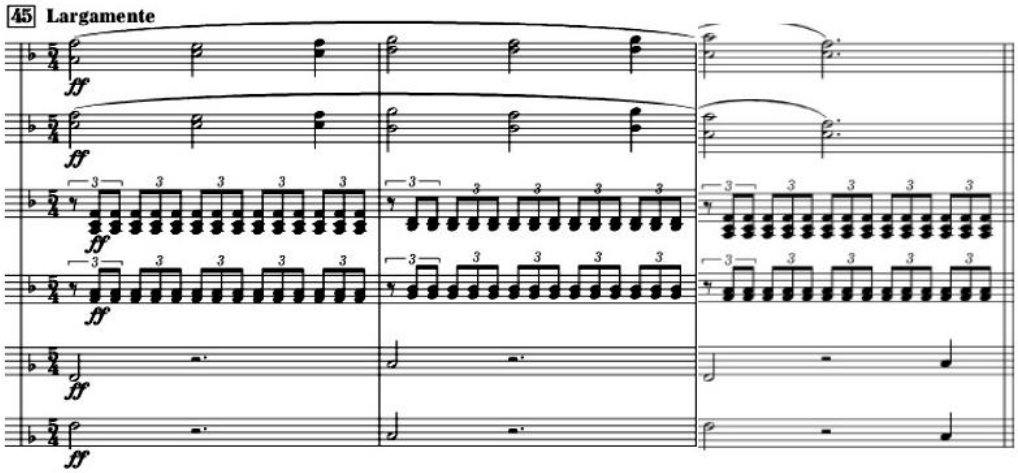
Пример № 3



Пример № 4



Пример № 5



Литература

1. *Альшванг, А. А.* Советский симфонизм [Текст] / А. А. Альшванг. — М. : Моск. гос. филармония, 1945 (филиал тип. изд-ва «Моск. большевик»). — 68 с.

2. *Асафьев, Б. В*. О симфонической и камерной музыке: Пояснения и прил. к программам симфон. и камер. концертов [Текст] / Б. В. Асафьев / Предисл. А. Н. Дмитриева. — Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1981. — 246 с.

3. *Холопов Ю. Н.* О понятии «симфонизм» [Текст] / Ю. Н. Холопов // Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура: мат-лы Всесоюз. науч.-теор. конференции к 100-летию со дня рождения Б.В.Асафьева / Общ. ред. Ю. В. Келдыша. — М.: Сов. композитор, 1986. — 242 с.

Ирина Егорова (Саратов)

«Песни под гитару» как новый вид молодёжного творчества в СССР (из опыта научных исследований Л.Л.Христиансена)

Никто не станет отрицать тот факт, что, несмотря на массу проблем и противоречий, связанных с идеологическими перегибами, культура и искусство СССР к 1960-м годам достигли высочайшего уровня во всех направлениях. Невероятный подъём в стремлении к творческому самовыражению наблюдался и в самодеятельном творчестве народов советских республик, в недрах которого раскрылось дарование выдающихся поэтов, музыкантов, артистов, певцов, танцоров, художников. Многие из них получили соответствующее образование в высших и средних специальных учебных заведениях и стали профессионально заниматься любимым делом.

К тому времени в стране уже существовали и параллельно развивались две формы народного творчества: организованная художественная самодеятельность и спонтанное аутентичное творчество в быту. И если в первом случае имела место сложная, разветвлённая система организации досуговой деятельности населения в клубах, домах и дворцах культуры, то во втором, — процесс творчества развивался стихийно, подчиняясь естественным законам многовековых традиций и опираясь на талант местных самородков. Нередко обе формы пересекались, оказывая взаимное влияние друг на друга.

Участники хоровых коллективов клубной самодеятельности чаще всего ориентировались на подражание профессиональным исполнителям. Репертуар артистов-любителей состоял из произведений советских композиторов и поэтов, или из песен местных самодеятельных авторов. Как правило, их произведения не отличались художественными достоинствами музыкально-поэтического содержания. Фольклор в подлинном виде был редким исключением. Приоритет отдавался стилизованным народным песням в обра-

ботке, не соответствующей традиционному многоголосию. Весь репертуар исполнятся в сопровождении баяна.

Но в недрах неорганизованного аутентичного творчества продолжали действовать законы традиции устного творчества. В творчестве одарённых певцов и музыкантов из народа рождались новые песни, появлялись новые жанры, содержание которых отражало художественно-образное видение их авторами ключевых моментов развития современной истории.

К таковым можно отнести два жанровых пласта произведений народного творчества советского периода середины 1940$^{-х}$ – начала 1970$^{-х}$ гг.: 1) песни времён Великой Отечественной войны, которые создавались и на фронтах, и в тылу, и в послевоенные годы (процесс фольклоризации жанров данного пласта продолжается до сих пор[15]); 2) «гитарные песни» как новый жанр творчества молодёжи Советского Союза середины XX века.

Наблюдая неравномерность развития народного творчества в разные периоды истории России, Л.Л. Христиансен отмечает, что 1970$^{-е}$ годы связаны с определённым спадом активности в традиционных его направлениях. В интервью А.И. Демченко (1980) он так оценивает закономерность данного явления: «В этом нет ничего неожиданного и нет оснований драматизировать ситуацию. Как и во всяком процессе, и здесь на разных его этапах возникают приливы и отливы, спады и подъёмы. Народная песня живёт. Но идёт нелёгкий процесс отбора в ней того, что необходимо современности, нынешним поколениям людей. Куда пойдёт развитие народного творчества дальше? Предугадать это нелегко, но мы должны отчётливо видеть свою главную задачу – оберегать и поддерживать ценности народной культуры, сохранять их для того, чтобы в нужный момент вновь ввести в круговорот жизни. Ведь рано или поздно народ возвращается к тем или иным сторонам своего наследия, чтобы возродить и обогатить их. К тому же говорить о некотором спаде можно только в отношении традиционных форм фольклора. Но одновременно наблюдается подлинный расцвет *песни под гитару*! (курсив мой. – *И.Е.*)» [1, с. 45-46].

---

[15] Об этом свидетельствуют фольклорные записи песен времён ВОв в разных вариантах, сделанные Л.Л. Христиансеном на Урале в середине XX в., Е.Я. Аркиным в Омской области, А.С. Ярешко на Нижней и Средней Волге и других в регионах России в конце XX – начале XXI вв.

Да, Лев Львович Христиансен и в этом вопросе оказался наблюдательнее и прозорливее своих коллег-фольклористов. Он первым увидел в стремительно развивающемся движении ростки нового, современного вида народного творчества. К исследованию этого открытия учёный приступил уже в Саратове – городе своего детства и юности, куда в 1959 году он был приглашён на должность ректора Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова.

Начало нового этапа его деятельности сопряжено с переходом к основной педагогической работе. Но народное творчество по-прежнему входит в орбиту его приоритетных научных интересов. Продолжая свои исследования, он уже в самом начале 1960$^{-х}$ годов организует практику собирания фольклора студентами-музыковедами[16]. Им и был поручен поиск исполнителей, запись и расшифровка этих новых песен. Вот, что по этому поводу пишет в своих воспоминаниях А.С. Ярешко: «Профессор предложил студентам, в том числе и заочникам, собирать и расшифровывать молодёжные песни в разных городах России. В результате накопился значительный фактологический материал, позволяющий сделать убедительные выводы» [5, с. 21].

Лев Львович не спонтанно пришёл к новому открытию в народном творчестве. Сказались его практический опыт, профессионализм музыканта и учёного-аналитика, привыкшего держать руку «на пульсе времени». Определённую роль в этом сыграла его установка в собирательской деятельности: записывать всё, что соответствует понятию «произведение народного творчества». Благодаря этому в 1940$^{-х}$ годах он открыл целый пласт современных песен Великой Отечественной войны в народном творчестве уральцев, и выявил в них признаки, свойственные традиционным формам бытования народных песен. Эти же признаки, но на новом уровне, были отмечены и в песнях, исполняемых в быту под гитару. Термин *«гитарные песни»* принадлежит Л.Л. Христиансену. «Их авторы – так называемые “барды”, – пишет исследователь, – в большинстве своём поддерживают связи с художественным наследием прошлого, с народной песенностью и, в частности, с культу-

[16] После открытия Л.Л. Христиансеном в 1967 году отделения руководителей народного хора Саратовской консерватории, процесс собирания народных песен приобретает более масштабный характер. В основном он был ориентирован на запись традиционного песенного фольклора в различных регионах России, Союзных и Автономных Республик СССР

рой русского городского романса. Их творчеству в лучших его проявлениях присущи глубина и тонкость, благородство и поэтичность. Такой фольклор, *фольклор новейшей формации*, очень подстать современному жизненному стилю, это прямое его порождение (курсив мой. – *И.Е.*)» [1, с. 46].

Но для того, чтобы это направление молодёжного творчества получило признание широкой общественности, и особенно профессиональных композиторов и поэтов, Христиансену пришлось изрядно побороться, отстаивая свои позиции. Споры велись не шуточные. Но, вопреки баталиям, набирающий обороты творческий «механизм» продолжал движение с ещё большим размахом и силой. Песни записывались на магнитофонные плёнки и стихийно распространялись по всей стране. Постепенно «самодеятельная песня с гитарой из простого спутника туриста или геолога превращается в заметное явление жизни части нашей молодёжи» [3, с. 160].

Чтобы поделиться результатами своих наблюдений и вынести на обсуждение широкой аудитории проблему «гитарной песни» в современном народном творчестве, Лев Львович обращается к периодическим изданиям. В 1960-е годы в газете «Советская культура» по его инициативе создаётся «круглый стол». В 1971 году в журнале «Советская музыка» выходит в свет статья Христиансена «Петь хотят все!» [3], которая до публикации, – по свидетельству А.С. Ярешко, – четыре года кочевала из кабинета в кабинет, чтобы пройти «согласование» всех инстанций и получить допуск к печати.

В статье автор излагает причины, по которым необходимо со всей серьёзностью отнестись к записи гитарных песен как новой формы фольклора. Нужно стараться фиксировать их на разных стадиях бытования, чтобы была видна степень фольклоризации авторских прототипов. В кратком историческом экскурсе, обращённом к самому началу XX века, он проводит параллель с аналогичной ситуацией активного распространения среди молодёжи нового для того времени жанра – частушки. Учёный акцентирует внимание на её недооценке литературной и музыкальной общественностью. О частушке тогда много писали в прессе, корреспонденты не стеснялись в выражениях, обвиняя её в развязности и крикливости, в грубости и пошлости.

Но прошли годы, этот жанр утвердил своё право на существование не только в быту. К середине XX века её *«глубокую содер-*

жательность и высокую художественность» признали и на концертной эстраде: частушки и страдания стали неотъемлемой частью репертуара Л. Руслановой, М. Мордасовой, русских народных хоров (в том числе Уральского хора) и других исполнителей. Этот жанр стал привлекать и представителей академического искусства (Р.К. Щедрин – опера «Не только любовь», концерт для оркестра «Озорные частушки»).

Но в то время, когда частушка только начинала зарождаться, её никто не заметил и истоки этого жанра остаются предметом догадок и споров исследователей. «Новая форма фольклора, завладевшая сознанием широких народных масс, оказалась неузнанной!» [3, с. 161], – пишет исследователь. Он призывает не допускать подобных ошибок и, не пропустив начальную стадию появления *гитарной песни* в, так называемый, период «оттепели», вплотную заняться изучением этого явления в народной культуре страны.

Л.Л. Христиансен предлагает «разобраться в содержании музыкального быта молодёжи – спокойно, вдумчиво, без предвзятости». И прежде всего он стремится понять, насколько глубоки связи этого творческого направления с процессами, берущими начало в исконной природе народного музыкально-поэтического искусства. Он подводит научную платформу к исследованию творческих процессов в стихийном движении «бардов», дифференцированно оперируя основополагающими понятиями фольклористики:

- «*народное творчество*» – процесс возникновения, распространения и совершенствования («шлифовки») песен;
- «*народная песня*» – продукт народного творчества, «правдиво, художественно, талантливо, с прогрессивных позиций отражающая действительность, устойчиво вошедшая в устную традицию в личном и общественном быту» [3, с. 161-162].

Чёткое разграничение этих понятий дало возможность научно обосновать новую форму молодёжного творчества и с позиций этномузыкознания, и с позиций культурологии, и, отчасти, – философии искусства.

Во-первых, сам процесс народного творчества – явление сложное и противоречивое: «В нём, – как убедительно доказывает автор, – “перерабатываются” самые разнородные элементы песенного искусства – различного идейно-художественного уровня и качества, различных этических, моральных и эстетических досто-

инств, национальные и инонациональные, непосредственно народные и профессиональные. *Не всё, что создаёт и поёт народ, превращается в народное* (курсив мой. – *И.Е.*). Классическим народным произведением становится лишь незначительная часть того, что обращается в процессе народного творчества. Большая же часть бытового репертуара уходит в “отходы”, в “шлак”» [3]. Поэтому истинно *народными* могут считаться только те песни, которые отвечают всем вышеперечисленным требованиям.

Во-вторых, нельзя судить о современном музыкальном быте молодёжи «по случайным, поверхностным наблюдениям». Нужен системный, профессиональный и грамотный подход к сбору материалов по всей стране, с последующей систематизацией и исследованием полученных результатов. А именно:

- определить ареал поиска молодёжных песен в разных городах и республиках Советского Союза;
- произвести социологическое исследование среди групп участников творческого процесса молодёжного движения «бардов» (возраст, социальный статус, образование, род основных занятий, профессия и т.д.);
- выяснить «подлинную картину вкусов и песенного репертуара разных социальных пластов молодёжи» и более взрослого населения;
- произвести «сплошную» фиксацию песенных образцов с точной паспортизацией данных;
- сделать грамотные, научно оформленные записи и расшифровки песен с их вариантами;
- произвести сравнительных анализ этих образцов «между собой и с народными образцами предшествующих периодов» [3, с. 163].

Как видим, Л.Л. Христиансеном представлена исчерпывающая программа научного исследования данного явления в современном народном творчестве страны.

Л.Л. Христиансен рассматривает данное явление не как автономно развивающееся искусство, а как одну из ветвей всеобщего процесса народного песенного творчества, происходящего на фоне социальных преобразований общества, в контексте его разнообразных интересов и художественных предпочтений. Убедительно звучат слова Льва Львовича: «Петь-то ведь хотят все! И именно пение

всего народа и должно стать объектом пристального научного изучения. Только так и можно познать процесс народного творчества» [3, с. 164].

Продолжая свои исследования в этом направлении, он многопланово рассматривает данный вид пения и выделяет «три слоя» песен, исполняемых под гитару:

а) песни-романсы дореволюционной традиции, бытующие в городской и сельской среде;

б) советские песни профессиональных авторов и авторов-любителей, которые в процессе фольклоризации обрели звучание в новых вариантах;

в) «песни “бардов” и “менестрелей” шестидесятых годов – фольклоризованные и в авторских вариантах» [3].

Лев Львович заостряет внимание на градации уровня культурного и жизненного опыта, эстетических запросов и степени музыкальной подготовленности исполнителей и авторов гитарных песен третьей группы. Основным контингентом этой группы являются, главным образом, представители советской интеллигенции: «Но, вышедшая в основном из рабочих и крестьян, она явно оказывается связанной с традициями рабочего и крестьянского “гитарного фольклора”. Он бытует в среде геологов и лётчиков, моряком и спортсменов и т.д.» [3].

Весь песенный материал, имеющийся в распоряжении учёного, исследован им многопланово, и с точки зрения поэтического содержания текстов песен, и с точки зрения музыкальной стилистики их напевов, функционально-гармонических и фактурных принципов гитарного аккомпанемента. Автор приводит в пример профессионально выполненные расшифровки нотных и поэтических текстов двенадцати песенных образцов. В анализе каждого из них отмечены самые существенные особенности интонационного, структурного и функционально-гармонического строения мелодии и гитарного сопровождения, в которых исследователю заметны типические черты.

Чаще всего слова и музыка гитарной песни принадлежали одному автору. В таких случаях, как правило, песня рождалась, сразу воплощаясь в музыкально-поэтическом образе – слова и мелодия одновременно возникали в творческом сознательно-подсознательном процессе. Авторство большинства из таких песен, как правило, установить не удаётся.

Выявлены и другие творческие подходы к сочинению песен, в которых Христиансен отмечает *«соавторство»* «бардов» с поэтами или композиторами.

В одном случае, музыка могла быть навеяна образами поэтических произведений любимых известных поэтов. В статье приведены примеры таких песен, как: «В том краю» на стихи С. Есенина (автор музыки не известен); «Если я заболею» – музыка Ю. Визбора на стихи Я. Смелякова; «Гренада» – музыка В. Берковского на стихи М. Светлова).

В другом случае, сочинялись слова на полюбившуюся мелодию инструментальной музыки (чаще всего их кинофильмов), вызвавшей у автора определённый ассоциативный образ. В этой связи Л.Л. Христиансен приводит в пример творчество разносторонне одарённого Евгения Клячкина, работавшего тогда в одном из НИИ г. Ленинграда (Сакт-Петербурга). Он является автором слов и музыки своих песен («Ты, наверно, права», «Лето» и др.), мог сочинять музыку на стихи других поэтов («Туман») и, наоборот, мог создать новый музыкально-поэтический образ, взяв за основу фрагмент инструментальной мелодии композитора и развив его в своём ключе, сочинить на получившуюся мелодию свои стихи (песня «Не гляди назад» создана на интонационной основе музыки М. Зива к кинофильму «Баллада о солдате»).

Приём *«соавторства»* нашёл отражение и в «бардовской» интерпретации песен профессиональных композиторов и поэтов (песня «Искатели» – слова Л. Однопёрова, музыка А. Загова. Её фольклоризованный вариант записан «в 1967 году у Х. Акаева, инструктора альпийского лагеря на Домбайской поляне» [3, с. 172]).

Особого внимания заслуживает сравнительный анализ четырёх версий мелодического прототипа песни Юрия Визбора на стихи Ярослава Смелякова «Если я заболею»[17]. В результате автор приходит к заключению, направленному в русло философии искусства: «Эти и многие другие примеры убеждают, что фольклоризуются песни с таким *образным содержанием*, в котором *частный факт оказывается способным выявить типическое, приобретает значение общезначимого* (курсив мой. – *И.Е.*). Но, вероятно, боль-

[17] Лев Львович Христиансен очень любил эту песню, о чём не раз говорил нам – студентам своего класса.

шую роль играют и особенности музыкальной характеристики, её доступность для массового исполнения» [3, с. 174].

Л.Л. Христиансен говорит о синкретичной природе современного *«музыкально-поэтическо-исполнительского искусства»* «бардов», так как многие из них являются и авторами, и исполнителями в одном лице. «*Побудительными причинами для создания ими песни* могут быть импульс, полученный непосредственно от жизни; стихи какого-либо поэта, затронувшие за живое, или чья-нибудь мелодия, задевшая струны души» [3, с.182]. Т.е. *образное начало* выполняет ведущую роль в мотивации творческих процессов создания новых песен самодеятельными авторами-исполнителями 1960–1970$^{-х}$ годов.

Надо сказать, что в этом ключе, но уже с позиций новых фактов, открывшихся на дистанции существенного исторического отрезка времени, ведутся исследования учёными XXI века. Они справедливо утверждают, что яркому и бурному расцвету песен «бардов» способствовал «период радикальных перемен в жизни нашей страны – время “оттепели” в культурной жизни страны. Приметой времени стал массовый интерес к поэзии. Заново открывали для себя творчество С.А. Есенина, М.И. Цветаевой, А.А. Ахматовой. Свои стихи на концертных площадках читали Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Р. Рождественский, Б. Ахмадулина. В музыкальной жизни общества военные песни ушли в историю, эстрадные песни стали приобретать развлекательный, официально помпезный характер. В противовес этому в узких кругах единомышленников появляется поэзия под гитару» [2, с. 86][18].

Но наряду с позитивными моментами в гитарных песнях разных авторов отмечены и недостатки («не всё бытующее в народе истинно народно!»). Некоторые из них грешат отражением предрассудков, негативных пережитков, отсталых вкусов и нравов. Исходя из этого Христиансен высказывает мнение о необходимости общеэстетической учёбы для самодеятельных авторов, «которая поможет им осознать роль своей деятельности в обществе». Он считает, что «в массовом движении важно сохранить ценнейшее качество устной традиции – импровизационное соавторство в создании новых вариантов любимой песни на основе традиционных

[18] К сказанному можно добавить и выводы Л.Л. Христиансена о кризисе в творчестве профессиональных народных хоров в указанный период времени.

навыков гитарного исполнительства и свойств личной одарённости» [3, с. 183-184].

Не ускользнули от внимания исследователя и намечающиеся попытки многоголосного исполнения гитарных песен, которые следует поощрять и поддерживать. Говорит он и о необходимости публикации сборников с лучшими гитарными песнями, где могли бы быть размещены как образцы с точной расшифровкой гитарного аккомпанемента, так и с буквенно-цифровым обозначением «гармонической основы, которая будет постоянно обогащаться в устной традиции. Это и обеспечит развитие песни – свободное создание новых вариантов и мелодии, и аккомпанемента» [3, с. 184]. В своей работе Лев Львович подчёркивает важную мысль: «Народное творчество вечно, как вечен народ, но его формы меняются вместе с изменением жизни народа. Новое содержание требует новых форм, при этом, разумеется, старые не отбрасываются, а заново переосмысливаются» [3, с. 162].

В итоге автор делает вывод, что *гитарные песни* соотносятся с основными признаками народного творчества. Они выражают интересы современной молодёжи, существуя и распространяясь в разнообразных вариантах в устной традиции, «подвергаются индивидуальной и коллективной шлифовке» [3, с. 165].

Данная статья Льва Львовича Христиансена была первой, раскрывшей важное значение бурно распространившегося во второй половине XX века творческого молодёжного движения, из которого вышло целое поколение выдающихся поэтов-шестидесятников, исполнявших стихи под гитару. Среди них такие выдающиеся имена, как М. Анчаров, Ю. Визбор, В. Высоцкий, А. Галич, Н. Матвеева, Б. Окуджава – авторы и исполнители своих песен. В этой работе Л.Л. Христиансен заложил основание для дальнейшего научного осмысления феномена *«гитарной»-«авторской»* песни другими исследователями, перенявшими эстафету от своего предшественника. Выявив и обозначив проблемы в народно-песенном искусстве, Л.Л. Христиансен не просто намечает путь их исследования, он ведёт речь о генетических связях «гитарной песни» с жанрово-стилевыми истоками песен предшествующих периодов и находит им научное обоснование.

Учёный даёт характеристику этому явлению и, рассматривая его с разных позиций, высказывает свои предположения о перспективах дальнейшего развития гитарной песни в народном творче-

стве. Многое из того, о чём писал Л.Л. Христиансен в этой статье, получило воплощение в жизни. Постепенно начинали складываться массовые молодёжные движения, при комитетах комсомола (как советовал Христиансен [3, с. 183]) создавались клубы самодеятельной песни (КСП), проводились и проводятся до сих пор многочисленные фестивали, организованные самими участниками движения «бардов» (например, «Грушинский»), слёты песенников-любителей и т.д. В конце 1980$^{-х}$ – начале 1990$^{-х}$ годов происходит настоящий бум в публикации сборников песен таких авторов, как В. Высоцкий, Ю. Визбор, А. Городницкий, В. Егоров, Ю. Ким, Е. Клячкин, Б. Окуджава. Выпускаются пластинки с их песнями.

Исторический путь развития данного самобытного творчества отражён в научных исследованиях современных авторов. В своих работах они обращаются к опыту первопроходцев в изучении «гитарной песни». В качестве примера отметим статью Т.М. Ершовой «Авторская песня и фольклорные традиции» (2013) [2, с. 87], где она прослеживает эволюцию этого жанра. В числе первых публикаций, содержащих материалы по этой теме и представляющих *«наибольший интерес»* для исследователя, упоминается и научная работа Л.Л. Христиансена. Но, учитывая «поистине титаническую деятельность Л. Христиансена в защиту нового фольклорного движения молодёжи» [4, с. 46] и то, что он первым из фольклористов приступил к собиранию и научному исследованию стиля этого нового явления в народном творчестве современности, можно с сожалением констатировать, что его вклад в художественно-эстетическое, культурологическое и научное осмысление «гитарной песни» до сих пор по-настоящему не оценен.

Литература

1. Демченко А.И. Одна из встреч // Памяти Л.Л. Христиансена (1910-1985): Сборник научных статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Л.Л. Христиансену. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2005. С. 41-47.

2. Ершова Т.М. Авторская песня и фольклорные традиции // Челябинский гуманитарий, №1 (22), 2013. С. 86-90. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskaya-pesnya-i-folklornye-traditsii/viewer (Дата обращения: 08.08.2020).

3. Христиансен Л.Л. Петь хотят все // «Советская музыка»,

1971, №10 // Л.Л. Христиансен. Избранные статьи по фольклору (к 100-летию со дня рождения): Сборник статей. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2010. С. 159-184.

4. Ярешко А.С. Научная и научно-методическая деятельность Л.Л. Христиансена в области фольклора и народно-певческого образования // Памяти Л.Л. Христиансена. (Сборник статей) – М.: Издательство «Композитор», 2010. 456 с.

5. Ярешко А.С. Проблема изучения фольклора XX века в научных трудах Л.Л. Христиансена // Теория, история и практика фольклора: сборник научных статей по материалам V Всероссийских научных чтений памяти Л.Л. Христиансена. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2017. 348 с.

Анатолий Закопай (Оренбург)

Конкурс пианистов Поволжья имени Д.Б.Кабалевского и судьба его оренбургских лауреатов и дипломантов

Музыкальные конкурсы – соревнования музыкантов-исполнителей любых специальностей, дирижёров, композиторов, проходящих на заранее объявленных условиях [7; 10]. Они представляют собой настоящие художественные состязания, в ходе которых оценивается как мастерство исполнения, так и качество представляемых музыкальных произведений. Являясь важным фактором в развитии мировой и отечественной музыкальной культуры, они во многом стимулируют и отчасти определяют общее направление ее развития [1, с. 6].

Самостоятельной страницей истории музыкальных конкурсов являются конкурсы молодых исполнителей, истоки которых уходят к 1930-м гг., когда в СССР повсеместно открывались литературные, театральные, музыкальные кружки и студии. Интенсивное развитие фестивально-конкурсное движения детей и юношества обретает в конце 1950-х – начале 1960-х гг. под непосредственным влиянием тех творческих импульсов, которые переживало общество от прошедших Всемирных фестивалей молодежи и студентов (1947-1957) и, конечно, от Международного конкурса им. П. И. Чайковского, стартовавшего в СССР в 1958 г. В обществе осознавалась необходимость в учреждении специального конкурса для учащихся начального и среднего звеньев музыкального образования, участие в котором явилось бы пробой сил и путевкой в большой мир музыки [3]. Именно таким конкурсом и стал конкурс молодых пианистов Поволжья имени Дмитрия Борисовича Кабалевского, история которого продолжается уже более полувека, а именно – с 1962 г. [6]

Инициаторами конкурса в Куйбышеве стали активисты городского молодежного клуба «ГМК-62». Их идею поддержала авторитетный педагог Куйбышевского музыкального училища Лидия Александровна Муравьева. По ее совету было решено обратиться за помощью к Д. Б. Кабалевскому – известному композитору, профессору

Московской консерватории, неоднократному лауреату Госпремий, признанному деятелю по вопросам музыкального воспитания подрастающего поколения. Кабалевский с участием отнесся к предложению куйбышевцев и приложил все необходимые меры, чтобы идея конкурса была претворена в жизнь. Вполне логично, что в итоге этому детищу Дмитрия Борисовича было решено присвоить его имя.

Участниками первых пяти конкурсов были представители городов Поволжья – Куйбышев, Саратов, Волгоград, Астрахань, Пенза, Казань, Горький, Тверь, Ярославль, Кострома, Ульяновск и другие за исключением Москвы. Начиная с 1971 г. – с VI конкурса – география участников стала расширяться. В число приглашенных была включена и Оренбургская область.

В 1971 г. Оренбуржье на этом конкурсе представила студентка I курса Оренбургского музыкального училища (ОМУ) Ольга Лысова (класс Анатолия Петровича Закопая – автора настоящей статьи). Ольга Лысова обучалась у А. П. Закопая с 8 класса Оренбургской детской музыкальной школы № 1 им. П. И. Чайковского. Она устойчиво демонстрировала быстрое пианистическое развитие, а поэтому, когда в 1970 г. она стала студенткой музыкального училища, было решено ее готовить к участию в конкурсе им. Д. Б. Кабалевского. Подготовка началась практически с началом учебного года. Решающим этапом явился ее сольный концерт, состоявшийся в январе 1971 г. в ОМУ, где она сыграла программу II и III туров предстоящего конкурса:

1. И. С. Бах Прелюдия и фуга соль мажор, I т. «Хорошо темперированного клавира».
2. Л. Бетховен Соната № 5 до минор (в трех частях).
3. Ф. Шопен Скерцо № 2 си бемоль минор.
4. Д. Кабалевский сюита «Лирические напевы».
5. С. Прокофьев «Джульетта-девочка» из сюиты «Ромео и Джульетта».
6. Д. Шостакович Концерт № 2 фа мажор для фортепиано с оркестром (в 3-х частях).

Такое ответственное «обыгрывание» всей конкурсной программы явилось, как оказалось, решающим для выступления в Куйбышеве. Состав конкурсного жюри всех потрясал представительностью: профессора Московской консерватории – Яков Мильштейн (председатель) и Виктор Мержанов, профессор Горьковской консерватории Берта Маранц, доцент Казанской консерватории Виктор Столов и др. Играть перед таким высоким жюри было большой честью и очень от-

ветственно. Из 50 участников второго тура было отобрано 9 финалистов, а 4 конкурсанта, не прошедшие на III тур, стали дипломантами II степени. Среди этих дипломантов оказалась и Ольга Лысова. Мы, преподаватели фортепианного отдела ОМУ – А. П. Закопай, Э. И. Чарная, Т. Ю. Ларионова, сопровождавшие Ольгу, были очень удовлетворены достигнутым результатом. Однако этим участие Ольги в конкурсе не завершилось.

День спустя, во время посещения второй репетиции финалистов представитель оргкомитета в связи с отсутствием конкурсантки из Пензы, оказавшейся не готовой к выступлению, предложил Ольге прорепетировать с оркестром программу III тура. Для нас такое предложение было неожиданным. Но Ольга, сумев мобилизоваться, вышла на репетицию к оркестру. В ходе специального заседания жюри было принято решение допустить Лысову для участия в III туре. Это решение было уникальным, продемонстрировавшим готовность членов жури изменить первоначальное решение. Ольга успешно выступила, сыграв Второй концерт для фортепиано с оркестром Д. Шостаковича (в 3-х частях) и обязательную пьесу С Прокофьева «Джульетта-девочка». Дирижировал симфоническим оркестром главный дирижер Куйбышевской филармонии С. Дудкин. В итоге, Ольга Лысова стала в ряду дипломантов первой степени, разделивших с шестого по девятое места. Этому успеху радовались не только оренбуржцы, но и члены жюри, особенно Берта Соломоновна Маранц, уже в ходе II тура обратившая внимание на яркое дарование Лысовой.

Следующий – VII конкурс им. Д. Кабалевского состоялся в 1974 г. В программу III тура был включен Концерт-вариации для фортепиано с оркестром (сочинение 1972 г.) А. И. Пирумова – бывшего ученика Д. Б. Кабалевского. Это было сочинение новаторское по композиторскому языку, необычное для того времени. Однако мы с моей очень целеустремленной студенткой III курса ОМУ Ольгой Козловой с энтузиазмом взялись за подготовку к конкурсу. В программу было решено включить следующие произведения:

1. И. С. Бах Прелюдия и фуга соль минор, II т. «Хорошо темперированного клавира».
2. В. Моцарт Соната ля минор (в 3-х частях).
3. Ф. Шопен Баллада № 1 соль минор.
4. Д. Кабалевский Две прелюдии
5. А. Пирумов Концерт-вариации для фортепиано с оркестром.

В этом конкурсе приняло участие 17 конкурсантов. Причиной меньшего количества участников послужила новизна и сложность финального концерта. В этот раз мне не удалось выехать со студенткой в Куйбышев. По времени конкурс совпадал с моим участием в гастролях Оренбургской филармонии в г. Орске. В связи с этим студентку сопровождала и была ее «тренером» моя бывшая воспитанница и коллега – преподаватель Павлова Людмила Павловна. Выступление на конкурсе Ольги Козловой стало триумфом Оренбургской фортепианной школы. Она завоевала звание лауреата I премии и была награждена всеми специальными призами за лучшее исполнение каждого произведения программы. Ее способности были высоко оценены председателем жури конкурса –Д. Б. Кабалевским и автором финального концерта А. И. Пирумовым. Они провели с ней интереснейшие мастер-классы, воспоминание о которых она хранит по сию пору.

Сопровождал III тур конкурса симфонический оркестр Куйбышевской филармонии под руководством выдающегося, яркого, самобытного дирижера Проваторова Геннадия Пантелеймоновича – народного артиста РСФСР, о котором писали как о музыканте неуемной творческой энергии, умевшего так «завести» оркестр и зал, что в иные моменты публика на концертах испытывала мгновения подлинного катарсиса [2]. Будучи очарованным игрой Ольги Козловой, он пригласил ее к сотрудничеству – в следующем филармоническом сезоне сыграть любой концерт. В результате сложившейся договоренности, в 1975 г. она успешно исполнила с оркестром Куйбышевской филармонии концерт № 2 фа минор Ф. Шопена, а два года спустя, уже став студенткой Московской консерватории – «Рапсодию на тему Паганини» С. Рахманинова.

К VIII конкурсу Кабалевского – 1976 г. – оренбуржцы готовились массово. На отборочном I туре, проходившем в Оренбурге, на три путевки на II тур в Куйбышев претендовали пять участников. Победителями стали – студентка III курса ОМУ училища Елена Лаврова (класс преподавателя Е. М. Губер), студент I курса ОМУ Егор Высоцкий (класс преподавателя А. П. Закопая), учащаяся 7 класса ДМШ № 1 Ирина Закопай (класс преподавателя А. П. Закопая). По итогам II тура, жури которого возглавлял сам Дмитрий Борисович Кабалевский, в число финалистов из Оренбурга прошла Ирина Закопай.

Программа III тура включала исполнение Третьего концерта для фортепиано с оркестром Д. Кабалевского. Финал конкурса проходил

в доме культуры «Звезда», где участники не имели возможности «разыграться» перед выступлением. Ситуация осложнялась и тем, что на сцене было весьма прохладно. Дмитрий Борисович, подбадривая конкурсантов, рекомендовал выполнять физических упражнения для разогрева рук.

По итогам заключительного тура Ирина Закопай (дочь и ученица автора статьи) стала дипломантом первой степени, разделив с другими участниками с шестого по девятое места. Также она была награждена призом «Самому юному участнику конкурса».

В 1978 г. на IX конкурсе от Оренбурга принял участие Александр Струков – учащийся VI класса ДМШ № 1 им. П. И. Чайковского. Его преподаватель – выдающийся педагог, наставник автора этих строк – Евгения Михайловна Губер. Она была выпускницей Свердловской консерватории класса Б. С. Маранц, являвшейся в свою очередь одной из любимых учениц Генриха Нейгауза.

Саша Струков за свое исполнение во II туре был награжден специальной премией обкома ВЛКСМ. Как самый юный участник он получил право выступить вне конкурса в III туре, где исполнялся концерт № 1 для фортепиано с оркестром Мирослава Михайловича Скорика. Это произведение композитор, будучи одним из учеников Кабалевского, написал специально для этого конкурса по просьбе своего учителя. В интервью корреспонденту «Волжской коммуны» Скорик говорил: «Тема этого концерта навеяна впечатлениями от предыдущих встреч в Куйбышеве на конкурсах молодых пианистов. Атмосфера этих конкурсов удивительно творческая. Когда я говорил об этом с Дмитрием Борисовичем Кабалевским, он и подсказал мне мысль написать концерт для нынешнего конкурса. Поэтому я и посвятил свою новую работу энтузиасту поволжских конкурсов, его “душе” – Д. Б. Кабалевскому. <…> Как автор, я очень благодарен юным солистам, коллективу симфонического оркестра Куйбышевской филармонии и его художественному руководителю дирижеру Г. П. Проваторову за яркое, эмоциональное исполнение» [4].

В 1982 г. участником XI конкурса от Оренбурга стал Игорь Коробов – студент II курса ОМУ (класс преподавателя А. В. Эдельман). Удачно выступив в первых двух турах, он прошел на III-й, где исполнялся, как и на VII конкурсе Концерт-вариации А. И. Пирумова. Игорь стал дипломантом II степени, разделив 9 и 10 места. Председатель этого, как и ряда последующих конкурсов был Алексей Григорьевич Скавронский – профессор Государственного музыкально-

педагогического института им. Гнесиных. Подводя итоги, он зачитал поздравление участникам и победителям, направленное в их адрес Дмитрием Борисовичем Кабалевским, который в виду болезни на конкурсе не присутствовал.

В 1988 г. XIV конкурс ознаменовался победой представителей Оренбургской и Казанской фортепианных школ. Оренбург представляла Орлова Наталья – учащаяся 6 класса Оренбургской ДМШ № 1 им. П. И. Чайковского (класс преподавателя А. П. Закопая). Памятным был II тур. Выступая 8 номером, Наташа исполнила следующую программу:

1. И. С. Бах Прелюдия и фуга ре минор, II т. «Хорошо темперированного клавира».
2. Л. Бетховен Соната № 10 соль мажор (в 3-х частях).
3. Ф. Шопен Фантазия-экспромт до диез минор.
4. Д. Кабалевский сюита «Лирические напевы».

Ее выступление вызвало необычно благосклонное оживление в жури. В перерыве все члены жури, в числе которых были Александр Давыдович Франк (Уфа), Анатолий Александрович Скрипай (Саратов), Алексей Григорьевич Скавронский (Москва), подошли к Наташе, поздравляя с успешным выступлением. Не пытаясь сдерживать эмоции, профессора, выражали восторги по поводу игры исполнительницы, хотя впереди еще предстояло прослушивание полсотни участников. Не менее эмоциональны были и коллеги – педагоги из разных городов. Многие говорили: «Это первая премия!». И, когда я пытался возразить, указывая, что впереди еще много участников, мне отвечали: «Такого качества больше быть не может».

Действительно, Наташа Орлова стала лауреатом I премии, а также специальных премий за лучшее исполнение классической сонаты, произведения композитора-романтика и пьесы Д. Б. Кабалевского. Вторым лауреатом I премии стал Андрей Лимаеав – ученик 8 класс Специальной музыкальной школы при Казанской консерватории, воспитанник замечательного педагога Киры Александровны Шашкиной, которая регулярно привозила на конкурс Кабалевскго своих учеников, становившихся его победителями.

На III туре финалисты исполняли концерт № 4 «Пражский» Д. Кабалевского. Специальный приз за его лучшее исполнение был присужден Владимиру Родионову – лауреату второй премии, студенту Орского музыкального училища Оренбургской области.

Куйбышевский – Самарский конкурс молодых пианистов им. Д. Кабалевского, переросший впоследствии из регионального – Поволжского до Всероссийского и Международного оказал громадное влияние на развитие талантливых молодых пианистов, способствовал становлению их профессионального самоутверждения. Многие выросли и стали выдающимися артистами, педагогами, обрели признание в нашей стране и за рубежом.

Высокого профессионального уровня достигли куйбышевцы. В их числе Александр Ардаков, лауреат VI конкурса, а ныне профессор Лондонской консерватории. Он является одним из ярких пианистов современности. В Куйбышевском музыкальном училище был в классе ведущего преподавателя Лидии Александровны Муравьевой, а в московской консерватории – у профессора Веры Васильевны Горностаевой. Одиннадцать лет он проработал в Московской государственной филармонии, а с 1991 г. живет в Лондоне, активно концертирует во многих странах мира – Англии, Франции, Германии, Австрии, Польше, Португалии, Дании, США, Турции, Израиле, Японии, России и др. Ардаков выступал со многими оркестрами, том числе и с Британским филармоническим оркестром [5].

Другим ярким представителем Куйбышевской пианистической школы стал Сергей Загадкин (1959-2019), дипломант VIII конкурса – заслуженный артист России, солист Самарской филармонии, председатель Самарского отделения ЕПТА-Russia, профессор Самарского государственного института культуры (СГИК). Будучи ярким артистом, пианистом и педагогом, он своей творческой деятельностью оказал огромное влияние на создание культурной среды Самары. Он многократно посещал Оренбург с сольными концертами и мастер-классами. Многие выпускники Оренбургского музыкального колледжа обучались в его классе в СГИК. К сожалению, он рано ушел из жизни, что стало большой потерей для музыкальной культуры [9].

Замечательным творческим прологом стали победы в конкурсах им. Д. Кабалевского и для их оренбургских участников. Большего всего финалистами конкурсов становились воспитанники преподавателя Оренбургского музыкального училища, а ныне профессора Оренбургского государственного института искусств Анатолия Петровича Закопая.

В их числе Ольга Лысова (дипломант VI конкурса). По окончании Оренбургского музыкального училища, она обучалась в Горьковской консерватории в классе выдающегося пианиста и педагога, про-

фессора Исаака Иосифовича Каца. В 1990 г. она стала одним из победителей – лауреат III премии – Второго Всесоюзного конкурса им. С. Рахманинова. Окончив аспирантуру, она многие годы проработала в Горьковской (Нижегородской) консерватории, в 2005 г. ей было присвоено ученое звание профессора. В рекомендации-характеристике, написанной профессором Московской консерватории Верой Васильевной Горностаевой (ее копия отложилась в личном архиве А. П. Закопая), отмечалось: «Я хорошо помню Ольгу Лысову со времен Всесоюзного конкурса имени Рахманинова. Уже тогда она поразила меня своей зрелой и неординарной исполнительской манерой. Яркая, независимая, творческая личность – вот было главное, что осталось в моей памяти. Ее дальнейшая творческая биография подтверждала мои первые впечатления. Ее большой талант артиста проявил себя и в педагогическом даровании. всей своей деятельностью она, несомненно, приносит большую пользу отечественной музыкальной культуре».

На сегодняшний день, завершив педагогическую деятельность в Горьковской консерватории, Ольга Вадимовна Лысова работает в КНР в должности профессора музыкального факультета Северо-Восточного государственного университета Шэньяна. Свое мастерство она передавала не только ученикам, но и своей талантливой дочери Елене Дроздовой. Будучи выпускницей Российской академии музыки им. Гнесиных класса профессора Владимира Мануиловича Троппа, она является блестящей концертирующей пианисткой-виртуозом.

Ольга Козлова – абсолютный победитель VII конкурса – после окончания ОМУ поступила в Московскую консерваторию в класс выдающейся пианистки профессора Татьяны Петровны Николаевой. По окончании консерватории и аспирантуры, она стала ведущим концертмейстером Московской консерватории, работала в классах выдающихся профессоров Евгения Кибкало, Галины Писаренко, доцента Ларисы Рудаковой. Многократно награждалась премиями «Лучший концертмейстер» на конкурсах вокалистов.

Закопай Ирина (1962-2008) – дипломант VIII конкурса – по окончании ОМУ, обучалась в Московской консерватории в классе профессора Веры Васильевны Горностаевой. По окончании консерватории работала солистом Владимирской филармонии. В 1989 г., возвратившись в Оренбург, она приступила к педагогической деятельности в ДМШ № 1 им. П. И. Чайковского, где заложила пианистиче-

скую базу многим юным талантам, продолжившим обучение в музыкальном колледже. Ее воспитанники были среди победителей Открытого городского конкурса им. Л. и М. Ростроповичей. С открытием Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей, Ирина приглашается на кафедру специального фортепиано, где с 1998 г. работала в должности старшего преподавателя.

Будучи блестящей пианисткой, тонким проникновенным художником-романтиком, обладающим редкой красоты фортепианным звуком, артистизмом и обаянием, она регулярно давала сольные концерты. В ее программы входили крупные сочинения Р. Шумана, Ф. Шопена, Й. Брамса, Л. Бетховена, С. Прокофьева. Она также выступала в ансамбле со своим отцом профессором Анатолием Петровичем Закопаем. Дуэтом были исполнены концерты для фортепиано с оркестром С. Рахманинова, К. Сен-Санса, Р. Шумана, Ф. Шопена, С. Франка. Исполнительское искусство Ирины с восторгом принимали не только профессионалы, но и любители музыки, заполняя концертные зала Оренбурга, Орска, Бузулука, Магнитогорска. Блестящим сольным концертом Ирина Анатольевна завершила в 2005 г. ассистентуру-стажировку Магнитогорской консерватории (руководитель профессор А. Диев). Ее интересные доклады на кафедре и созданные ею учебно-методические пособия пополнили фонд научных трудов института, а фонд с ее видео и аудиозаписями долго будут служить ярким образцом пианистического искусства. Безвременная кончина (19 ноября 2008 г.) оборвала на взлете жизнь артистки, педагога, лучезарного человека. Ее светлый образ навсегда остался в сердцах близких, друзей, коллег, учеников.

Струков Александр – призер IX конкурса. После безвременной кончины его педагога Губер Евгении Михайловны, он заканчивает VII класс ДМШ № 1 им. П. И. Чайковского под руководством А. П. Закопая, а в VIII класс был принят в Центральную музыкальную школу при Московской консерватории к выдающемуся педагогу Евгению Михайловичу Тимакину. В 1982 г. он поступает в Московскую консерваторию, а затем и в ассистентуру-стажировку в класс профессора Л. Н. Власенко и М. В. Плетнева. В 1991 г. он завоевал I премию на Международном конкурсе пианистов им. Ф. Листа (Будапешт). В настоящее время Александр Сергеевич работает в должности профессора Московской консерватории, а также приглашенного профессора японского Университета Сакуё. В 2019 г. по его инициативе был

учрежден Международный конкурс молодых пианистов им. Е. М. Тимакина. Этот конкурс стал данью памяти любимого педагога, передавшего, по его словам, своим ученикам «любовь к музыке… вместе с частичкой своей великой души» [8].

Наталья Орлова (в замужестве Ленкина) – победитель XIV конкурса. Примечательно, что лауреатом IV конкурса им. Д. Кабалевского в 1967 г. был ее отец – Сергей Николаевич Орлов, на то время студент Куйбышевского музыкального училища (класс преподавателя Т. П. Третьяковой), а ныне – профессор кафедры специального фортепиано Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей.

После окончания Оренбургской музыкальной школы Наташа поступает в Оренбургское музыкальное училище (класс преподавателя А. П. Закопая) и продолжает участвовать в престижных музыкальных конкурсах. В 1991 г. она становится лауреатом II премии Всесоюзного независимого конкурса молодых музыкантов им. С. Дягилева. Это был последний Всесоюзный конкурс, состоявшийся перед самым распадом Советского Союза. В 1992 г. она одерживает еще одну победу, став лауреатом II премии Международного конкурса пианистов в городе Эттленгене (Германия). В этом же году Наташа переводится в Академическое музыкальное училище при МГК им. П. И. Чайковского, по окончании которого блестяще поступает в Московскую консерваторию в класс доцента Д. Н. Сахарова.

Выйдя замуж, она стала матерью четырех дочерей, воспитание которых поглощает практически все ее внимание. Однако она продолжает свою пианистическую деятельность в качестве концертмейстера Московской детской музыкальной школы № 64. Предметом ее особого внимания и заботы сегодня является старшая дочь – Елисавета Ленкина, талантливая флейтистка. С ранних лет, играя в ансамбле с мамой – бессменным концертмейстером – она завоевывает первые места в престижных музыкальных конкурсах. В 2011 г. Елисавета становится победителем фестиваля «Новые имена Москвы», а затем – Международного конкурса GNESINFEST-2011, в 2015 г. – завоевывает Гран-при Международного конкурса «Гайдн и его время», в 2018 г. получает II премию в составе квинтета на конкурсе «Концертино Прага», в 2019 г. получает Грант мэра Москвы. Юная флейтистка много гастролирует по России и за рубежом. В 2017 г. она с большим успехом выступила в Амстердаме и Гааге с ансамблем из Московской специальной средней музыкальной школы им. Гнесиных. Как видим,

артистическая династия, освященная конкурсом Д. Кабалевского, получила яркое продолжение.

Участники из Оренбурга, не прошедшие на третий тур, но отмеченные специальными премиями, также получили хороший стимул для дальнейшего профессионального развития. Так, Елена Лаврова – призер VIII конкурса – после окончания Оренбургского музыкального училища (класс преподавателя Е. М. Губер), а затем Уральской консерватории (класс профессора Е. А. Левитана), работает солисткой Оренбургской государственной филармонии, организовала в 1994 г. Ансамбль старинной и современной музыки «Дивертисмент» и уже четверть века является его художественным руководителем. Ансамбль выступает в Оренбургской филармонии, Музее изобразительных искусств, в учебных заведениях города и области с циклами концертов «Классика на все времена», его гастроли проходят в городах Башкортостана и Казахстана. Художественные достижения коллектива неоднократно были отмечены званиями лауреатов конкурсов и фестивалей Всероссийского и Международного уровня, в том числе – в Болгарии, Италии, Испании, США, Франции, Австрии, Чехии.

Конкурс им. Д. Кабалевского продолжается. За последние годы он получил статус международного и стал проводиться в нескольких номинациях. К фортепиано добавились композиция, академическое пение, музыковедение. На сегодняшний день он превратился в многофункциональный музыкально-исполнительский форум, на котором демонстрируются творческие достижения не только молодых музыкантов, но и их наставников, организуются педагогические конференции, семинары, мастер-классы, концерты и разнообразные творческие встречи. Как и в прошлом, он дает путь в большое искусство многим молодым музыкантам, предоставляя возможность продемонстрировать свои дарования. Ярким тому подтверждением служит творческая судьба его участников из Оренбурга.

Исследование истории этого и ему подобных творческих форумов молодых исполнителей позволяет более объемно воссоздать творческую атмосферу в системе отечественной культуры советского времени. Особенно важным представляется возможность использовать информационный потенциал такого источникового комплекса как устное повествование очевидцев и непосредственных участников исследуемых событий и явлений.

Литература

1. Афанасьева И. В. Художественный конкурс как средство актуализации процесса становления субъекта культуры: Автореферат диссертации… канд. культурологии. – Кемерово. 2011. URL: https://www.dissercat.com (дата обращения: 25.12.2022).

2. Беляева, Л. История самарского Академического симфонического оркестра. URL: http://www.hippo.ru/~filarm/v_new_new_histori.htm (дата обращения: 10.112.2022).

3. Благинина Т. В. С именем Д. Б. Кабалевского: конкурсно-фестивальное движение в музыкальном искусстве и педагогике (110-летию со дня рождения посвящается). URL: https://docviewer.yandex.ru (дата обращения: 10.12.2022).

4. Виноградова, В. Премьера музыки // Волжская коммуна. 29 марта 1978 г.

5. Денисова Л. Пианист Александр Ардаков: «Российская школа музыки – лучшая в мире». URL: http://vestnik.otradny.net/ (дата обращения: 10.12.2022).

6. Конкурс имени Кабалевского. URL: https://www.vkonline.ru/ (дата обращения: 10.12.2022).

7. Музыкальные конкурсы. URL: https://w.histrf.ru (дата обращения: 25.12.2022)

8. I Международный конкурс молодых пианистов им. Н. М. Тимакина. М., 2019.

9. Ушел из жизни пианист и педагог Сергей Загадкин. URL: https://www.vkonline.ru/ (дата обращения: 10.12.2022).

10. Яковлев М. М. Конкурсы музыкальные. URL: https://www.belcanto.ru (дата обращения: 25.12.2022).

Анна Меловатская (Москва)

На путях обновления балета

Для советского балетного театра 1960-е годы – эпоха новаторских преобразований и свершений. В балетный театр пришло поколение молодых хореографов-постановщиков, выросших на творчестве предыдущих поколений и готовых представить собственное видение современного балетного театра. Среди них выдающиеся имена Ю.Н. Григоровича, И.Д. Бельского, О.М. Виноградова, Н.Н. Боярчикова, Г.Д. Алексидзе, И.А. Чернышёва, Г.А. Майорова, В.Н. Елизарьева, Г.Г. Малхасянца, М.-Э.О. Мурдмаа, Е.Я. Чанги, А.Ф. Шекеры, Н.Д. Касаткиной и В.Ю. Василёва, Д.А. Брянцева, Б.Я. Эйфмана и др.

Геннадий Гараевич Малхасянц (1937–2008) – один из ярких и самобытных представителей поколения хореографов-новаторов, чей творческий метод сформировался в 1960-е гг. Как многие шестидесятники, он начинал творческий путь с успешной карьеры характерного танцовщика, одновременно пробуя себя в постановочной и педагогической деятельности.

Геннадий Малхасянц поставил ряд авторских балетов, создал собственные версии спектаклей классического наследия и спектаклей советского периода, а также стал автором хореографических сцен и танцев в оперных и драматических постановках во многих городах бывшего Союза и за рубежом. Г. Малхасянц в разные годы преподавал также характерный танец, актёрское мастерство и искусство балетмейстера в Пермском, Воронежском, Московском хореографических училищах, в ГИТИСе и в ИСИ. Написал ряд учебно-методических и научно-методических работ по искусству балетмейстера и методике преподавания народно-характерного танца. Был автором либретто к балетным и оперным постановкам.

Семья Г.Г. Малхасянца предоставила доступ к личному архиву [2], в котором содержится большое количество документов, рукописных записей, статей, рецензий, фотографий, афиш и програм-

мок к спектаклям, на основе которых и были сделаны реконструкции балетов «Память», «Кармен» и «Озорные частушки».

В 1966 году, ещё до учёбы в ГИТИСе, Г. Малхасянц ставит авторскую версию «Жизели» на музыку А. Адана в Воронежском театре оперы и балета. Затем уже, будучи студентом, в 1971 гг. Г.Малхасянц осуществляет собственную постановку «Корсара» А. Адана в Свердловском театре оперы и балета. После окончания ГИТИСа в 1972 гг. Г. Малхасянца приглашают в Воронежский театр оперы и балета главным балетмейстером.

Став главным балетмейстером Воронежского театра, Г.Малхасянц расширяет репертуар балетной труппы: наряду со спектаклями классического наследия в афише театра появляются современные авторские балеты и собственные редакции старинных спектаклей.

Там же, в 1973 – 1974 гг. Г. Малхасянц осуществляет постановку «Тщетной предосторожности» Л. Герольда и трёх одноактных спектаклей на музыку Р. Щедрина – «Память», «Кармен-сюита» на музыку Дж. Бизе – Р. Щедрина, «Озорные частушки» также на музыку Р.Щедрина. Спектакли входили в состав Вечера одноактных балетов.

Балет «Память».

Музыкальной основой балета «Память» стала Первая симфония ми-бемоль минор Родиона Щедрина, написанная в 1958 году. В Симфонии есть несколько отличительных моментов:

Во-первых, Симфония Щедрина словно предназначена для воплощения на сцене, в особенности на балетной сцене. Внятная развернутая драматургия, проявление и считывание главной идеи, краткость эпизодов, контрастность тем, ритмичность, «танцевальность» – все это дает хореографу возможность в полной мере воплотить свой замысел.

Во-вторых, другое отличительное свойство музыки симфонии Щедрина – её связь с русским фольклором. Даже неискушенный слушатель услышит в ней лирические песенные напевы и ритмы русской народной пляски.

Щедрин изменил структуру симфонии, сократив её до трёх частей вместо традиционных четырёх.

Образный строй балета «Память» лишен конкретики и бытовых подробностей. Спектакль состоит из 7 эпизодов. По структуре спектакль представляет собой череду ярких кратких эпизодов воен-

ного времени. Главные герои – это обобщенные образы-символы молодых людей, на долю которых выпала война.

Действие начинается при закрытом занавесе, когда на авансцене появляются влюбленные – Девушка и Юноша. Их жизнь только начинается, они полны надежд на будущее. Затем свет резко гаснет и затем вспыхивает красное зарево. Тишину пронзает зловещий звук сирены. Издалека приближаются мерные глухие удары-аккорды. Действие на сцене начинается внезапно, без подготовки. Влюбленные разлучаются. На сцене темными рядами, разделенными на геометрические четверки, появляются захватчики и, мерно отбивая шаг, проходят зловещей чередой.

Девушка представляет собой множественный образ – образ простой русской девушки и одновременно обобщённый образ Родины. В пластике Юноши и его друзей преобладает графичность, особая скульптурность поз.

В целом в сюите применен контрастный принцип: чередование батальных, лирических и патетических эпизодов. Так, Г.Малхасянц несколько раз применяет «кинематографический» приём: гаснет общий свет и начинается лирический эпизод-воспоминание Девушки и Юноши. В музыке зарождается «тема русской души». Широкая мягкая раздольная, она словно река на закате, безмятежно течёт без конца и края, без начала и конца. Девушка и Юноша, символизируя собой всех мирных людей, танцуют лирический дуэт с актёрско-игровыми эпизодами. Их дуэт резко контрастирует с предыдущими и последующими батальными сценами.

Финальный момент спектакля передан на рисунке анонса спектакля [4], где в центре композиции стоят две юные стройные фигуры Юноши и Девушки. Они, подняв руки вверх, встречают рассвет нового дня. Лучи солнца расходятся по всему горизонту. Позади, в глубине справа истаивает темнота. То же самое было на сцене: оставшись одни, Девушка и Юноша повторяют мизансцену начала спектакля. Подобный режиссерский прием «арки» был применен для создания большей цельности всего спектакля: светлые начало и финал разделялись чередой суровых трагических испытаний, приводивших к переосмыслению героями понятия «мирная жизнь». В музыке тема ликования неожиданно сменялась тяжелыми глухими ударами. В самом начале спектакля они приходили из тишины, в финале — исчезали. Так, зримое и слышимое соединя-

лись в восприятии зрителя, усиливая общее впечатление от сценического действия.

Главный посыл спектакля – помнить о страшных событиях и всегда быть готовыми противостоять врагу и защищать свою землю. Тема войны всегда была, есть и будет одной из самых сложных для воплощения: велика опасность впасть в натурализм и иллюстративность с одной стороны или в излишний пафос – с другой.

Критика благосклонно приняла спектакль.

С января по июль 1975 года Министерство культуры СССР проводило Всесоюзный смотр музыкальных спектаклей на военно-патриотическую тему, посвященного 30-летию со Дня Победы в Великой Отечественной войне. Третья премия была присуждена Воронежскому театру оперы и балета за постановку балета «Память».

Балет «Кармен-сюита».

Впервые в 1967 г. кубинский хореограф Альберто Алонсо поставил балет «Кармен-сюита» для прима-балерины Большого театра Майи Плисецкой. Изначально музыки не было, как не было и композитора, который мог бы написать музыку к балету. Решив помочь супруге, Родион Щедрин в срочном порядке начал работать над балетом сюитной формы. Одноактный 45-минутный балет состоит из 13 музыкальных номеров. Выбранная форма балета-сюиты диктовала свои условия. В либретто все события и перипетии сведены к минимуму. Остался основной конфликт Кармен и Хозе и взаимоотношения Кармен с некоторыми другими персонажами.

Г. Малхасянц в соавторстве с В. Поповым пишет новое либретто. По сравнению с постановкой А. Алонсо Г. Малхасянц с В. Поповым сделали историю Кармен более жизненной, приближенной к реальности. Были введены новые персонажи – капитан Цунига, Гадалка, Девочка из эпилога. В центре спектакля, конечно, главная героиня, Кармен, её судьба, полная трагических перипетий. Структура действия направлена на максимальное раскрытие характера героини и проявление её реакций на происходящие события.

В спектакле А. Алонсо действие разворачивалось на условной «арене жизни». У Г. Малхасянца действие, как и в опере, разворачивается на одной из площадей Испании, среди живописных развалин. В костюмах героев также отражается национальный испанский колорит с элементами балетной условности (недлинные юбки у танцовщиц, обтягивающие трико у мужчин и т.д.). В спектакле ис-

пользованы все привычные для «балетной Испании» аксессуары и предметы (веера, плащи и т.д.), подчёркивающие жизненность и естественность событий и обстановки (сцены с Хозе, Торреро, Цунигой и т.д.).

В трактовке Г. Малхасянца, помимо традиционных для Кармен сильной воли и свободолюбия, в образе была некоторая наивность, даже детская непосредственность. Она была не зрелой сформировавшейся личностью, а игриво-ранимым ребёнком. Её трагическое одиночество раскрывалось в сценах с Гадалкой, в которых степень отчаяния главной героини доходила до предела. Постановщику удалось соединить принципы театрального реализма с приёмами сценической условности. Были сцены, в которых хореографическое действие поднималось до уровня высоких обобщений (сцены с Гадалкой). Для Кармен оставался один выход, благодаря которому она могла освободиться от пустоты жизни, – смерть. Такова главная идея «Кармен-сюиты» Г. Малхасянца.

Гадалка, вторая трагическая героиня спектакля, становится спутником Кармен. Её образ хранит в себе двойственность. С одной стороны, она — воплощение рока, судьбы. С другой – друг, советчик Кармен. В лексике преобладала современная пластика и пантомима. Гадалка, понимая одиночество цыганки, пророчила Кармен её судьбу.

Сильное впечатление оставляла сцена гадания. В ней Г. Малхасянц использовал кордебалет как символический образ смерти. На сцене перед главной героиней происходило её же погребение: мимо следовали фигуры в чёрном со светильниками. Затем «реальная» жизнь снова захватывала сцену, создавая мощный контраст между эпизодами.

Основу лексики «Кармен-сюиты» составлял синтез классического и испанского народно-характерного танца с элементами современного танца и пластики. Ярким и запоминающимся было трио Кармен, Гадалки и Хозе. Выразительная авторская хореография, в которой сочетались поддержки и замысловатые переходы, создавала ощущение таинственного свершения предначертанных судьбой событий. Критик писал: «…Спектакль отмечен зрелым мышлением хореографа, его тонким умением четко выстраивать и раскрывать через образную хореографию драматургическое действие балета. Каждая массовая сцена, дуэт, трио, монологи и являющийся, на наш взгляд, вершиной хореографического достижения балетмей-

стера квинтет Кармен, Цугини, Хозе, Торреро и Гадалки насыщены правдой жизни “человеческого духа” и живым биением сердец героев балета» [5].

Заканчивался спектакль пронзительным и символичным эпизодом. На центре сцены лежала мёртвая Кармен. Над ней склонялся Хозе. Одновременно на заднем плане проходил Торреро в красном плаще, являясь символом свободы и несгибаемой воли. Пролог и эпилог обрамляли спектакль Г. Малхасянца, обеспечивая цельность всей композиции. В эпилоге Г. Малхасянц ввёл дополнительный персонаж — девочку. Внешне она напоминала Кармен – такая же яркая и привлекательная. Но в тоже время было понятно, что это уже другая история и другая судьба; неизменно лишь стремление человека к свободе и независимости.

Балет «Озорные частушки».

С одной стороны, спектакль «Озорные частушки» как стремительная яркая кода завершал вечер, максимально разнообразно раскрывая творчество хореографа Г. Малхасянца. С другой стороны, несмотря на всё различие спектаклей, в них был ряд общих черт и специфических нюансов, доказывающих общность творческого почерка автора.

Первый концерт для оркестра Родион Щедрин написал в 1963 году, назвав его «Озорные частушки». Этим произведением заканчивается ранний этап творчества композитора.

В работе Р. Щедрин сделал частушку основой симфонического произведения, исходя из её жанровой специфики: ёмкости, краткости, чёткости структуры, простоты мотива, ритмичности, повторов с оттенком импровизационности. При этом Р. Щедрин использовал только одну разновидность частушки – шуточно-плясовую.

«Озорные частушки» стали новаторским произведением, в котором соединились фольклор и традиции с оригинальным мышлением композитора-симфониста.

Привлеченные яркой выразительной формой и жизнеутверждающим национальным колоритом, хореографы не раз обращались к партитуре балета: Леонид Якобсон, Джорж Баланчин, Игорь Уксусников, Наталья Рыженко и др.

Основное место действия спектакля – русская деревня. Вечером, на посиделках, после различных дел и забот, односельчане отдыхают, общаются, делятся новостями. Девушки и парни знакомят-

ся. Девушки заигрывают с парнями, которые, со своей стороны, стремятся показать себя с лучшей стороны.

Основа сценографии художника спектакля Н. Хренниковой – хохломская роспись. Ярко и красочно проявляется хохлома в декорациях: большие цветы и растительные мотивы на заднике дополняются деревянным забором-пандусом.

Главный условный «конфликт», на котором построена вся драматургия спектакля, – хореографическое противостояние «озорных» и «лирических». В русском фольклоре активный задорный характер песен и плясок находится в неразрывной связи с широким напевным началом, также выраженным в песнях и танцах. В «Озорных частушках» у каждой группы танцующих есть свои солисты. У «озорных» – Девушка в красном и Самый первый парень, у «лирических» – Девушка в лиловом и Второй парень.

Кроме «конфликта» между «озорными» и «лирическими» есть также общее танцевальное состязание между девушками и парнями. Девушки вытанцовывают перед парнями замысловатые коленца, а им в ответ бойко и разухабисто отплясывают парни.

Приём, которым пользовался Г. Малхасянц при постановке балета, – приём стилизации. Он взял за основу принципы русского и классического танца и, соединив их, создал яркий образный хореографический язык. Технические особенности русской пляски – сложные трюки, вращения, большие прыжки мужского танца, а также дроби, прыжки и вращения женского танца были художественно и тонко вплетены в плясовую «озорную» часть спектакля. Певучесть и лиризм пластики женского хоровода составляли основу «лирической» части. Пальцевая техника женского классического танца позволяла выразительно раскрыть обе стороны.

Сложная насыщенная музыкальная фактура произведения Щедрина выражается в столь же динамичной и разнообразной хореографии Малхасянца. Балет длится всего 8 минут. Быстрые смены тем и ритмов музыки также находят своё прямое отражение в хореографии. Возникает ещё один момент негласного соревнования – соревнования музыки и хореографии, в котором с большим удовольствием участвую артисты балета.

В спектакле «Озорные частушки» проявилась ещё одна черта авторского почерка Геннадия Малхасянца. Умение шутить в балете, умение работать в жанре балетной комедии – это одна из самых сложных задач для хореографа-постановщика. В кратком динамич-

ном спектакле Г. Малхасянц средствами танцевальной образности и лексики смог раскрыть определённые черты русского характера русского – его весёлый нрав, любовь к шутке, и в тоже время желание порефлексировать, пофилософствовать.

Критика единодушно приветствовала Вечер одноактных балетов, считая его большой творческой удачей Г. Малхасянца и всего коллектива Воронежского театра оперы и балета. Каждый зритель, пришедший в театр, нашел в этих трёх балетах, таких разнообразных по жанрам, идеям и сюжетам, нечто созвучное его душе, что позволило эмоционально включиться в сценическое действие и вызвало сопереживание.

Сюитная форма одноактного балета всегда требует от хореографа высокого постановочного мастерства: необходимо умение в краткой сжатой форме высказать суть, главную идею, вне зависимости, имеет ли это произведение литературный первоисточник или либретто написано самим автором спектакля. Необходимо умение раскрыть характеры, проявить развитие и трансформацию образов в короткий промежуток сценического времени. Одним из показателей мастерства постановщика является способность выстроить драматургию спектакля так, чтобы в кульминационный момент в полной мере вскрылась главная мысль, идея самого постановщика. Кроме того, необходимо применение контрастного принципа в эпизодах, чередование сольных и массовых сцен, действенного танца, в котором развивается действие спектакля, и танца бессюжетного, раскрывающего символы, метафоры и высокие обобщения.

В творчестве Г. Малхасянца, с одной стороны, отразились общие тенденции и новации советского балетного эпохи 1960-х годов. Главный интерес для постановщиков-«шестидесятников» всегда представлял сам человек, его жизнь, его проявления. Г. Малхасянц соединял в своих постановках действенный танец с танцем обобщенно-символическим, что также явилось одним из важных достижений эпохи.

Как и многие «шестидесятники», Г. Малхасянц работал с современными композиторами, находя в них союзников, товарищей по творчеству.

Для него также было важным стилистическое и художественное единство всех компонентов спектакля: начиная от музыки и хореографии и заканчивая декорациями и костюмами.

С другой стороны, несмотря на то, что одноактные спектакли принадлежат к раннему периоду творчества хореографа, в них уже определён его творческий метод и стиль, его язык и образная система. Авторские «предпочтения» Геннадия Малхасянца состоят, прежде всего, в выстраивании четкой драматургической основы произведения. Также была потребность в выражении определённой современной идеи, актуальной темы, волнующей самого постановщика.

Понятие актёрского мастерства и пластической выразительности для Г. Малхасянца являлось принципиально важным. Можно с уверенностью сказать, что артисты в его спектаклях становились «танцующими актерами».

Г. Малхасянца всегда брал за основу классический танец. При этом он часто использовал приём стилизации, когда на основу классического танца накладывались специфические особенности других национальных танцев, других хореографических систем.

Ещё одна важная черта, отличавшая постановочный метод Г.Малхасянца, – это его музыкальность. Имея музыкальное образование, умея читать клавир и партитуру, он ставил «зримую музыку». Он мог с помощью танца и пластики воплощать хореографический образ музыки. При этом танец в его постановках никогда не становился вторичным по отношению к ней. Хореография всегда была равноценна музыке, являясь равноправным союзником в творчестве.

В целом масштаб его постановочной деятельности – это крупная форма, одноактные и многоактные спектакли.

Все материалы о творчестве Геннадия Малхасянца впервые введены в научный оборот. Изучение наследия выдающегося хореографа-«шестидесятника», безусловно, требует своего продолжения. Еще многие страницы его творчества не открыты. Постановки Геннадия Малхасянца, а также его рукописные записи, размышления и статьи об искусстве танца, составляющие домашний архив семьи Малхасянц, могут принести большую пользу всем, кто пишет о хореографии, кто сам ставит, кто преподает и танцует. Хочется надеяться, что в скором будущем это произойдет.

Литература

1. Джаврова И. Гастроли Воронежского театра оперы и балета. Одноактные балеты. Смоленск. 1976.
2. Личный домашний архив семьи Малхасянц.
3. Медведев К. Диапазон таланта. Рубрика «Две рецензии» // Волгоградская правда. Волгоград. 24.07.1974.
4. Программа вечера одноактных балетов. Воронеж. 1973.
5. Чернова Н. Рецензия «Вечер высокого танца». М. 1974.
6. Яблоновская А. Хореографические новеллы // Коммуна. Воронеж. 22.02.1974.

Ирина Ступина (Новомосковск)

Об одной из множества безвестных династий

Тема, выбранная мною для этих заметок, посвящена конкретному музыкальному семейству, члены которого много сделали для развития музыкальной культуры Тульской области, оставаясь при этом скромнейшими людьми.

Часто, общаясь с коллегами в повседневном труде, мы не придаем значения их весомости, их значимости для культуры, и только после их ухода их незабываемые образы, их дела, их ученики, их творения начинают стучаться в наши сердца и заполнять нашу жизнь тем бесценным багажом, который они оставили для нас.

В данном случае это говорится о семье Барковых. Юрий Павлович Барков – педагог и хормейстер, работал в Новомосковском музыкальном училище со дня его основания в 1959 году и среди его выпускников много известных имен.

Евгения Витальевна Баркова долгое время возглавляла фортепианный отдел ДМШ № 1 города Новомосковска и выпустила немало прекрасных пианистов.

Виталий Юрьевич Барков долгое время работал в ДШИ города Новомосковска преподавателем и концертмейстером и оставил большое количество авторских произведений и печатных сборников для фортепиано.

Галина Юрьевна Баркова (Демченко) закончила Саратовскую консерваторию.

Райкин Виталий Игнатьевич, дедушка по линии мамы (1905–1943) был композитором, погиб на фронте 8 ноября 1943 года.

Бабушка, Райкина Анна Дмитриевна (1905–1989) занималась в Саратовском музыкальном техникуме (существовал в Саратове с 1924–1935), где и познакомилась с будущим мужем Виталием.

У Юрия Павловича Баркова (1926–2007) музыкантов в роду не было. В любимую им профессию он пришёл довольно поздно, так как, будучи подростком, сбежал на фронт, прошёл всю войну, а после

победы ещё несколько лет воевал с бандеровцами. Только после этого он поступил в Саратовское музыкальное училище на дирижёрско-хоровое отделение в класс Н.Р. Нестеровой, воспитавшей блестящую плеяду дирижёров-хоровиков.

Здесь он и познакомился с Евгенией Витальевной Райкиной (1934–2010), которая занималась на фортепианном отделении в классе замечательного педагога Е.И. Левит (познакомились удивительным образом – на костюмированном студенческом вечере Юрию выпала роль Альфреда, а Евгении – Виолетты). Через положенное время после свадьбы родился сын Виталий. Учиться очно было не просто, но все трудности молодожёны преодолели, блестяще закончив училище с надеждой получения дальнейшего, уже высшего образования.

Учиться (естественно, заочно) решили по очереди. Сначала Юрий поступил в Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных. В это время (1959 год) в Новомосковске открывается музыкальное училище, и Юрий Павлович Барков становится заведующим отделом дирижёрско-хорового отделения, Евгения Витальевна в это время начинает преподавать в музыкальной школе № 1. В 1960 году у них родилась дочь Галя.

Через некоторое время, несмотря на семейные заботы, Евгения Витальевна поступила в Московский заочный педагогический институт и успешно его закончила (по классу фортепиано Е.В. Гладилиной, ученицы Г.Г. Нейгауза, в последующем профессораМосковской консерватории им. П.И. Чайковского), став на многие годы заведующей фортепианным отделом своей школы.

Среди её выпускников М. Циммерман – выпускница Московской консерватории (класс Л.Н. Наумова), Н. Краюшкина, преподаватель и концертмейстер Новомосковского музыкального училища, Г.Лившин – выпускник Петрозаводской государственной консерватории, И. Старостина – выпускница Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова и многие другие.

Юрий Павлович, помимо работы в училище, много внимания уделял работе в самодеятельности. Ему хотелось, чтобы пел весь город. Он руководил хорами в ДК строителей, в Доме инженеров, в Обществе слепых, в Родильном доме и даже в Психоневрологическом диспансере (разумеется, с медицинским персоналом). Подопечные его просто обожали. Он был всегда необыкновенно радостно-возбуждённым, оптимистичным и безумно любил своё дело.

Эту свою любовь к хоровому делу он передал и дочери Галине. Она с детства посещала все концерты его училищного хора, а хор был просто потрясающим (выступали с успехом всюду, в том числе в Москве). Поэтому уроки хора для неё в музыкальной школе, которым руководила ученица отца – Ж. Симонян, всегда были праздником.

Барков Виталий Юрьевич (сын Юрия Павловича и Евгении Витальевны, 1955–2022) был назван Виталием в честь деда и, видимо, вместе с именем унаследовал от деда талант композитора. Закончил Новомосковскую музыкальную школу № 1 (класс фортепиано Е.В.Камсковой). Уже в школьные годы проявлял интерес к рок-музыке и вскоре сам (не без влияния группы «Биттлз») стал участником вокально-инструментального ансамбля, завоевавшего в Новомосковске большую популярность.

Он закончил Новомосковское училище (теоретическое отделение), а позже – эстрадное отделение Московского института культуры. Работал в Музыкальной школе № 2 города Новомосковска. Был пианистом, композитором, автором и исполнителем песен. В своей квартире Виталий создал студию с прекрасной аппаратурой. Его считали «человеком-оркестром», потому что он мог создавать всевозможные партитуры, использовал великолепную игру тембров и один мог петь (благодаря наложению голосов в записи) многоголосием.

Наряду со своими сочинениями, Виталий публиковал многочисленные обработки других авторов: в Москве изданы его сборники «Популярная музыка зарубежных авторов» (1997), «Серебро Луны» (2000), «Музыка в сумерках и на рассвете» (2000), «Джазовое пиано», Вып.1 (2003), «Джазовое пиано», Вып.2 (2003) и др. Им создано большое число дисков.

Галина Юрьевна Баркова (дочь Юрия Павловича и Евгении Витальевны, ныне Демченко), закончила Новомосковскую музыкальную школу № 1 (класс Е.В. Камсковой) по специальности «фортепиано», Новомосковское музыкальное училище (класс Р.М. Смирновой) и Саратовскую государственную консерваторию имени Л.В. Собинова (класс М.Л. Христиансен), кандидат искусствоведения, лауреат Международных конкурсов, заслуженный работник науки и образования, профессор РАЕ, член Союза композиторов РФ.

Далее династия Барковых продолжилась следующим образом.

Барков Юрий Витальевич (старший сын Виталия Юрьевича, р.1974) закончил эстрадное отделение Новомосковского музыкального училища.

Барков Михаил Витальевич (младший сын Виталия Юрьевича, р.1982) закончил Тульский колледж искусств имени А.С. Даргомыжского по классу трубы. Внучка Барковых Ю.П. и Е.В. по линии дочери Галины – Ольга Александровна Белецкая после обучения в Саратовской Академии для одарённых детей (класс профессора Л.И. Шугома) закончила теоретическое отделение Саратовского областного колледжа искусств и Саратовскую государственную консерваторию. Успешно защитила кандидатскую диссертацию «Клавесин в России» и сейчас в своей деятельности совмещает теорию и исполнительство, пропагандируя клавикорд и клавесин в виде лекций-концертов. Сегодня Ольга является доцентом Института изящных искусств Московского государственного педагогического университета.

Теперь о правнуках Юрия Павловича и Евгении Витальевны: по линии сына Виталия правнучка Полина Баркова занимается в Новомосковском музыкальном колледже имени М.И. Глинки на дирижёрско-хоровом отделении, а правнучка по линии дочери Галины – Лада Белецкая учится в хоровой школе г. Реутова Московской области. Таким образом, музыкальная династия семьи Барковых продолжается. Но ещё очень важные люди в жизни четы Юрия Павловича и Евгении Витальевны Барковых – это сноха и зять, которые, кстати, приняли непосредственное участие в появлении их потомков.

Баркова Вера Михайловна, сноха Барковых (жена сына Виталия) – замечательный человек и прекрасный медик. Поженились с Виталием в 18-летнем возрасте, прошли через всю жизнь вместе. К сожалению, Виталий не дожил до Золотой свадьбы всего один год.

Демченко Александр Иванович, зять (муж дочери Галины) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, заслуженный деятель искусств РФ, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований, член Союза композиторов РФ, академик трёх академий, почётный гражданин города Саратова и почётный гражданин Саратовской области.

Поэтому Юрий Павлович не раз в шутку говорил: «Со снохой и зятем нам повезло больше, чем с детьми». Из воспоминаний концертмейстера хора Людмилы Сергеевны Лазаревой: «Юрий Павлович Барков педагог от Бога, с прекрасным образованием, умел работать с самыми разными категориями людей. Хочется отметить его работу с хором мальчиков. Эти вихрастые, такие разные, несобранные, не готовые к кропотливой работе мальчишки буквально зажигались от не-

го. Отвечали эмоционально, были готовы идти за ним, верили каждому слову, доверялись и подчинялись каждому взмаху его руки. Это были руки мастера. Он искренне любил детей, сам становясь ребенком, и они отвечали ему тем же, доверяли ему свои чувства, секреты, души, а это дорогого стоит. Мальчишки любили его как учителя, отца. И всегда были отличные результаты!»

А вот что говорит о своей учительнице Евгении Витальевне Барковой педагог и концертмейстер пианистка Наталья Алексеевна Краюшкина: «Для многих из нас годы учебы в школе — светлое, счастливое время, но и трудное. Здесь происходит становление личности человека и музыканта. Евгения Витальевна была очень аккуратным человеком и чрезвычайно требовательным педагогом. Большое внимание в классе уделялось игре гамм, которым я уделяла недостаточно времени, о чем потом сожалела. Думаю, Евгения Витальевна очень любила всех без исключения своих учеников и сам процесс преподавания, говорила всегда ровно и уважительно, не повышая тон. Понимание многого происходящего в школе и классе, пришло позже… Теперь, когда я открываю ноты ХТК Баха или экспромтов Шуберта, вижу много помет, поставленных Евгенией Витальевной, они очень подробные. Видно ее скрупулезное отношение к тексту, стилю и, конечно, понимание пути и цели исполнительства. Теперь в своей деятельности я придерживаюсь ее педагогических принципов, большой требовательности и ответственности за свою работу, где главным остается научение».

Хочется рассказать о сыне Барковых Виталие Юрьевиче. Он работал в нашей школе долгое время. Человек он был довольно замкнутый, необщительный. За многие годы я так и не смогла составить его психологического и человеческого портрета. Он во всей полноте раскрылся только в своих сочинениях. Дети любят играть его пьесы – яркие, свежие, самобытные.

Виталий Юрьевич издал большое количество сборников для фортепиано, включающих в себя как переложения популярной музыки, песен с методическим пособием для подбора аккомпанемента, так и его собственные многочисленные произведения. Хочу особо выделить книжку, которая называется «Первые звуки волшебных клавиш». Это сборник пьес для учащихся 1, 2-х классов. Вместе со старыми, общеизвестными фортепианными пьесами, в сборник включены его собственные сочинения. Особо внимание обращают на себя ансамблевые пьесы, гармонизованные автором. Благодаря необыч-

ным, неизбитым терпким гармониям, они звучат по-новому, очень привлекательно и интересно.

И еще с одной книгой хотелось бы познакомить. Это самоучитель под названием «Справочник, а так же ответчик, друг и советчик по изучению игры на фортепиано для детей и взрослых». Сборник содержит почти полный курс фортепиано, музыкальной теории и джазовой музыки в объеме школы. Он может быть полезен как человеку, раньше занимавшемуся музыкой, так и обучающемуся в музыкальном заведении. В книге есть таблицы, которые содержат в сжатой форме весь курс теории музыки и сольфеджио, что удобно и для подготовки детей к выпускному экзамену и к вступительным экзаменам в среднее учебное заведение. Кроме работы в школе и композиции, Виталий Юрьевич занимался концертной деятельностью. Выступал на многих площадках города Новомосковска и области и за ее пределами.

Такие люди, как Барковы, составляют гордость не только нашего края, но и всей страны. Они своим скромным существованием и огромным, значимым трудом вносили и вносят бесценный вклад в развитие нашей общей и музыкальной культуры. Мы должны знать этих своих земляков. Надеюсь, что мои заметки напомнят о жизни и творчестве этой замечательной семьи, которая оставила яркий след в истории нашей малой родины. Династия продолжается и яркие вспышки таланта, культуры будут еще долго озарять своим светом многие уголки нашей большой Родины.

Концерт в химтехникуме 1972г.
Дирижирует Баркова Ю.П.

В. Барков
Лесное
озеро
В. Барков
САМОУЧИТЕЛЬ
ШКОЛА
справочник, а так же ответчик,
друг и советчик по изучению
игры
на
фортепиано
для детей и взрослых

В. Барков
ПЕРВЫЕ
ЗВУКИ
ВОЛШЕБНЫХ
КЛАВИШ
В. БАРКОВ
ДЖАЗОВОЕ
ПИАНО
ВОСТОЧНЫЕ
СКАЗКИ
пьесы для фортепиано
и электропиано

Мэн Яоюй (Китай)

Развитие вокального искусства в СССР и Китае в 60–70 годы XX века

После прохождения в Москве XX съезда КПСС 14 февраля 1956 года, где был развенчан культ личности И. Сталина, в общественной, политической, культурной жизни СССР произошли разительные перемены, знаменовавшие начало «оттепели» 60-х годов. Согласно исследованиям Э.Н. Киласонии «…в это время …образовалось некое своеобразное культурное поле, в котором происходил процесс трансформации одноплановой “застывшей” имперской культуры советского образца в многостилевую, эклектичную и разноплановую» [2, с. 3].

В это время в академической музыке продолжают работать Д.Д.Шостакович и А. Шнитке; в Большом театре поют В. Атлантов, Е. Нестеренко, Т. Милашкина, Е. Образцова, Ю. Мазурок, Б.А. Руденко, Г.П. Вишневская [3, с. 3]; в Мариинском театре служат такие выдающиеся певцы как С. Лейферкус, В. Чернов, И. Богачева, Н.Охотников, К. Плужников. В это время с полным правом можно говорить о расцвете вокального академического искусства. В главных оперных театрах СССР ставится европейская и русская классика представленная операми Моцарта, Верди, Берлиоза, Доницетти, Леонкавалло, Пуччини, Бизе, Россини, Рихарда Штрауса, Яначека, Бартока, Бриттена, Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского, Рахманинова, Стравинского, Шостаковича и Прокофьева [5]. И.А.Коткина отмечает, что в 1960-80-е годы «…можно говорить о складывании нового оперного стиля в Большом театре. …Процесс формирования нового оперного стиля обусловлен укреплением творческих контактов оперной труппы ГАБТ с зарубежными странами, он связан с изменениями в исполнительской манере пения молодых певцов в результате их стажировок в театре Ла Скала, а также новациями в сфере режиссуры, осуществленными Б. Покровским на сцене Большого театра» [3, с. 5].

В массовой культуре большой популярностью пользуется песенная и оркестровая музыка Исаака Дунаевского, Эдуард Артемьев представляет свои сочинения в области электронной музыки; активно начинает развиваться эстрадная песня, представленная творчеством И. Кобзона, М. Магомаева, С. Ротару, А Пугачевой, деятельностью вокально-инструментальных ансамблей «Самоцветы», «Электроклуб», «Земляне»; расцветает авторская песня в творчестве В. Высоцкого, А. Галича, Б. Окуджавы; появляются первые образцы русского рока.

Разнонаправленные и интенсивно развивающиеся тенденции в вокальном искусстве СССР представляли значительный пласт культуры, активно влиявший на развитие театральной жизни, радиопостановок, анимации и кинематографа.

В то же время в 60-е годы в Китае начиналась «культурная революция», которая должна была предотвратить реставрацию капитализма и ознаменовать поиск собственного пути Китаем к построению социализма. Будучи лидером правящей пролетарской партии, Мао Цзэдун постоянно размышлял над реальными проблемами формирующегося социалистического общества, коррупцией, привилегиями, бюрократией и другими явлениями в Китае. Однако из-за неясного понимания закономерностей социалистического строительства и развития, многие правильные идеи социалистического строительства не были реализованы, что в итоге привело к серьезным ошибкам [6, с. 144].

Расширенное заседание Политбюро, проведенное ЦК Коммунистической партии Китая в мае 1966 года и одиннадцатый пленум ЦК восьмого созыва, состоявшийся в августе стали стартом «культурной революции». Циркуляр ЦК Коммунистической партии Китая (именуемый «Объявлением от 16 мая») и Решение ЦК Коммунистической партии Китая о Великой пролетарской культурной революции (именуемое «Шестнадцать статей») – это те документы, которые стали идеологической основой, изменившей социокультурную жизнь страны на последующие десять лет (1966-1976).

10 ноября 1965 года вышла статья Яо Вэньюаня «Обзор новой исторической драмы “Хай Жуй[19], уволенный с должности”», опубли-

[19] Хай Жуй, китайский политик (23 января 1514 – 13 ноября 1587) был китайским учёным-чиновником и политиком во времена династии Мин. Он вошел в историю Китая как образец честности и добросовестности. Пьеса «Хай Жуй, уволенный с должности» рассказывала о

кованная шанхайской газетой «Венхуэй Бао». Написание и публикация этой статьи были тайно спланированы Цзян Цин[20]. В статье упоминается и критикуется У Хань, заместитель мэра Пекина, мнение которого было отлично от мнения центрального руководства по многим важным вопросам политики. После того, как статья была опубликована, 4 января 1967 года газета была захвачена и стала представлять проправительственное мнение в Шанхае.

В начале февраля 1966 года Пэн Чжэнь, член Политбюро ЦК Коммунистической партии Китая и первый секретарь Пекинского городского комитета партии, созвал собрание группы из пяти человек «Культурной революции» для разработки «Плана-отчета о текущих академических дискуссиях» (позже документ стал известен как «Февральские планы»). После того, как эти документы были одобрены Постоянным комитетом Политбюро ЦК и Мао Цзэдуном в Ухане, 12 февраля они были разосланы членам партии. Одновременно с составлением «Февральского плана» Цзян Цин при поддержке Линь Бяо[21] провела в Шанхае симпозиум по литературно-художественной работе армии. В «Протоколах» этого симпозиума призывалось «решительно осуществить великую социалистическую революцию на культурном фронте».

Цзян Цин на посту министра культуры проводила целенаправленную политику отказа от традиционных китайских ценностей, поддерживала травлю творческой интеллигенции и насаждала новые законы через революционные оперы и балеты, которые провозглашались «новым искусством» [1]. Наиболее представительные работы этого периода включают реформированную пекинскую оперу «Взять гору Тигра мудростью» (по сюжету популярного романа Цюй Бо «Следы в заснеженном лесу»), «Красный фонарь» (по роману Цянь Даоюаня «Там будут последователи революции»), «Шацзябан» (опера основана на реальных военных событиях в городе Шацзябан, рас-

---

карьере чиновника и приобрела политическое значение в 1960-х годах во время Культурной революции.

[20]Цзян Цин называли «красной императрицей». Она была музой Мао Цзэдуна и, в то же время, одной из самых хитрых и жестоких личностей, которые не останавливались ни перед чем на пути к власти. Бедная девушка мечтала стать актрисой, но смогла не только покорить известного революционера, став его четвертой женой, но и посягнуть на его место [1].

[21] Линь Бяо – маршал КНР, считавшийся правой рукой Мао Цзэдуна до самой своей смерти в авиакатастрофе в 1971 году. После смерти Мао Цзэдуна было выявлено, что он готовил захват власти и установление новой диктатуры. Посмертно был объявлен предателем и вычеркнут из списков Коммунистической партии Китая [1].

положенном у озера Янчэн), балеты «Красный женский отряд» (по одноименному роману Лян Синя) и «Седая девушка» (опера основана на легендах, распространённых в районах Шаньси, Чахар и Хэбэй).

К 23 мая 1974 года информационное агентство Синьхуа сообщило о дальнейшей популяризации и развитии революционных образцовых опер в Китае. Список официально одобренных партией первых восьми постановок революционных образцовых опер и балетов был расширен до семнадцати произведений. В 1988 году известный китайский писатель Хо Ван вспоминал: «Образцовые оперы – единственная форма искусства, оставшаяся во всем Китае. Вы не можете не слушать их. Вы слышите их каждый раз, когда включаете радио. Вы слышите их из громкоговорителей каждый раз, когда выходите на улицу» [4, с. 143].

Во время «культурной революции» создание романов, фильмов и драм исчерпало себя, а культурная жизнь долгое время была крайне скучной. В Китае была распространена поговорка: «восемь спектаклей на 800 миллионов человек», что стало синонимом упадка духовной и культурной жизни во время Культурной революции. В документальном фильме итальянского режиссера М. Антониони «Чжун Го – Китай» в качестве фоновой музыки композитором фильма Лучано Берио была вставлена цитата мелодии из одной популярной революционной оперы. Современный китайский писатель и переводчик Ба Цзинь однажды сказал, что он был в ужасе, когда услышал этот фрагмент, что заставило его погрузиться в травмирующее прошлое, которое он никогда бы не хотел вспоминать [4, с. 145].

В исполнении революционных образцовых опер и песен прославилась группа популярных певцов, таких как Цзя Шицзюнь, Ма Ютао, Ван Кун, Го Ланьин, Ху Сунгари и Лу Венке. Цзя Шицзюнь (1930 – 4 сентября 2011), известный тенор. Он служил солистом, руководителем хора и вокальным руководителем Пекинского военного округа. Он также является композитором ряда песенных шедевров «Я люблю Великую Родину», «Река Янцзы», «Ах, Чанцзян», «Родина, Мать», «Лети, мое пение», «Гонконг возвращается».

Ма Ютао (25 февраля 1936 года), китайская певица – сопрано. В 1955 году она поступила на службу в художественную труппу Пекинского военного округа, где служила солисткой, педагогом хора, заместителем начальника труппы песни и пляски, художественным руководителем по вокалу. Как известная певица она побывала в Япо-

нии, Северной Корее, Индонезии, Франции, Польше, Советском Союзе, Болгарии, Австрии, Гонконге и многих других странах.

Ван Кун (апрель 1925 г. – 21 ноября 2014 г.) является оперной певицей. Она сыграла героиню Си Эр в первой опере «Седая девушка», созданной под руководством Коммунистической партии Китая. В 1982 году Ван Кун была назначена главой и партийным секретарем ансамбля «Восточная труппа песни и танца». В это время Ван Кун глубоко чувствовала, что культурные начинания в период реформ и открытости должны придерживаться пути «позволить расцвести сотне цветов». Певица отнеслась к «иностранным» нововведениям с открытым сознанием [44:15].

Го Ланьин (декабрь 1930) является китайской певицей-сопрано, оперной артисткой Цзинь, национальным педагогом по вокалу. В 1982 году она стала преподавателем в Китайской консерватории музыки, а в 1986 возглавила художественную школу Го Ланьин в провинции Гуандун. В 1989 году получила первую в Китае премию «Золотой диск», а в 2005 году – первую награду за особый вклад в области кино и музыки Китая. 17 сентября 2019 года председатель Си Цзиньпин подписал указ президента о присвоении Го Ланьин национального почетного звания «Народный артист».

Ху Сунгари родился 13 декабря 1930 года, тенор-певец. В 1952 году поступил в Центральную национальную труппу песни и пляски в качестве солиста. С 1962 по 1965 год он был заместителем председателя художественного комитета труппы и руководителем хора. В 1964 году он был солистом в музыкально-танцевальной эпопее «Восток красный. В 1965 году он был ведущим актером в опере «Айгули». В 1972 году он был солистом Центрального оркестра. Его пение отмечено многими важными наградами: премией «Золотой диск», премией «Золотая мелодия» за 40 лет исполнительской деятельности, первой премией на новом конкурсе вокалистов Министерства культуры Китая.

Лу Венке (16 августа 1930 г. – 16 ноября 1997 г.) – известный тенор. Певец вступил в партию в сентябре 1956 года, в том же году участвовал в «Первой национальной музыкальной неделе» и исполнил отдельные фрагменты из «революционных образцовых опер». После реформ открытости певец выступал в качестве солиста в оперных спектаклях в Пекине и Тяньцзине [7, с. 122-126].

Несмотря на то, что «культурная революция» длилась десять лет и в невообразимой форме обнажила серьезные недостатки партии и

государства с точки зрения системы, политики и работы того времен, но музыкальное искусство продолжало развиваться. Никакие ограничения не могли повлиять на поиск и самовыражение творческих деятелей, певцов, артистов, которые дарили своё искусство людям в доступных им формах революционных песен и образцовых опер.

Литература

1. История женщины, которая держала под каблуком Мао Цзэдуна. URL: https://extremal.mirtesen.ru/blog/43933606551/Istoriya-zhenschinyi,-kotoraya-derzhala-pod-kablukom-Mao-TSzedun?y (дата обращения 12.11.2022).
2. Киласония, Э.Н. Музыкальная культура 60-х годов XX века в России: от традиций к инверсиям : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 24.00.01 / Морд. гос. ун-т им. Н.П. Огарева. Саранск, 2005. 18 с.
3. Коткина И.А. Становление нового оперного стиля Большого театра в 1960-1980-е гг.: автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ). Москва, 2006. 28 с.
4. Лу Син. Риторика китайской культурной революции: влияние на китайскую мысль, культуру и коммуникацию. Южная Каролина: Издательство Университета Южной Каролины, 2004. 272 с.
5. Мариинский театр. История оперной труппы. URL: https://www.mariinsky.ru/company/opera/history/ (дата обращения 12.11.2022).
6. Оуян Сюэмэй. История культуры Китайской Народной Республики (1949-2012 гг.) // Современный Китай. 2016. № 1. С. 143-144.
7. Следы республики, 1966 год. Культурная революция: Начало десяти лет гражданских беспорядков. Пекин: Центральное народное правительство Китайской Народной Республики. 2009. 186 с.

Ernesto Triguero (Cuba)
Эрнесто Тригеро (Куба)

Agenda de notas Lescay. 1863 días en la URSS: experiencia legítima de los contactos culturales soviético-cubanos
Записная книжка Леске. 1863 дня в СССР: опыт советско-кубинских культурных контактов

Los contactos culturales y artísticos entre regiones geográficas, naciones y culturas han sido frecuentes y fecundos como parte de la historia de la humanidad. Es indudable que esa historia se ha enriquecido a través de influencias, diálogos, penetraciones e intercambios entre grupos e individuos a lo largo del tiempo. La explicación de este fenómeno contribuye, sin dudas, a la riqueza de la vida y a la multiplicidad de visiones sobre el desarrollo en sentido general.

Rusia y Cuba constituyen, sin duda, dos países donde se han establecido puentes y conexiones desde el punto de vista político, económico y cultural. No solo se tendrían que contemplar relaciones que tienen su basamento en el fenómeno de la política —durante largos períodos del siglo XX fortalecen este apartado—, sino también la derivación de influencias que se suceden a través de esa centuria en varios renglones de la sociedad.

Indudablemente, determinados modelos de la política del país eslavo y la consiguiente ruptura que generó la Revolución Soviética de 1918, dirigida por Vladimir Ilich Lenin en los inicios de siglo, devinieron ejes fundamentales en la evolución de la cultura cubana. Tanto la revolución cultural soviética, cuestiones de la instrumentación de su política cultural, los cambios acaecidos en su panorama de creación y sus derroteros futuros en las artes confluyen en los cubanos, los cuales aprehenden la singularidad de esa cosmovisión y, por tanto, dialogan en múltiples sentidos con las ideologías y construcciones culturales que se gestan en los centros soviéticos.

Se establece un intercambio entre las dos naciones que aún perdura en el siglo XXI. A partir de la segunda mitad del siglo XX, sin duda, esos contactos se fortalecieron y profundizaron. En varias manifestaciones de la

cultura insular se constataron las influencias: la política y la cultura soviéticas constituyeron dispositivos que fueron asumidos ya sea desde la asimilación, la reproducción, la producción o la comunicación intercultural.

La literatura, la danza, el cine, el teatro, las artes visuales y otras realizaciones humanas tienen relaciones recíprocas en los campos de la producción cultural. Cuando triunfa la Revolución Cubana se constatan, además, cambios en su aparato ideológico y en las transformaciones operadas socialmente. Puede subrayarse que los dominios soviéticos influyen como paradigmas u objetos que irrumpen en el pensamiento, la estética y la historia cultural cubana, y constituyen claves observadas en las prácticas de creadores, políticos y gestores de la actividad cultural y artística.[22]

Las tendencias más impactantes de las vanguardias rusas, por ejemplo, se socializaron en Cuba —una mirada a la III Internacional de Vladimir Tatlin— y se reconoció el diseño de su empresa vanguardista desde sus conquistas formales y estilísticas. Los años sesenta, aunque fueron complejos en su tránsito hacia los setenta, mostraron una circulación de las ideas de los diseños espaciales, gráficos y escénicos muy operativos, no solo en el reconocimiento de lenguajes y ópticas visuales más liberadoras, sino también proclives a ser asimiladas dentro de los estudios y la creación visual del período, al igual que en la transformación manifestada en la conversión artística de lo social.[23]

Por supuesto, existen varias posiciones estéticas y se reafirman modelos de influencia desde asunciones complejas. Tanto el formalismo ruso como la

[22] En la segunda parte del siglo XX, y fundamentalmente después del triunfo de la Revolución Cubana en 1959, se producen importantes contactos entre la cultura cubana y la soviética. El realismo socialista soviético se consume vorazmente en los años setenta, en el ballet se propician los acercamientos entre las escuelas soviéticas y la cubana, y en el cine, por ejemplo, el georgiano-soviético Mikhail Kalatozov deja para la posteridad su filme *Soy Cuba*, el cual hoy deviene objeto de culto sobre una época estremecedora de la historia cubana. Estos son algunos, pues en otras manifestaciones se contemplan numerosos resultados de las estupendas relaciones culturales y artísticas entre los dos países.

[23] Un estudio interesante sobre el diseño ruso y posteriormente soviético, y sus huellas en la cultura de la humanidad, influyó de manera notable en el pensamiento cultural y artístico cubano de los años ochenta y noventa del siglo XX. Como sostiene su autor, Gerardo Mosquera, a partir de los cambios orquestados en la cultura rusa y soviética: "Buena parte de las soluciones del diseño constructivista son incansables, y se han desarrollado después como patrimonio generalizado: el empleo de recursos verdaderamente tecnológicos en la arquitectura; el concepto ¨abierto¨ de esta, que admite el crecimiento orgánico del edificio; la preocupación por el diseño ambiental, integrador de todas las escalas; los sistemas de objetos y la múltiple capacidad de éstos; los elementos seriados; el énfasis en la estandarización y otras normativas industriales; el interés en el máximo aprovechamiento del espacio habitacional […] han comenzado a practicarse en años recientes. (1989, 237-238)

conformación posterior del arte remanente de corte staliniano, inciden en los discursos de la época, y constituyen diversos modos de proceder, pero que repercuten como tendencias en las discusiones de la cultura cubana del siglo.

En cuanto al arte soviético y el predominio del llamado realismo socialista, se constata una influencia que, por supuesto, atiende también el contenido social y las sagradas posiciones realistas que inundan la cultura cubana, en sus polémicas culturales y también en la forma de producir literatura, aunque el caso insular dista de estas formas de arte totalitario, (Groys, 2009, 13) que se sucedieron a la vanguardia de la generación rusa de la segunda década del siglo XX.

Existen contactos que se diferencian en cuanto a sus influencias y posiciones estéticas. Sin embargo, a pesar de que se potencian algunos de ellos en detrimento de otros, devienen fórmulas y acercamientos indudables en el panorama cubano. (García, 2010, 67)

En este artículo se propone un acercamiento desde las artes visuales que comprende retroalimentaciones en la creación y en los análisis, sostenedores de esos influjos; y capaces de ofrecer miradas sobre estos contactos por medio de sus posibilidades de comunicación, al igual que el grado y forma en que han sido asumidos por medio de su experiencia y contexto.

Alberto Lescay Merencio fue uno de los artistas cubanos que recibió aquella vorágine de la cultura soviética, que se manifestaba en las artes visuales insulares de los años sesenta y setenta. Cuando se dedicaba a realizar sus estudios de nivel superior en el Instituto Superior de Arte en la década de los setenta en La Habana, Lescay recibe una beca para ingresar en la Academia Repin de Pintura, Escultura, Arquitectura y Gráfica, en Leningrado, Unión Soviética.

En el contexto de la escultura monumentaria cubana de fines de los setenta y principios de los ochenta se tuvo en cuenta la coordinación de los elementos formativos con los artísticos. Algunos artistas se foguearon en academias de las repúblicas socialistas europeas, las cuales, evidentemente, les dotaron de un sentido de la monumentalidad y un rigor expresivo y formal en un sólido proceso de aprendizaje. Lescay fue resultado de todo ese proceso como otros estudiantes y graduados de las academias cubanas de los años setenta.

Puede identificarse entre las líneas de influencias la ejercida a través de la enseñanza artística, realizada en dos facetas de la ejecutoria: la primera, en

los estudios de varios estudiantes y artistas en academias de la Unión Soviética, y la segunda, por medio del modelo de enseñanza eslavo visibilizado en aulas, talleres y estudios de los planteles cubanos. Las artes visuales, inobjetablemente, reciben esos influjos. Varios maestros y artistas rusos visitan el país, y tanto en la Escuela Nacional de Arte (ENA) como posteriormente el Instituto Superior de Arte se conoce de las experiencias visuales del país lejano, aventurándose en perspectivas y visiones del arte soviético.

Uno de los testimonios más fehacientes lo constituye la agenda de notas que el escultor santiaguero y, Premio Nacional de las Artes Plásticas de Cuba 2021, escribe durante su estancia en la segunda ciudad más grande de aquel país. Una agenda que se acerca al diario, pero que no cubre la total comunicación del mismo en tanto no asume una cronología al menos con este carácter temporal entre sus anotaciones. Esta agenda, no obstante, aparece como un registro convincente de la subjetividad del artista en la consumación de sus estudios, y una muestra original de la experiencia que supone estudiar en un país diferente, en otro clima y en otra cultura.

Los 1863 días vividos en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) devienen, sin dudas, experiencias nítidas para el joven estudiante y evidencia de los contactos que se gestan en estos años. La agenda contribuye con el acercamiento que puede realizarse sobre estas influencias. Preocupado desde su llegada a Leningrado por la trayectoria que asumiría en el país todavía desconocido, y embargado por la lejanía de sus seres queridos y de su patria, Lescay decide registrar anotaciones que recojan su accionar fundamental en el plantel de enseñanza, al igual que resúmenes y apuntes reflexivos sobre la gran nación soviética, sus logros culturales y todo aquello que le queda grabado más profundamente.

> A mí me sorprende el hecho de que lo tomé muy en serio, porque hay muchas anécdotas de viajes que hice dentro de la Unión Soviética, en las vacaciones; por ejemplo, estuve en Crimea, Kazajstán y Georgia. No lo hice con intenciones que fuera para imprimirse, ni con la idea de hacer un libro. Lo hice para mí. Sentía que lo que me estaba ocurriendo era algo trascendental e importante. Quería fijar las ideas y lo importante que veía. (A. Lescay, comunicación personal, 18 de noviembre de 2022)

La agenda, además de ser resultado de un contacto, es un documento fidedigno sobre la influencia soviética en Lescay.[24] Aunque no se trata de

[24] *Agenda de notas Lescay. 1863 días en la URSS* se publica en la provincia de Holguín, en 2014, y se traduce en lengua rusa en 2022. En la actualidad todavía no existe un proyecto de editarlo en esa lengua, pero el artista tiene "la intuición de que puede ser interesante. Otra señal que me ha interesado mucho es que ahora me lo han pedido en Harvard, Estados Unidos, pues lo quieren para la

un ensayo puro, o de una monografía artística, los renglones de la agenda rayan con este género, pues reflejan características de la "[…] precisión previsible del espíritu como la receptividad omniabarcante y espontánea de la sensibilidad". (Marino, 2015, 115-116)

Lescay ensaya en páginas manuscritas sobre aspectos referentes a la vida en la Academia Repin, las poéticas y perspectivas de estudio, las estéticas que suscribe el plantel, las asignaturas, y va más allá del conocimiento artístico, hasta valorar la cultura con la que intercambia, no solo en Leningrado, sino en otras regiones y ciudades del vasto territorio. Su documento rebasa su capacidad de estudio y se instala entre la impresión y el recuerdo, la vivencia y la experiencia, al relatar de forma breve los "avatares del acontecer cotidiano" (Mateo, 2017, 53); aunque, como ya se ha mencionado, la frecuencia de escritura no se acerca a la plasmación real de un diario.

Esta agenda de notas se asemeja a las cualidades del género epistolar, pues se realiza desde el abordaje de lo que Mateo (2017, 53) concibe en tanto son géneros o documentos que revelan la dimensión humana, en un franco proceso paralelo a la conformación del artista.

Los contactos artísticos y culturales se evidencian, por tanto, a través de: 1) la visión de la cultura soviética; 2) la impresión artística de la enseñanza como objeto del conocimiento; 3) el viaje como intercambio dicotómico entre la fugacidad y la fecundidad. En 1973, Lescay ingresa al plantel como estudiante y ello supone un cambio en su operatoria artística, el cual constata a través de una ruptura estética con sus años precedentes. Aunque critica inicialmente la rancia tradición de los maestros del plantel, más aferrados al realismo como perspectiva estética, no deja de valorar lo rotundo que significan la enseñanza de los valores y la importancia del rigor para el artista en formación:

> […] nosotros los cubanos no sé por qué razón (bueno por la razón del subdesarrollo), jugamos con la existencia de las cosas, por eso nuestra fuerza, pero no mantenemos un orden que hace duradero los valores. Hay que decir que aquí, mucho tenemos que aprender en ese sentido. Las cosas se hacen buenas o malas, de manera planificada, piensan hasta el último detalle calculando para que el resultado pueda ser una lección, de lo contrario el resultado es un fanguero y hay que seguir experimentando. (Lescay, 2014, 15-16)

---

universidad". Sin dudas, las experiencias de un joven artista cubano en Leningrado, en los años setenta, resulta atractivo para sostener las huellas de archivo de quien hoy ostenta el Premio Nacional de las Artes Plásticas de Cuba; de ahí la insistencia de Harvard Art Museums ante la relevancia de unos contactos fecundos en la experiencia de este artista consagrado.

El objetivo en Repin era graduarse como Maestro en Arte e, indudablemente, recibe una malla curricular que potencia la formación técnica por medio de catorce asignaturas diarias, entre ellas Estética, Historia del Arte Universal, Historia de la Arquitectura, Composición, Dibujo y Anatomía e Historia del Partido de la URSS. A Lescay le preocupan los criterios arcaicos de los profesores, algunos de ellos entre setenta, ochenta y noventa años, quienes insisten en el arte realista, y le parece contraproducente que ataquen los visos experimentales en la ejecutoria estudiantil. Sin embargo, subraya que la ruptura en la enseñanza y la visión de Repin contribuyen a afianzar un terreno válido para las artes plásticas, pues confirma "[…] aquí se estudia y es bueno", y le ayudan a concentrarse a través de la profundización del conocimiento. Lescay valora una dicotomía que observa en las reglas y patrones de Repin, que, por una parte, atenta contra el espíritu creador, mientras en otra faceta recalca: "La enseñanza en este país es sólida y sobre todo trabajan para hacer que los jóvenes constantemente valoren su historia, recuerden su pasado, la escuela del siglo". (Lescay, 2014, 23)

Una de las experiencias más impactantes que confirma es la vinculación de la creación y la enseñanza con espacios naturales y arquitectónicos, o de relación con la urbanística. Por ejemplo, el 22 de octubre de 1973, se siente maravillado cuando el profesor Belogmoup Adekcoubum lleva a los estudiantes a un estadio, para que se inspiren en el tema del deporte y se convence del binomio que han logrado los soviéticos entre el deporte y la música, en el patinaje, al ver danzar "[…] sobre el hielo aquellas niñas, niños y jóvenes, al compás de obras sinfónicas maestras […]". (Lescay, 2014, 24)

El contacto evidenciado en la agenda recalca la capacidad para el trabajo lograda en Repin, y el aprendizaje en cuestiones técnicas en el arte escultórico, así como las rutinas de cada año académico. Afirma el 27 de noviembre de 1973: "Se han propuesto enseñarnos en el primer año a realizar una cabeza, a conocerla, y al paso que van lo lograrán. Cabeza en dibujo, cabeza en anatomía, cabeza en escultura; ¿y de qué formas? Desde el hueso hasta lo que está fuera de la carne". (Lescay, 2014, 37)

Entre los aspectos observados y vividos en esas experiencias, Lescay anota aquellos aspectos que, a su juicio, constituyen móviles en la enseñanza de Repin, entre los cuales distingue la transmisión de leyes técnicas y meditadas, y la relación que establecen los programas de estudio con el mundo exterior y sus movimientos, para los ejercicios de Composición. La academia soviética le hace ver que el arte debe ser emprendido a través de un

conocimiento exhaustivo, en el que sobresalgan la voluntad de estudio, la forma realista, el trabajo justo con las proporciones y la búsqueda de formas y detalles que se acerquen a una exactitud evidenciada en relación con el modelo, la construcción de la anatomía humana y una estrategia para su realización.

Insiste, además, en su preparación, en relieves de placas conmemorativas y en la realización de ejercicios escultóricos, tanto sin armazón, como con los de la figura sentada o los de figura completa. En sus múltiples ejercicios se le recalca en la necesidad de dominar y conocer más la anatomía, lo cual incide en una preparación óptima en la producción artística. Entre las acciones más sobresalientes que destaca están, sobre todo, los intercambios con el profesor Benjamin Pinchuk, quien evidentemente influyó en la formación del arte monumentario del artista santiaguero. Inicialmente, consideró que visitar su taller, le produjo "[…] la sensación de estar en un salón de tortura". (Lescay, 2014, 71)

El 30 de julio de 1974, el estudiante siente que esta academia soviética le hace conocer cada vez más la necesidad de la práctica, y la valoración de elementos que debe distinguir un artista verdadero en su contacto con la realidad.

> En general tiene tremendo sentido educativo el mes en Leningrado. El efecto es más bien desde el punto de vista técnico, pero este pretende y en muchos casos logra, que el estudiante al ponerse en contacto directo con la naturaleza, viviendo desnudo en y con ella se identifique con esa cosa infinita en formas, bellezas, imágenes, expresiones que constituyen el único árbol capaz de brindarnos los elementos, que muchas veces sentimos, pero por estar lejos no logramos verlos. (Lescay, 2014, 78)

En 1975, debe entregar un proyecto de arte monumentario y ya valora la posible estructura, al igual que los elementos armónicos partícipes en la creación escultórico-arquitectónica. Sin dudas, la experiencia soviética le ayuda en el trabajo con los elementos necesarios a tener en cuenta en la escultura monumentaria: presupuestos estéticos, tipos de construcciones, posibilidades simbólicas, valoraciones entre lo figurativo y lo no figurativo, la concepción de los materiales, y los elementos formales en síntesis entre la abstracción y el realismo.[25] Le impele a dominar "[…] estas escul-

[25] Un ejemplo evidente de esta síntesis que plantea en un ejercicio propuesto en 1975 para Repin, es un experimento visual, cuya recurrencia se constata en la posterior realización del monumento ecuestre a Antonio Maceo y Grajales realizado en 1991 en la Plaza de la Revolución de Santiago de Cuba. En esta escultura monumentaria, el artista consigue trabajar una masa abstracta que sale de la base y se hace más realista en sus detalles y formas superiores. (Triguero, 2022, s. f)

turas de planos rompientes, figurativas y no figurativas, de lo concreto de las formas reconocibles, a lo infinito de las formas figurativas". (Lescay, 2014, 86)

La permanencia en la Unión Soviética contribuye con la formación cultural del estudiante, quien tiene que asimilar la psicología de los habitantes de aquel país, y, además, consume productos culturales de diversas manifestaciones. Valora producciones rusas realizadas desde varias poéticas de creación. En la trayectoria de aquellos estudiantes tenían que incidir los intercambios con actos y creaciones de diversas tendencias. Uno de los intereses de Repin consistía en la promoción del arte soviético y la participación de los alumnos en exposiciones, espectáculos y veladas culturales.

Presencia Lescay, el 29 de noviembre de 1973, la comedia *Extraño individuo*, de la cual valora la actuación, la decoración y la manera en la que "los que están pintados son personajes típicos del momento histórico soviético" (Lescay, 2014, 38), y, dos meses después, contempla *En el día*, obra teatral de Máximo Gorki representada en el Teatro Dramático Pushkin, en la cual se jerarquiza una puesta en escena realista. En las veladas, además, se prefería que los estudiantes vieran películas y amenizaran con obras musicales de varias latitudes, pues en el alumnado se encontraban vietnamitas, búlgaros, rumanos, mongoles, cubanos y de otras regiones latinoamericanas.

Lescay aprecia la historia de las artes plásticas soviéticas, y valora tanto su arte primitivo como la riqueza de su repertorio. En cuanto a las materias sobre política, estos estudiantes tenían que discutir temas de la ideología soviética y actualizarse en cuanto a tópicos nacionales. Lescay pudo, por ejemplo, preparar un informe que leyó el 20 de febrero de 1974, en el cual valora un discurso de Leonid Bréshnev durante una visita realizada por el dirigente soviético a La Habana.

Es de notar también en la estancia en esta academia y en Leningrado los criterios que establece el estudiante Lescay en torno a las consabidas fórmulas realistas, las cuales constituyen jerarquías y primacías estéticas de los expertos del plantel. En la escuela se constataba un espíritu de creación que se acercaba, en términos de la teoría de Groys, a una "fisonomía deseable del futuro", (2009, 10) a partir de fórmulas que indicaran el camino a seguir para las producciones culturales. En determinado sentido, las visiones y concepciones realistas se apoderaban todavía de los proyectos institucionales y se relacionaban de manera estrecha con la política; de ahí que la ideología recibiera una inyección en las propuestas de objetivos del plantel.

Los estudiantes valoraban y conversaban sobre cultura, arte, realismo y Realismo Socialista. Quizá uno de los criterios que prevalecía en la academia leningradense era el de la estetización referido a su vínculo con la pragmática ideológica. Lescay, sin dudas, propone, el 22 de marzo de 1974, una de las tesis que caracterizarían a los estudiantes en la sublimación de un estilo, y en relación con la construcción de un futuro creador:

> Para la nueva sociedad que creamos, con todo lo nuevo que hay en ella debemos plantearnos como inquietud la forma, el estilo que corresponde a esta dentro del campo del arte. Debemos preocuparnos por hacer que nuestros aspirantes a "artistas" sean también y como cosa primaria, básica, aspirantes a ser puros revolucionarios comunistas, que armados de todo lo conocido para transformar la materia en forma bella produzcan espontáneamente el arte, los estilos que corresponden a esta cosa grande que construimos. (2014, 70)

Aunque se le atribuye a la carga de significados del realismo uno de los énfasis en los objetivos institucionales de Repin, esta relación de conceptos y visiones, y el consumo de propuestas artísticas —el museo como el repertorio de posibilidades para la conservación, la información y el análisis— permiten que los estudiantes conformen una apreciación de las tendencias estéticas y las formas de la creación que subsisten y persisten de manera encubierta en el territorio soviético. Aunque algunas tendencias refieren el énfasis otorgado al contenido en sus aspiraciones sociales, tesis propugnada desde Anatoli Lunacharski, sobre el papel del arte y la literatura en la formación del hombre nuevo y de los nuevos estilos de vida, (2009, 338), se constata la indagación de los estudiantes en otras posibilidades que pueden enraizarse y distinguirse en las artes visuales.

Los términos forma y campo del arte son, indudablemente, términos que responden a una formación que deja abiertos los criterios estéticos, aunque estén en connivencia con cierta sociología del hecho creador. A Lescay le gustaba dejar formuladas ciertas interrogantes, y esas inquietudes las vierte en sus contactos con los cánones de Repin; quizá como un eco de la posición de la dialéctica que el propio realismo concede en las perspectivas y en los modos de representación.

Es indudable que la formación en Repin durante el período no solo dota al estudiante de artes plásticas de una experticia técnica, al orientarlo en cánones de legitimación y asunción artística, sino que lo hace confrontar, aunque no sean sus objetivos, con la superación hacia la crítica, que debe ser interés genuino en toda formación del artista. En esa academia comienzan a producirse los intereses de Lescay en torno a la proyección y la modelación del escultor, en pleno diálogo con la dialéctica de la escultura pú-

blica, con tintes de lo social, que caracterizará parte de su obra en el futuro. Los procedimientos, técnicas y fórmulas de los postulados de Repin tienen, en su juicio, un rancio esquematismo; sin embargo, el criterio sobre la dialéctica del realismo le hace acreedor de una visión que puede ensanchar los límites de su vida, tal y como los plantea Dmitri Lijachov en sus observaciones sobre el realismo y su definición. (2009, 360-361)

Repin le muestra a este estudiante reglas en la perspectiva, la composición, la armonía y la visión en un campo que legitima aspiraciones históricas y sociales. Lescay se siente perturbado como parte de aquella trayectoria. Lo reconoce el 15 de marzo de 1974 cuando anota uno de los rasgos presentes en la complejidad que ostenta la evolución del realismo, que, indudablemente, caracteriza al país soviético durante ese contexto:

> Se esconde, cubre su voz y pone ojos de conejo asustado un joven soviético al expresarme sus criterios de lo que es el arte y de lo que es el Realismo Socialista.
>
> Si lo oyen no sé qué le harán. Algún día la historia sacará su siempre justo sable y hablará y matará por este mal todo lo bueno y definitivo de esta sociedad en construcción. (Lescay, 2014, 68)

Sin dudas, constituye una de las parcelas en las que se sublima parte de la cultura soviética de la época. Otra de las influencias de estos contactos está determinada por el arraigo de la identidad cubana, pues el estudiante interactúa con una realidad diferente y, de manera frecuente, tiene que moverse en planos de afrontamiento determinados por el contexto. En esa aventura permanente de la que no escapa la interrogación frecuente sobre aquella psicología social, Lescay busca de su tierra, recuerda su cultura y confronta episodios que le hacen ver prismas diversos.

Constata la originalidad de lo nuevo —la experiencia de confrontación con una cultura singular y la gran extensión de su territorio— en unión a otras preocupaciones que enriquecen ontológicamente a su ser. El país eslavo es una geografía física y un vasto repertorio de culturas que activan los principios de la otredad, la mismidad y la alteridad como parte de su ego y su "yo" social en el estudiante, y ante esas riquezas y diversidades, refuerza su identidad al comparar fragmentos de aquella cultura con sus experiencias anteriores.

Las alusiones frecuentes a su propio repertorio, que en este caso se apoyan en las miradas al pasado y al presente imaginario —las informaciones de la prensa y los libros consumidos también lo transportan a la conformación de un imaginario simbólico de su querida Cuba— repercuten también en la experimentación de contactos ricos y multiformes. La agenda reconoce a

través de su escritura el legado que connota en sus apuntes sobre la *Guantanamera*, de Joseíto Fernández (2014, 29), el héroe Antonio Maceo y Grajales (2014, 41); *Aventuras, venturas y desventuras de un mambí*, de Pablo de la Torriente Brau, y el sindicalista Lázaro Peña (2014, 68), entre otras apropiaciones mentales que inciden en aquella experiencia concreta.

En la escritura de la agenda se constata el interés del estudiante por las anotaciones y apuntes en torno al viaje y su relación con la cultura y el arte soviéticos. Sin pretenderlo, y aun cuando no se encuentra entre sus objetivos la elaboración de un documento etnográfico, se aprecian citas y pasajes que dan cuenta de registros etnográficos de un artista en formación. La revelación de lo nuevo en los contactos, las costumbres y tradiciones soviéticas o las específicas de sus repúblicas, la amalgama entre la tradición y la contemporaneidad, la psicología de las comunidades y el inventario de edificaciones y obras arquitectónicas singulares se manejan desde la pupila atenta del artista.

La agenda patentiza determinados apuntes que garantizan un acercamiento al régimen de visibilidad del arte (Ramos, 2011, 174-175), al registrar alusiones culturales y lugares de encuentro desde el intercambio con la otredad. Aunque Lescay tiene que negociar la experiencia a partir de la fugacidad y la fecundidad en sus contactos, los lugares de encuentro —aquellos anclados en la historia y la tradición rusas y de otras regiones— devienen una invitación para establecer otros contactos, no solo para un estudiante, sino para un especialista o un viajero interesado en el turismo.

El 30 de enero de 1974 llega a Tbilisi, capital de la república de Georgia. En sus apuntes celebra su Academia de Arte, donde se estudia teatro, pintura, escultura, cerámica, diseño interior, gráfica y arquitectura e intercambia con artistas como Koda Guruli e Inaklí. Aprecia los monasterios de Mejieta, vieja capital de Grusia, y el Museo de Arte Cristiano de Tbilisi, al igual que el trabajo con el metal martillado en la escultura de la región. Siente en esos contactos cómo “la belleza no se puede describir”. En Lvov, Ucrania, en 1975, lo estremece la colección del Renacimiento italiano, pintura española, alemana, soviética y rusa que encuentra en una galería de la ciudad.

En 1976 se siente maravillado con las obras de arte apreciadas en el museo Pushkin, de Moscú, en un trasbordo de un viaje que realiza a Ereván, capital de Armenia, y ya en esta última ciudad recibe impresiones que inciden de manera original en su memoria.

El consumo de obras visuales y la traducción de aquellas experiencias contribuyen a que esta agenda especifique determinada retórica como parte de

su discurso, en una articulación especial manifestada en la valoración de las imágenes y el criterio del viajero que insiste en la riqueza de lo observado. En el tamiz del viajero se privilegian los comentarios que sugieren los valores de la arquitectura, la pintura y la escultura de esas ciudades legendarias.

Lescay puede visitar el Cáucaso en julio de 1976 y en 1977 viaja a Usbekistán, donde, sin dudas, la experiencia se enriquece en un compartir fecundo con las costumbres de Tashkent y de zonas de esta república legendaria. El viajero siente una especie de plenitud, y afianzado en la comunicación intercultural, se regodea en un breve relato, del que no escapa un sentido de la efusividad, siempre en connivencia con lo que le resulta interesante. En encuentros con pobladores conoce de las costumbres culinarias y del calor brindado por los huéspedes.

> No hay, porque no debe haber ni un solo banco ni silla sobre las alfombras y al frente. En la parte más alta y más ornamentada hay un trono para mí, por ser el visitante. Esán me enseña a Molitsa, y Oná comienza a traer y a colocar en silencio múltiples platillos con dulces, miel, mantecas, pasas, té (Chai) y luego Plof. Nos dirigimos al cuarto hotel, aún más ornamentado: una pequeña plataforma al centro, una camita de hierro (de Turkumán, que se está europeizando), todo lleno de alfombras, y un calentador de carbón. (2014, 115)

Lescay realiza una interpelación muy breve en un discurso que sostiene las particularidades de la agenda. Relato cultural, impresión vivida, poesía sobre lo efímero y configuración de una identidad soviética se traslucen en la experiencia de un estudiante cubano que persigue la idea de ser Maestro en Arte, a fines de la década de los años setenta del siglo XX en la gran nación soviética. Este documento, sin dudas, es un texto que enuncia los contactos Cuba-Unión Soviética hace ya varias décadas, y que, indudablemente, motiva a ser consumido a partir de traducciones sobre una realidad vivida desde el protagonismo y a través de un intercambio enriquecedor.

Bibliográficas

1. García, A. (2010). “Rusia: arquitectura y arte a inicios del siglo XX. Cuba en la mirada”. En Filial del Instituto Superior de Arte y Centro de Estudios Nicolás Guillén: *Anuario Puerto Príncipe 2010*, pp. 57-69. Camagüey: Editorial Ácana.

2. Groys, B. (2009). “El stalinismo como fenómeno estético”. En *El pensamiento cultural ruso en Criterios 1972-2008*, t. I, pp. 1-13. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.

3. Lescay, A. (2014). *Agenda de notas Lescay. 1863 días en la URSS*, con selección y prólogo de Marina Lourdes Jacobo García. Holguín: Ediciones Holguín.

4. Lijachov, D. (2009). "Sobre el realismo y su definición". En *El pensamiento cultural ruso en Criterios 1972-2008*, t. II, pp. 351-365. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.

5. Lunacharski, A. (2009). "Tesis sobre las tareas de la crítica marxista". En *El pensamiento cultural ruso en Criterios 1972-2008*, t. II, pp. 337-350. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.

6. Marino, A. (diciembre-agosto de 2015). "El ensayo". En *Denken Pensée Thought Mysl, E-zine de Pensamiento Cultural Europeo*, (3): 51-75, pp. 110-130. La Habana: Centro Téorico-Cultural Criterios.

7. Mateo, M. (2017). *Viajes, cartografías y delirios*. Matanzas: Ediciones Matanzas.

8. Mosquera, G. (1989). *El diseño se definió en octubre*. Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura.

9. Ramos, J. (2011). *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual.* Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

10. Triguero, E. (2022). "Plaza de la Revolución Antonio Maceo y Grajales. Arte y gestión de la escultura conmemorativa". Manuscrito enviado para publicación.

Из анналов историко-революционной музыки

Александр Демченко (Саратов)

«Песни вольницы»

Общеизвестно, сколь значимым для музыкального искусства начала XX века было течение, которое вошло в историю с наименованием *неофольклоризм*. Можно напомнить, что среди многочисленных его представителей крупнейшими являлись Игорь Стравинский в России и Бела Барток в Венгрии, и расцвет их творчества в русле данного движения приходился на 1910–1920-е годы.

Прошло несколько десятилетий, и то, что было свойственно раннему творчеству Стравинского и Бартока, заново возродилось в художественной практике 1960–1970-х годов, причём прежде всего в творчестве молодых авторов буквально всех национальных школ Советского Союза. Однако это возрождение происходило на ином историческом витке и не случайно эту версию стали обозначать понятием *«новая фольклорная волна»*.

Её отличия от своего аналога начала XX столетия обнаруживались по целому ряду параметров, и главное состояло в отказе от буйства варваристской «дикости», а также в акценте на индивидуально-личностном начале. Кроме того, представители «новой фольклорной волны» зачастую опирались на те звуковые техники, которых ещё не существовало в начале века.

Во второй половине прошлого столетия композиторы (это особенно касалось молодых авторов рассматриваемого периода) ничем не стесняли себя в разработке фольклорного материала, позволяя себе любую степень субъективности, используя все средства новейшей композиторской техники. Примечательный момент: они охотно опирались на фольклорные тексты, но почти не цитировали народных мелодий, создавая новый звуковой мир на путях свободного, подчёркнуто современного истолкования законов народной музыкальной речи.

И сразу же позволим себе хронологическую «тавтологию»: о Сергее Слонимском, как одном из *«шестидесятников»* XX века, мы говорим *шесть* десятилетий спустя после их активного вхождения в мир большого искусства. Напомним, что речь идёт в основном о композиторах времени рождения самого конца 1920-х и самого начала 1930-х, включая таких ровесников, как Сергей Слонимский и Родион Щедрин, появившихся на свет Божий в 1932 году.

Оба эти музыканта на исходном этапе своего творчества очень многое сделали на путях качественно новой разработки фольклора. Заданное ими художественное движение приобрело огромный размах, и одна из особенностей данного течения состояла и в полной свободе истолкования фольклорных прототипов, что было свидетельством раскрепощенности творческого мышления, столь свойственной 1960-м годам. В данном отношении очень показательны название и суть произведения, которое в сущности стало первооткрытием – **«Песни вольницы»** Сергея Слонимского (1959, оркестровая редакция 1961).

Слово *вольница* для этого вокально-симфонического цикла и всего творчества входивших тогда в искусство молодых авторов означало дух непокорства, инакомыслия, завуалированного или открытого бунта против закосневших художественных канонов, против идеологической мертвечины и ангажированности и против всего, что стесняло свободное изъявление творческой мысли.

«Песни вольницы» написаны для меццо-сопрано и баритона с оркестром на народные тексты. В соответствии с авторской идеей («Песни *вольницы*») эти тексты избирались главным образом из фольклорного материала времён Степана Разина и Емельяна Пугачёва.

Отобранный вербальный материал, построенный на текстах давней исторической эпохи, при определённой жанрово-интонационной соотнесённости с ней получил в музыкальном истолковании Слонимского ярко выраженное индивидуальное наполнение. Инициативная, чрезвычайно свободная трактовка фольклорных прообразов оказалась нацеленной на раскрытие совершенно неординарных граней русского национального характера во всей его самобытности и в столь присущем ему своеобычии.

Острота и свежесть звукового письма особенно ощутима в сфере ладообразования: использование всевозможных ладовых структур при главенстве дорийского наклонения и их свободное сопряжение (например, в № 4 в рамках пентахорда совмещаются оттенки ионий-

ского, эолийского, фригийского и лидийского), ладовая переливчатость с варьированием повышенных и пониженных ступней и «расщеплением» то́нов.

Присоединяя к этому искусное использование подголосочного склада, а также большие участки оригинально преподносимого гетерофонного плетения голосов, композитор добивается насыщенного психологизма самой разной окрашенности: от сладостного марева переполняющего чувства любви в первой из «Песен» до сгущённой пелены трагических предчувствий в финале. Глубина психологического анализа дополняется тем, что способна дать превосходно осуществляемая симфонизация вокала: интенсивная разработка основных попевок, крупный размах песенных пластов, прочные интонационные связи (включая тематические реминисценции и переклички), большая роль оркестровых фрагментов, общее высокое напряжение мысли и чувства.

* * *

Не может быть никаких сомнений в том, что в исконно-фольклорных очертаниях рассматриваемого цикла по сути портретировался молодой современник начала 1960-х годов. Это тем более очевидно, что, помимо отмеченной выше свободы в творческой интерпретации народной музыкальной речи, всё здесь основано на звуковых ощущениях второй половины XX века, связанных в том числе с применением кластеров, сонорных пятен, вокальных *glissandi*.

Подобное произведение могло появиться только на волне дерзаний 1960-х, включая его центральную идею: полная раскрепощённость сил и эмоций свободной личности, жаждущей жить жизнью ничем не стесняемого естества проявлений, то есть именно то, что молодые «шестидесятники» с особой остротой поставили тогда «на повестку дня» художественного творчества. Эта «воля вольная» получила воплощение в формах подчёркнуто индивидуально-субъективного высказывания и через контрастное сопряжение двух коренных сущностей – мужского и женского начал.

Женское превалирует по числу страниц, ему посвящённых: № 1. «Жалоба девушки», № 3. «Комарочки», № 6. «Посею я младá», № 8. «Белая лебёдушка». Их ведущий мотив – любовная лирика. Её адресат выясняется, когда в № 3 вводится квазидуэт (ярко изобразительная находка – реплики баритона без слов, на нечленораздельном

«н…»), а в № 6 включаются фрагменты дуэтного пения, и, таким образом, как бы появляется тот, кто внимает словам девушки.

«Слова» же эти напоены усладой неги и благоухающей истомы. Поэтика красоты полнокровной, чрезвычайно насыщенной эмоции базируется на многообразном сплаве жанровых истоков, преломляющем черты протяжных, хороводных, плачей и причетов, соединяющем широту мелодического дыхания и краткие попевки речевого склада, простоту трихордных оборотов и усложнённость интервалики уменьшённой октавы или малой ноны.

Объёмность обрисовки душевного мира героини определяется красочной узорчатостью интонационной линии, её прихотливыми «переливами-изгибами-извивами», включая гибкую нюансировку оттенков на основе вариантного развёртывания и трепетную вибрацию терции мажоро-минора. В смысловом отношении примечательно сочетание импрессий светлого раздумья-созерцания и экспрессивных нагнетаний, моментов простосердечия и чарующей ворожбы, обещающей блаженство даров женственности. Интимности лирических признаний отвечает прозрачность камерной оркестровки с опорой на певучие, мягко звучащие струнные, оттеняемые экзотическими узорами высоких деревянных и звончатыми эффектами ударных.

В отношении своеобразия воссозданной женской натуры необходимо отметить известную парадоксальность её облика. С одной стороны, это погружение в роскошь открыто чувственной, «знойной» эмоциональности (подчас на грани с эстетизированным эротизмом), удивительным образом оттеняемое ощущением душевной чистоты, целомудрия. С другой стороны, если не возникает никаких сомнений в народном генезисе лирических излияний героини, то ввиду их столь же несомненной изысканности и утончённости складывается впечатление подлинного аристократизма её внутреннего мира (в формах своего рода мадригальности на русской фольклорной почве, что кульминирует в № 8).

* * *

С «вольницей» чувств женской натуры в резком образном контрасте сопоставлена «вольница» удали и молодечества мужских песен цикла: № 2. «Хороша наша деревня», № 5. «Зелено́ вино», № 7. «Седлайте коней» (вариант названия – «Разбойники в гостях»). Эта ипостась национального характера подаётся композитором с предельной раскрепощённостью, как ничем не стесняемая «воля воль-

ная», как не знающая удержу сила молодецкая, в своей избыточности впадающая то в бесшабашное озорство, то в ухарское своеволие, то в дерзкое бунтарство, то в буйственную стихию хмельного разгула *(«Величали нас ворами да разбойниками. Это правда, это правда, это правда всё была»).*

Особый жанр, который впервые выделили в своём сборнике народных песен Н.Лопатин и В.Прокунин, они поименовали как *«молодецкие, разбойничьи, уличные и тюремные песни».* Используя специфику жанров такого рода, С.Слонимский претворил существенные их черты: устремлённость к квинте лада, широкие размашистые ходы (особенно выразителен секстовый замах), обилие трезвучий и поступенной (особенно нисходящей) интервалики, чёткий ритм, ровный размер, определённость мелодико-гармонической функциональности.

Добавим к этому простоту, лапидарность, порой даже нарочитую прямолинейность музыкального изъяснения, общую укрупнённость звукового профиля с резкой акцентуацией и большой ролью упругих, заострённых синкоп, а также подчёркнуто грубовато-угловатый характер интонирования, что побуждает говорить об определённом брутализме стиля, которому более всего соответствует ремарка *bruscamente*.

Причём экспансивный напор этой молодецкой силы приобретает порой скифские очертания – с наибольшей отчётливостью в оркестровой коде № 5, где звучат воинственные кличи, а плясовые ритмы напоминают грузный топот. И в противовес камерно-изысканной трактовке оркестровой партии в женских песнях, здесь «правит пир» тяжёлая медь, поддержанная гулкими аккордами струнных и грохотом большой батареи низких ударных.

Отмеченный воинственный напор идёт в мужской линии по нарастающей от № 2 через № 5 к № 7, где далеко не добродетельные будни удалой ватаги оборачиваются не просто грозным, а по-настоящему устрашающим разгулом жестокой силы, знающей свою силу. И столь характерная для неё презрительно-ироничная усмешка препарируется теперь в выплясывание расхристанного трепака, в «бандитский» цинизм шабаша разбоя.

* * *

Уже можно было заметить, что композитор находит в своих героях массу привлекательного. Очень по-своему раскрывается оно в интермеццо № 4. «Куманёк». Будучи отклонением от смысловой ма-

гистрали, это интермеццо, тем не менее, выдержано в едином тоне с нею. Во-первых, шутливость диалога женского, «зазывного» и мужского, «экспансивного» начала наполняется обертонами задорной насмешливости. И во-вторых, происходящее здесь принадлежит всё той же молодецкой вольнице, и потому, благодаря активному вовлечению приёмов скоморошины с языческими элементами, превращается в раскованное игрище.

Но интермеццо и есть интермеццо, и вслед за этой развесёлой *buffa* на русский лад, а затем вместе со сгущением «негатива», на который автор отнюдь не закрывает глаза, закономерно приближается расплата за разбойное удальство и молодечество. В драматургической траектории вольницы от своего цветения к грядущей катастрофе тревожные симптомы предгрозья возникают уже в № 5 (в моменты торможения стремительного движения), а затем в № 8, в котором происходящее явно переступает за «грань дозволенного». В лирике предпоследней части с её пейзажной аурой (она высвечена звучанием *solo* «рожка») драматический подтекст постепенно выдвигается на передний план щемящей нотой тягостных предчувствий, что доводится в конце до пророчества неизбежного исхода.

Финал становится последним звеном в цепи «предгрозье–предчувствие–предсмертье». Декламационный распев с его интонациями сдержанного стона – это исполненная горечи, тоски и подавленности мрачная дума о неминуемом. Вспышка удали-богатырства в среднем эпизоде звучит как воспоминание о былом и как свидетельство мужества гордой натуры, не склоняющей голову перед неизбежным. Завершающее молитвенное заклинание (прерывистое произнесение отдельными слогами) растворяется в зловещей тишине, знаменуя фатальное: его ждёт плаха, её – одиночество.

Столь неутешительная развязка не имела ничего общего с канонами оптимизма, как одного из важнейших постулатов коммунистической идеологии времени создания «Песен вольницы». Поднимаясь над этими постулатами, молодой композитор утверждал мудрую надвременну́ю мысль: всё чрезмерно раскрепощённое и эгоцентричное, отвергающее некие нравственные табу, рано или поздно приводит к крушению, и, вероятно, был прав В.Ульянов-Ленин, произнося: *«Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя».* Но таилось в художественной концепции данного произведения и нечто весьма актуальное для тогдашних «шестидесятников»: свойственная им неуёмная жажда свободы во всём и вся непременно обернётся

внутренней катастрофой, что и произошло к 1970-м годам, которые стали для многих временем трагической разуверенности.

Для самого Сергея Слонимского «Песни вольницы» явились первым истинно оригинальным произведением, открывшим и для него, и для целой плеяды его современников горизонты по-новому понимаемой и претворяемой поэтики народно-национального.

В частности отсюда повела своё начало столь распространившаяся этимология названия «Песни…» или «… песни», и за «Песнями вольницы» последовала неисчислимая череда аналогичных опусов: «Свадебные песни» Ю.Буцко, «Лакские песни» Ш.Чалаева (Дагестан), «Мужские песни» и «Эстонские календарные песни» В.Тормиса (Эстония), «Гурийские песни» и «Мегрельские песни» О.Тактакишвили (Грузия) и т.д.

Здесь же начиналась и разработка контраста коренных природных сущностей мужского и женского начала (четыре года спустя это получило столь же гениальное истолкование в «Курских песнях» Георгия Свиридова). А в более общем плане «Песни вольницы в числе первых обозначили кардинальный прорыв в звуковое пространство второй половины XX века и явились фактом ярко выраженной романтической эстетики в её современном образно-стилевом наполнении.

Александр Демченко (Саратов)

«Голос из хора»

Окидывая взглядом сделанное Сергеем Слонимским на исходном этапе композиторского творчества, нельзя не поразиться обилию художественных первооткрытий по самым различным направлениям отечественного музыкального искусства того времени. Одно из важнейших находим в его кантате **«Голос из хора»**.

Рассмотрим её в первоначальном виде (1964), где она предстаёт как шестичастная композиция: I. «Весна», II. «Двадцатый век», III. «Мир прекрасен», IV. «Радость-страданье», V. «Токката», VI. «Голос из хора» и «Эпилог». Во второй редакции (1980) автором введена новая часть «Песня Гаэтана» (между бывшими IV-й и V-й), изменены названия I, II и V частей – «О, весна», «Огненные дали», «Набат (Токката)», а финал разделён на две самостоятельные части: VII. «Голос из хора» и VIII. «Эпилог».

Отталкиваясь от символико-интуитивистского склада избранных стихов А.Блока, композитор воссоздаёт социально-историческую ситуацию начала XX века, максимально абстрагируясь от конкретно-событийной стороны, переводя всё в план предельных поэтико-философских обобщений.

Ощущение революционного слома времён расширяется здесь до представлений о происходившей в начале прошлого столетия экспансии Нового мира с характерным для него вторжением и утверждением категорически иного жизненного уклада и стиля. Концепция оказывается художественно-метафорическим отражением конфронтации Вечности и Современности (прописными отметим в данном случае символическую природу названных категорий). Каждое из двух начал по-своему значительно (либо силой нетленного, либо силой актуального), что даёт достаточные основания для разворота более или менее равноправного конфликтного диалога.

Мир Вечности воплощён в кантате в четырёх взаимодополняющих гранях. Более всего впечатлению вневременно́го и непреходяще-

го соответствует та из них, которая раскрывается в первом (инструментальном) разделе III части и в Эпилоге.

Предельно прозрачный, «разреженный» колорит начального эпизода III части определяется «кружевным» прелюдированием органа (трактован в сугубо амелодическом, аморфно-отвлечённом плане), загадочно плывущими, туманно-расползающимися звучностями маримбафона и холодновато-мерцающими, «звёздными» бликами колокольчиков.

Подобная тембровая комбинация в сопряжении с «диковинными» фигурационными узорами оказывается способной дать полное отстранение от привычных земных ощущений, эстетически вознести в мир внебытового, надсуетного, и через ирреально-призрачные звуковые абстракции имитирует созерцание бесстрастных блужданий материальной стихии, порождает ассоциации с тихим гласом вселенски-вечной и нескончаемой природы, неподвластной изменчивому дыханию времени.

Отдельные детали этого эпизода (загадочно плывущие линии *vibrato*, как бы случайные звончатые блики) переходят в инструментальный фон Эпилога. Однако в целом стремление передать вечность и нескончаемость всеобщей жизненной материи реализуется здесь в ином образном ракурсе. В качестве ведущего тембра включается детский хор, что придаёт музыке особую хрупкость и чистоту, а главное – неизъяснимое ощущение чего-то нескончаемо юного. Изредка добавляемые в эту звуковую палитру примеси смешанного хора призваны сообщить картине объёмность, многоплановость.

Воспарение к вечностным категориям осуществляется на основе эффектов многоповторности и растворения. Тихие молитвенные заклинания по текстовой канве *«Жизнь без начала и конца. Жизнь без конца. Жизнь…»* сводятся в конечном счёте к вычленению и до бесконечности многократному утверждению единственного слова-слога *«Жизнь…»*

Однотонная фиксация этой интонации-репетиции прихотливо и красочно расцвечивается, образуя диалектическое многообразие единства. Растворение, символически передаваемое вначале расширяющейся аккордикой сонорных «расползаний», реализуется затем в одиноком удалении-умолкании *solo* дисканта на постепенном и полном истаивании окружающих звучаний.

В двух отмеченных ракурсах рассматриваемой образной грани (она наиболее отчётливо репрезентирует категории вечного, непрехо-

дящего), пожалуй, больше общего, чем различного. В качестве объединяющих черт выступают подчёркнутая объективизированность акцентировано эпического тона с характерной заторможённостью темпоритма, нейтрализованностью общей эмоциональной окраски, экстатической просветлённостью настроения, что оттеняется налётом фантастического колорита.

Всё здесь призвано создать ощущение нескончаемости:

- преувеличенно длительная фиксация внеконтрастной звуковой статики «стояния» (высшая степень выражения романтических «божественных длиннот»);
- безмерное упоение бескрайними абстрагирующими звуковыми полями с полным отстранением от временны́х координат («не внемля времени»);
- и, кроме того, эта музыка до самых глубин пронизана флюидами пантеизма, рождает иллюзию приобщения к всеобъемлющей матери-природе, возносит к духу вселенской тишины, к растворённости всего и вся в вечном и всеобщем.

* * *

Существенное отличие трёх других образных граней мира Вечности от рассмотренной выше состоит в их земной, человеческой соотнесённости. Этот момент особенно явственно заметен при сравнении непосредственно сопоставленных друг с другом первого (инструментального) и второго (хорового) разделов III части. С вступлением хора *a cappella* исчезает ирреально-фантастический колорит, снимается иллюзия космогонических витаний, исключаются звуковые абстракции, всё дышит жизнью, насыщается тёплой, трепетной вибрацией певческих голосов.

На смену индифферентно-монотонной образности приходят самые различные оттенки человеческой экспрессии: тихое, углублённое раздумье, величание-восхваление (то благостное, то энергичное), и даже воспроизведение жизнедеятельности (пусть и в самых обобщённых её формах). И всё это в гибком, непрерывном «перетекании» одного в другое, образуя в целом гимн нескончаемой и многообразной человеческой жизни.

При всём том господствуют вневременны́е и надпространственные ощущения. Создаётся впечатление, что такая музыка в равной мере могла бы принадлежать и XX веку и, скажем, эпохе Палестри-

ны. Помимо строго отобранных интонационно-мелодических средств важнейшую роль в создании подобного эффекта играет модальная основа – весь данный звуковой массив, огромный по горизонтальной протяжённости и чрезвычайно насыщенный по вертикали, соткан из семи звуков «белоклавишной» диатоники с максимальным использованием различных её ладовых наклонений.

Так же парадоксально естественен и другой синтез, вносящий свою краску в формирование вечностной окраски. Имеется в виду эпическая умудрённость и истовость, отстранённость от субъективно-единичного и устремлённость к объективно-внеличностному, что соседствует с неизъяснимой свежестью простодушных отроческих созерцаний, с эмоциональным флёром первозданного целомудрия.

Отмеченная образность, символизирующая величаво-торжественное утверждение Жизни, является центральной по местоположению. По обеим сторонам от неё располагаются две последние смысловые грани мира непреходящих начал, два ощутимо контрастных проявления земной, человеческой Вечности.

Одно из них – воплощение высокого и сдержанного страдания, «божественной» меланхолии с отсветами мировой скорби. Оно представлено в эпизодах солирующего меццо-сопрано из первого раздела финала (собственно «Голос из хора», до Эпилога). Второе из указанных проявлений объёмно и многопланово раскрывается на протяжении всей I части («Весна»).

В самом общем плане её смысл можно определить следующим образом: бодрая и спокойная радость животворного обновления, негромкий и умиротворённо-лучезарный гимн нескончаемому жизненному движению. Вечностная окраска рождается здесь благодаря тому, что всем строем своим музыкальное высказывание восходит к стихии верований и чувствований отдалённых времён.

В гимнических напевах звучит похвала, величание, славление, и в них без труда улавливаются черты всенародной ритуальности, обряда поклонения, что корректно декорируется звучаниями *Campana*. В полном соответствии с этим складом – строгий, истовый тон выражения, сурово-сдержанный даже в ликовании (см., к примеру, большое фактурно-динамическое нагнетание с ц.13 к кульминации всеобщих восклицаний) и поддерживаемый непрерывным мерцанием ладовой светотени (расщепления и совмещения терций).

Любопытно, что наряду со строгой истовостью созданию колорита давности служит и характерно национальная «витиеватость»

слогового распева, идущая от праздничных «аллилуй» (первое их проявление – в фиоритурах меццо-сопрано, ц.1). И даже тогда, когда в эту стихию включаются безусловно современные элементы (связаны с вторжениями инструментальной темы, экспонируемой в ц.7), вневременной тонус сохраняется, так как и вторгающаяся интонационность пронизана тем же обрядовым духом, выраженным в форме энергичных заклинаний.

Принадлежность I части миру Вечности подкрепляется её явственными связями с рассмотренными выше образными гранями. С первой из них (начальный инструментальный раздел III части и Эпилог) её роднит пантеистическая направленность (здесь особенно хорошо передано ощущение неразрывной слиянности Человека и Природы). Со второй образной гранью (заключительный хоровой раздел III части) её сближает обаятельнейшее соединение мудрого знания о мире с целомудренной свежестью, первозданной прелестью истинно-весенних чувствований.

* * *

Особое значение I части для характеристики Вечности и для концепции в целом состоит не только в том, что это исходный пункт повествования, но и в том, что, воссоздавая обряд вечной весны, будучи гимном неиссякаемому жизненному течению, она подводит к важнейшей цели данного произведения – отобразить рождение Нового мира.

Его возникновение и утверждение представлено в кантате через локализованные во времени и конкретные по форме выражения образы Современности. Причём их воплощение идёт только в одном ракурсе – как бурное вторжение нового миропорядка. Однако единство это весьма противоречивое и достаточно внешнее, раскрываемое в глубоком внутреннем расслоении на два начала: позитивное и негативное.

В позитивном аспекте экспансию Современности репрезентирует IV часть. Её музыка отдалённо напоминает дух II части из свиридовской «Поэмы памяти Сергея Есенина». Как и там – это песня ветровая (не случаен подзаголовок части – «Песнь Урагана») с тем же ощущением грандиозности происходящего и сходными изобразительными элементами фактуры (трелеобразные «вихри» струнных).

Но если «Поёт зима» у Свиридова – это выражение изначально-природной и вечностной стихии, то «Радость-страданье» – воплоще-

ние пафоса и активности революционной героики народных масс XX века. Временны́е координаты ясно отмечены здесь интонационностью и стилистикой современной гражданской песни (кстати, нетрудно заметить сходство с настроенностью Симфонического антракта, который завершает 6-ю картину оперы «Виринея» и символизирует победу Октябрьской революции).

Огненное дыхание социальной схватки запечатлелось и в стремительной неудержимости мелодического потока, и в волевой динамике синкопированных окончаний фраз, и в твёрдой маршевой поступи, образующей фундамент наступательного движения. Позитивный склад этой активнейшей наступательности подчёркнут не только опорой на столь привлекательный массово-песенный слог, но и присутствием духа сурово-радостной гимничности, передающей не иронию и сарказм разрушения, а бодрость и оптимизм созидательного порыва.

Негативный аспект экспансии Современности раскрыт во II и V частях, а также в хоровых фрагментах первого раздела финала (до Эпилога). Выдвигая данный аспект, композитор поднимает сложный этико-философский вопрос, что ставит «Голос из хора» в особое положение в ряду аналогичных произведений.

Опираясь на поэтические прозрения Блока, композитор утверждает следующую мысль: Современность, взломавшая устои старого мира, оказалась необычайно противоречивой, нередко настораживающей, а порой и отталкивающей в отдельных своих проявлениях. Эти грани исторического слома, эту сторону бурного вторжения новых реалий композитор передаёт через современный «варваризм» и урбанистику.

II часть может быть воспринята как воплощение обряда некоего жертвоприношения, который сопровождается брутальными выкрикиваниями-заклинаниями. Эти восклицания интонируются зычно, с агрессивной наступательностью (фразы *«Двадца-а-тый век!»* в сопровождении «нигилистических» *frullati* засурдиненной меди). Многократно фиксированные, они звучат с чрезвычайной настойчивостью, словно бы навязывая некую идею «стадности». Ещё более грозно и устрашающе злое скифское начало проявляет себя в репризе (с ц.32) посредством мощных *tutti* и эффектно выполненных нагнетаний с имитациями различных видов.

Если начальные экспозиционные эпизоды воспринимаются как ритуал приготовлений к жизненным битвам, то средний раздел

(с ц.24) – запечатление стихии бешено-неистовой энергии, хлынувшей через край, вырвавшейся вовне. В её мощном и агрессивном натиске с особой отчётливостью ощутимы признаки, свойственные сфере негативной экспансии, а именно языческая обрядовость (здесь в форме оргиастического выплясывания), фанатично-фатальная окраска (не случайны ощутимые связи с *Dies irae*) и, наконец, хищная радость, злая героика жизненных схваток.

Вместе с тем, применение в обрисовке этой языческой стихии таких средств, как гроздья тяжёлых кластеров и россыпи пуантилистских реплик не только в инструментальной, но и в хоровой фактуре, придаёт музыке безусловно современное наклонение. И главное – всё пронизано напором колючих, ударных моторно-токкатных звучностей с предельно резкой и жёсткой трактовкой используемых тембров, с опорой на угловатую, импульсивно-синкопированную ритмику.

Обнажённое, почти монопольное воздействие властной энергии ритма представлено в центральном разделе (особенно с ц.26), где огромное по протяжённости окончание темы целиком выстроено на ритме, выявляя динамическое могущество этого лексического компонента как одного из важнейших символов музыки XX века.

Так языческое начало соединяется с урбанистикой, архаичный склад с «модерном», образуя современный варваризм, как один из парадоксальных стилевых синтезов, открытый в начале 1910-х годов «Весной священной». Отмеченная параллель, разумеется, не случайна, так как музыка этого балета Стравинского явилась в своё время интуитивно-художественным отражением открытой экспансии современного мира.

Если во II части негативная направленность всё-таки не является безраздельной, поскольку стихийная сила её образов отмечена и известной привлекательностью (например, хотя и зловещая, но захватывающая сила энергичных ритмов-выплясываний, экстатичность бурного жизненного выявления, особая молодеческая удаль), то в V части негативизм проявляет себя в полной мере, олицетворяя собой полуфантастического джинна злых инстинктов, выпущенного на волю. В образности подобного рода запечатлёны буйный разгул варваристских импульсов, обнажённая прямолинейность агрессивных побуждений, обжигающе холодная, гротескная деформированность облика.

При всей кажущейся хаотичности и спонтанности этот звуковой поток оказывается жёстко и самодовлеюще организованным. Прин-

ципом регламентации становится интервал кварты, из которого выводится всё, в том числе и кульминационное движение «трёхэтажных» комплексов, каждый из которых представляет собой четырёхзвучный квартаккорд.

В столь ярко выраженном апофеозе «стеклянно-стальной» квартовости наиболее остро выявлена негуманная природа обрисованных образов, отторжение красоты, тепла, человечности. А в целом, всё это язычески-урбанистическое действо, весь этот пафос уничтожения вырастает до значения символа агрессивно-злого лика XX века, его разрушительной экспансии.

* * *

Вечность и Современность представлены в кантате в резко фронтальном размежевании. Это две совершенно различные этики и эстетики, и вслед за этим – два разных звуковых строя музыкально-поэтического слога.

Определяющим качеством Вечности выступает красота с вытекающим отсюда стремлением к идеальности, сдержанности, уравновешенности, мудрой просветлённости с чертами мечтательности, которая в своём отлёте от реальности воспаряет в эмпиреи отвлечённых, «звёздных» грёз-материй.

Этому соответствует музыка тихая, покойная, «ненавязываемая», тонкая и изысканная, опирающаяся на теплоту певческого голоса и свободу глубоко одухотворённого излияния. Отношение к голосу определяется не только благородно-возвышенной трактовкой *soli* и хора, но и предельным использованием возможностей симфонического развёртывания через пение, что при минимуме инструментального начала трансформируется в вокально-хоровой симфонизм как таковой.

Поэтическая нестеснённость выражает себя в различных формах:

- впечатляющая своим привольем, нескончаемостью распевность (слоговая и интонационная);
- густое, бесконечное плетение хоровых линий с непрерывным мелодическим обновлением (второй раздел III части);
- алеаторно-блуждающие импровизации (инструментальный раздел той же части);

- интереснейшая драматургия свободно взаимодействующих звуковых пластов – см. с самого начала I части совершенно свободные вступления, «захлёсты» и «наползания» один на другой автономно звучащих вокально-хоровых слоёв с подключением в различные моменты как бы случайных штрихов и пятен инструментального ансамбля.

Что касается обличья Современности в кантате «Голос из хора», то это прежде всего мир вызова, экспансии, несущий с собой немало негативного, тяготеющий подчас к разрушительным тенденциям. В любом своём варианте музыке этой сферы присущи плакатность и прямолинейность выражения, возбуждённость и брутальность тона, резкость и жёсткость ритмоинтонационного рельефа, неизменно высокий и напряжённый уровень динамики.

Характерно, что даже в безусловно позитивной IV части в сопровождении акцентируется опора на ансамбль медных духовых, и тем более во II и V частях медь главенствует почти безраздельно, едва ли не в полном смысле слова будучи по звуковоспроизведению «рыкающей» и «рычащей».

В подобных эпизодах (особенно в Токкате) «хищные» наплывы медных в соединении со всевозможными стучаще-гремящими и стеклянно-вызванивающими звучаниями ударных и остального инструментария порождают ощущение неимоверно грубой реальности, исполненной пафоса всеуничтожающего скепсиса и отрицания, порождая эффект полного отчуждения от представлений о красоте и гуманности.

Антагонизм идей, вызывающий конфронтацию звуковых воплощений, естественно, отражается и на архитектонике целого, которое выстроено на резких контрастах. На протяжении основного объёма кантаты сопоставление антитез осуществляется на уровне частей.

К примеру, первое из них (между I и II частями) композитор усиливает, помимо всего прочего, ещё и тем, что, не используя мужской хор в «Весне», он явно «приберегает» его, дабы обрушить соответствующую фонику в части «Двадцатый век» и тем самым заострить контраст к мягким, нежным и поэтичным краскам детского и женского хоров в начальном номере.

В финале происходит уже прямое столкновение Вечности и негатива Современности. Конфликтность обнажается и оказывается стянутой в единый узел к последнему пункту концепции – именно в

этом состоит драматическая сила финала. Он решён как спор двух принципиально противопоставленных образно-тематических сфер.

Голос Вечности звучит в чудесной музыке эпизодов меццо-сопрано *solo*, низкий и глубокий тембр которого призван подчеркнуть красоту мелоса. Величавая, удивительная в своей внутренней покойности печаль рождает дух высокого отстранения от суетности и приземлённости. Впечатлению величавости и покойности в немалой степени способствует прекрасно найденное полиметрическое сопряжение напева с мерно-сосредоточенным шагом сопровождающих звучностей органа.

Другую сторону конфликтного диалога представляет воспроизводимый здесь тематизм среднего раздела VI части. В прямом сопоставлении с отрешённым настроением эпизодов меццо-сопрано яростные заклятья мужского хора *(«Весна обманет! Солнце не встанет!»)* особенно явственно воспринимаются как разгул экспансии и варваризма, как неистовое отрицание, доходящее до своего рода массового бешенства.

Постепенно учащая пульс (от противопоставления развёрнутых эпизодов до коротких фраз-перекличек), этот драматический спор находит свой исход в катарсисе всеобщего просветления путём растворения в Вечной Природе, утверждая таким образом нескончаемость и неуничтожимость Жизни.

Проставляемый здесь знак Вечности – совсем негромкий, а затем и вовсе истаивающий в тишине, но за ним последнее слово. Невзирая на шумные, грозные и нередко жестокие вторжения, Вечность побеждает в повествовании уже самим фактом своего исходного и завершающего присутствия.

* * *

Единство «всех начал и концов», а также всей сферы Вечности во многом определяется действием «лейттемы весны». Открывая произведение, она становится, по существу единственным материалом I части: поначалу в многократных её проведениях с тембровым варьированием и фактурным наращиванием, а затем в вариантах с различными противосложениями, так что даже наиболее контрастная к ней инструментальная тема (с ц.7) оказывается далёким вариантом лейттемы.

В III части «тема весны» вплетается в ткань инструментального раздела непрерывно, трансформируясь в характере общей для этой

музыки объективистски-абстрагирующей нейтрализации. В своих последних метаморфозах она возникает в постепенно разрежающейся фактуре Эпилога, устремляясь к молитвам и истаиваниям.

Наконец, необходимо отметить важную роль лейтмотива, вычлененного из начала второй фразы лейттемы (на самой существенной для неё квартовой интонации): его разработка начинается с ц.6, им завершается I часть (у дисканта, с ц.18) и его мерцанием-растворением заканчивается всё произведение.

В отличие, допустим, от автора «Поэмы памяти Сергея Есенина», Слонимский не рисует в своей концепции прямых ощущений зарождения Современности в Вечности. Новое здесь именно вторгается, привносится, проявляется как нечто чуждое, а подчас и открыто враждебное Вечности, как её антипод, антагонист.

Современность представлена как отторгающая себя от Вечности, вырывающая себя из естественного хода вещей, агрессивно противопоставляющая себя ему, выдвигающая в противовес спокойному, эволюционному обновлению беспокойно-импульсивный, взрывчато-бурный тип перемен.

В этом состоит специфически романтическое заострение ситуации эпохального разлома времён, акцент на различном и гиперболизация такой различности до уровня «несовместности». Стремление всеми силами передать тревогу А.Блока, творившего на стыке веков за будущее цивилизации и максимальное сосредоточение на выявлении суровых жизненных противоречий переломной эпохи, предвещавшей *«неслыханные перемены, невиданные мятежи»* – вот что вызвало столь своеобразный поворот художественного замысла кантаты С.Слонимского.

Вместе с тем, рассматривая опосредованные связи двух образных сфер, можно убедиться, что Современности отнюдь не удаётся напрочь «отстроиться» от Вечности. Дело в том, что «лейттема весны» оказывается сквозной не только для сферы Вечности, но и для композиции в целом.

Интонационный строй всей Токкаты (напомним, что это кульминационный пункт разгула злого, негативного начала) – резко деформированная метаморфоза «лейттемы весны» (от начального сигнального мотива до стаккатно-полифункционального изложения в партии фортепиано). Её появление в столь кардинальной эмоционально-психологической трансформации как бы указывает на тот

вечный материал, из которого Современность лепит свои преходящие, сиюминутные формы.

Следовательно, эта музыкальная диалектика доказывает, что, несмотря на всю антагонистичность Нового мира и Вечности, он всё-таки представляет собой её частицу, порождён ею. К сказанному о «материнском» чувстве Вечности по отношению к Современности можно добавить и те ощущения внутреннего страдания, сдержанной боли, элегической горечи (эпизоды меццо-сопрано из финала), которые причиняет животворящей Вечности-Природе её дитя – неразумное, эгоистичное, жестокое, но дитя!

Подводя итог, следует, очевидно, прийти к выводу, что в целом концепция кантаты «Голос из хора» складывается как движение Вечности, из которой на определённом этапе шумно и бурно исторгается Современность, вступающая с мирозданием в яростный спор, а затем, после ряда битв, несмотря на всю свою экспансивность и устрашающий напор, она поглощается Вечностью, как преходящий эпизод экстремальной фронды в необъятной исторической траектории.

В этом смысле очень симптоматичны просветляющие и умиротворяющие модификации темы из «Двадцатого века» в финале (с ц.10) и её постепенное исчезновение в «складках» ткани музыки Вечности. Таково завершающее резюме истинно философской концепции, созданной молодым композитором на выходе в 1960-е годы.

Александр Демченко (Саратов)

«Виринея»

Опера Сергея Слонимского «Виринея» (1967) адресует нас к революционным событиям начала XX века, в призме которых композитор стремился обрисовать суть национальной натуры, какой она представлялась ему в 1960-е годы.

При переработке одноимённой повести Л.Сейфуллиной в оперное либретто были выделены два ведущих плана – народно-социальный и лирический. Социальный конфликт дополняется жанрово-бытовыми картинами; ему же сопутствует группа религиозных сцен.

Всё это связано между собой самым тесным образом, изливаясь как бы из одного источника (общая экспозиция-завязка в 1-й картине). Затем каждая из названных линий, разлившись по автономным руслам, проходит в своём становлении по три этапа развития. Их временное объединение происходит на втором этапе (4-я картина), а окончательное слияние – в едином устье развязки (7-я картина).

Благодаря этому автор добивается в развёртывании многосложного драматического повествования впечатляющей ясности, подчёркивая тем самым единство становления личных судеб и судьбы общенародной.

Образ народа – главенствующий в «Виринее». Это подчёркнуто уже тем, что в первой строке действующих лиц значатся *Крестьяне деревни Нижняя Акгыровка*. В экспозиции-завязке народ предстаёт как стихийная масса, которая дифференцирована в чисто житейском, но не в социальном плане. Весть о падении монархии вызывает бурю контрастных откликов, характеризующих уровень сознания разных групп. Общее нагнетание сольных и хоровых эпизодов конденсируется в трёх узлах-вершинах, где искусно разрабатывается одинаковый приём постепенного фактурного наслоения от вторых басов до со-

прано *solo*. За шумным наплывом невообразимой разноголосицы встаёт тревожный лик надвигающейся «великой смуты».

На первом этапе развития (с ц.6 1-й картины) драма приобретает уже социальные контуры: возникает конфликт между крестьянской массой и представителем кадетов. Призывы Человека в очках к продолжению войны (ц.46 – ритмоинтонации залихватской походной песни в сопровождении оглушительного треска малого барабана) вызывают отпор народа, который предстаёт в данной ситуации единым монолитом. Характерен, например, суровый унисон мужского хора, построенный на вращательном движении остинатной попевки (ц.47).

Под натиском всеобщего негодования фанфаронская героика кадета-агитатора быстро сникает, что передаётся серией мастерских модификаций его темы: от сплошь мажорной окраски к жалобному минору, от чёткой маршевости к путанному метроритму и т. д. Стихийный антивоенный подъем выливается в бурное музыкально-поэтическое действо – первый хоровой антракт «Метель», основанный на свободном претворении особенностей молодецкой, частушечной и маршевой песенности.

Создавая эту фреску, композитор стремился выявить глубоко народную сущность происходящего, что сказалось на всех компонентах музыкального языка. В частности фольклорной интонационности соответствует свободно и крупномасштабно трактованная строфическая структура, в развитии которой ведущее значение приобретают вариационные принципы.

Органичность перехода от локальных событий в далёкой сибирской деревне к революционным свершениям в масштабе всей страны обеспечивается благодаря тому, что тематизм антракта рождается ещё в пределах предыдущей сцены: вначале непрерывное повторение двухтактной аккордовой серии, построенной на противоположно движущихся тритоновых линиях (ц.62), затем из этого угловатого вихря трелей и форшлагов возникает задорная тема труб. В каждом её двутакте лидийский *H* сменяется *h* фригийским, и оба ладовые наклонения находятся в активнейшем противоречии с аккордовым *ostinato* медных.

Убедительно передавая вулканическое бурление переломного времени, этот тематизм вдобавок к тому несёт в себе любопытный социальный подтекст. Дело в том, что, если заменить в нём лидофригийскую ладовую структуру на обычный мажор, сразу же обнаружится совершенно типичный частушечный напев. И эта частушечность,

поставленная в необычные ладовые условия, а также в соединении с маршевостью, тонко подчёркивает сущность происходящего процесса как бурного волеизъявления и революционной активности широких масс.

Если три «запева» рисуют обобщённые картины коренных преобразований, то «припевы» (неизменный текст, образы снега и метели) переводят осмысление происходящего в поэтико-символическую плоскость. Композитор добивается здесь особенно яркой выразительности, а по эмоциональному типу и жанровым особенностям многое в этом тематизме идёт от песен эпохи Революции и Гражданской войны с их стремительным маршевым ритмом. Третье проведение «припева» (ц.77) завершает развитие идеи антракта логично и впечатляюще. Максимальное насыщение фактуры и динамики, тональный сдвиг из основного *f* в лучезарный *A*, а также преобразование маршевой темы в гимническую создают звучание кульминационное и глубоко оптимистическое.

На следующем этапе развития народной сферы (4-я картина) через жанрово-бытовое начало обрисована пора хаоса и разброда. Сокрушив старое, народ ещё далёк от осознания новых путей и пока что заполняет свое существование бесшабашным разгулом. Народно-бытовые сцены данной картины выполнены с широким размахом. Здесь разрабатывается около двух десятков различных тем – сольных, ансамблевых, хоровых, инструментальных. Драматургическая планировка этого огромного обрядового пространства осуществляется на основе действия трёх факторов:

- движение от политематических сцен к монотематическим;
- постепенное ускорение музыкально-сценического темпоритма от полной статики первых эпизодов к действенно-драматическому финалу;
- переход от жанровой картинности начального раздела (Песни на чугунке, Интермедия) через пейзажно-психологический тонус центральной сцены к сумрачно-напряженной экспрессии заключения, где в хоровых песнях разрабатывается сюжет, в поэтико-символической форме развивающий ту же драму, конкретными участниками которой становятся Виринея, Василий, Инженер и Магара.

Постепенная концентрация действенности и драматизма дополняется системой чётко выверенных фактурно-динамических нагнета-

ний, продвигающих развитие по нарастающей линии к общей кульминации в последней сцене: кровавый исход событийного ряда (убийство Инженера) документируется сухой «эшафотной» дробью барабана, отпевающими фразами альтов и зловещим хохотом хора *tutti*.

Так заканчивается это необычайно сочное «столпотворение» образов, в котором через жанрово-бытовое начало обрисованы негативные моменты эпохи великого разлома. Здесь уже сама по себе многосложная контрастно-составная форма с её обильным и «разношёрстным» тематизмом достаточно рельефно передаёт разбросанность, пестроту и анархичность жизни народа в период «смутного времени». Помещённое в центре оперы, это народно-поэтическое действо становится для концепции пунктом перепутья судьбы народной и личных жизненных судеб.

* * *

Кульминационное значение в развитии народной драмы по объёму и эмоциональному накалу приобретает 6-я картина – огромная сцена сквозного развития. В отличие от коллизий первых эпизодов оперы, где народ выступал социально единой массой, теперь сталкиваются коренные интересы большинства и меньшинства. Интонационный конфликт обнажается и доводится до предельного антагонизма.

Представители состоятельного меньшинства до поры до времени ограничиваются отдельными выкриками, но после чтения ленинского декрета о земле, выходит наружу вся их ненависть к бедноте. Они высказывают накипевшее, поэтому так неистова и чем-то даже привлекательна в своей «искренности» их основная тема с угловато-плясовым ритмом и полифункциональной аккордикой сопровождения (ц.49).

Отстаивая свою собственность, эти люди готовы использовать любые средства. Характерен эпизод Аксиньи (ц.44 – мотив сплетни), где в мелодии внешне все жанровые признаки плача, но её специфически «ползучий» рисунок в соответствующем контексте (вдалбливание остинатной фигуры сопровождения, полиметрический эффект и полиладовость) тонко передает механизм клеветы. Кулаки очень активны, с помощью измышлений они приобретают себе союзников в лице сектантов, единственное руководство для которых – Священное

Писание, а всё новое – блуд и грех (эти умонастроения рельефно передаются через архаику раскольничьих песнопений, ц.11).

Сложнее положение в лагере бедноты. Разорвать цепи вековой подневольности и пойти на штурм «священной» частной собственности невероятно трудно, а для некоторых и просто «*боязно*». Преодоление этих настроений передаётся в интонационной сфере прежде всего через тему большевистской правды (ц.23), претендующей на широкое обобщающее значение и в лаконичной форме демонстрирующей большую жизнеутверждающую идею.

Узел противоречий стягивается в грандиозном ансамблево-хоровом заключении, где сталкиваются три мощных фактурных слоя, символизирующих социальное размежевание в деревне переломной эпохи. Хору богачей (тематизм отчасти новый, отчасти на материале отдельных попевок из предыдущих сцен) и хору сектантов (неистовая «Аллилуйя» с анафемой большевикам) противостоит хор бедноты.

Ведущее положение хора бедноты подчёркивается тем, что полное проведение порученной ему темы составляет каркас всей трёххорной коды. Эта мелодия вызревала поначалу в репликах Молодого солдата (ц.23, ц.33), затем она с постепенным усилением прорывается сквозь фактурные «заграждения» и торжествующе звучит в венчающем картину втором по счёту симфоническом антракте (ц.85). Простота и лапидарность маршевого напева, в котором достоверно воспроизведен колорит пролетарских революционных песен, даёт настрой всему антракту.

Тем же суровым и оптимистическим духом пронизан хоровой раздел (ц.89). Как упоение достигнутым звучит гимнически-величальная кода, построенная на теме счастья Виринеи, что отмечает единение в Революции личного и всенародного.

Кульминация оперы совпадает с символической развязкой драмы в плане исторической перспективы и в масштабе всей страны. Конкретно-локальная развязка социальной драмы происходит в более камерной обстановке 7-й картины. Интонационный конфликт выражен здесь более опосредованно: между тематизмом арии Павла и развитием мотива сплетни, который перешел сюда из предыдущей картины. Этот мотив «всплывает» вначале опять-таки в партии Аксиньи (ц.12), у неё же постепенно перерождаясь в мотив мести (ц.25), и свой окончательный вид приобретает в сцене убийства Виринеи (ц. 69 – быстрая маршевая поступь в трехдольном размере, *ostinato* отрывистых

фраз, затаённая жёсткость аккордики). Временный верх одерживают кулаки.

Эпилог-послесловие (общенародный реквием Виринее) доказывает «пиррову победу» врагов Революции. Таким образом, в опере как бы в обращённом виде повторяется драматургическая особенность «Ивана Сусанина» М.Глинки, где также образуется двойная развязка (гибель героя и сцена народного торжества).

* * *

Слонимскому удалось в своей опере найти свежее, оригинальное и убедительное воплощение народной темы в эпоху коренного социального перелома. Во многом это достигается благодаря тому, что народ редко представлен здесь слитной массой. Чаще всего перед нами многосоставный и разноликий организм, разделённый на целый ряд групп, каждая со своими интересами и побуждениями. Непосредственно из народной гущи вырастают индивидуальные образы, и их дифференциация образует свою определённую «иерархию» по степени значимости.

Первый, низший уровень – голоса из народа. Такие персонажи практически не выделяются из общей массы, их роль нередко ограничивается отдельными репликами.

Второй уровень – эпизодические персонажи, представляющие разные слои людской массы. Одни из них действуют только в части оперы (например, Инвалид в 1-й и 3-й картинах, Бедный мужик в 6-й), другие проходят через всю драму (Бабка Козлиха, Молодой солдат).

Наконец, третий, высший уровень – главные и второстепенные действующие лица, каждое из которых наделено своей интонационной сферой. Пользуясь для их показа системой лейттем, лейтжанров и лейттембров, композитор, тем не менее, не отдает им главенствующего значения, используя в качестве основного метода характеристики интонационные комплексы.

Так, для партии Павла определяющими становятся стабильная дорийская окраска мелодико-гармонического языка, многократно варьируемый распев в пределах тонического пентахорда с многочисленными ладовыми модификациями, опора на кварто-квинтовую интервалику, прямые связи с солдатской песенностью. Всё это отражает спокойный, уравновешенный характер, уверенность в себе. Впечат-

лению позитивности, цельности образа способствует и определяющая роль диатоники.

Павел – вожак сельской бедноты, поэтому вполне логично, что с интонационным строем его партии связаны обобщающая тема большевистской правды (ц.25 6-й картины – кварто-квинтовый зачин, дорийское наклонение) и символическая тема Ленина (ц.42 той же картины – распев тонического пентахорда). Последняя из названных тем вырастает из темы Павла-солдата (ц.12 5-й картины) и, в свою очередь, становится основой материала его арии в 7-й картине, что достаточно оправданно, так как герой стремится в этот момент мысленным взором окинуть разорённую, запустевшую, голодную страну, обращая свои раздумья к Ленину.

Главный антагонист Павла – Федот. Сельский староста, до поры до времени скрывающийся под личиной благообразности, в 3-й картине он один из защитников религиозной косности, в 6-й – предводитель местного кулачества, в 7-й – убийца. Наиболее яркий эпизод в его партии – Песня (ц.85 6-й картины), в которой он без околичностей высказывает все, что думает о *«гольтепе»*. Отсюда ясность и элементарность мелодической линии, где причетные интонации благодаря энергичному темпоритму преображаются в негодующие. Эту речь задыхающегося от злобы человека поддерживает столь же элементарное и функционально однозначное сопровождение с угловато-плясовым ритмом.

Сравнение характеристики Федота с тематизмом партии Павла – одно из свидетельств того, что социальный конфликт отражается не только в интонационных столкновениях массового, группового плана, но не менее остро и на уровне отдельных персонажей.

В «Виринее» чётко проведён принцип классической драматургии: побочные линии, вливаясь в основной конфликт, обостряют его, усиливая концентрацию действия. Так, побочная линия религии, присоединяясь к социальной драме тяжёлым бременем косности и фанатизма, усложняет и гиперболизирует её.

Крушение вековых идеологических устоев (3-я картина) с тем большей силой акцентирует общий крах империи, что происходят эти события на одном и том же этапе развития драмы. Точно так же в 6-й картине острота классовой борьбы в деревне подчёркивается размежеванием и внутри религиозного лагеря: его наиболее консервативная часть (сектанты и Мокеиха) примыкает к богачам, а Бабка Козлиха и Магара переходят на сторону бедноты. В данном случае акцент,

создаваемый действием побочной драматургической линии, ещё сильнее, чем в первой части оперы, так как здесь события происходят одновременно, в рамках единой сквозной сцены.

В составе социальной драмы в качестве дополняющего контраста выделен ещё один образный слой – люди из города. Такие персонажи вводятся в узловые пункты драмы, в значительной степени усиливая степень конфликтности (1-я, 4-я и 6-я картины). «Тканевая несовместимость» этих образов с народным миросозерцанием подчёркивается интонационным противопоставлением. Парадный блеск речей Человека в очках (ц.14 1-й картины), презрительная ирония Инженера (ц.80 той же картины), солдафонская «бюрократиада» Человека с инструкцией (начало 6-й картины) – всё это чуждо общей народно-песенной атмосфере оперы и явственно оттеняет образ крестьянства, взятого как целое.

* * *

Важнейшей частью в многосложную народную драму входит лирическая линия, в свою очередь, построенная объёмно, разнопланово. Здесь сосуществуют три сюжетных ответвления: старая семья (нелюбимый Василий, Мокеиха) – проводится до конца оперы; связь Виринеи с Инженером – прослеживается в 1-й, 2-й и 4-й картинах; новая семья (Павел) – незаметно вводится в 1-й, косвенно затрагивается в 3-й и 4-й, выступая на передний план в 5-й, 6-й и 7-й картинах. Все три мотива естественно объединяются стержневой ролью объёмного, детально выписанного образа Виринеи.

В тематизме главной героини выделяются три интонационных пласта. Первый непосредственно связан с народными истоками. Крайним выражением этой связи является введение в партию Виринеи напевов в подлинном или переработанном виде. Отталкиваясь от фольклорных «зерен», композитор создает развитые сольные высказывания (Дума Виринеи в 5-й картине и её Песня в 7-й).

Второй пласт только частично связан с народной песенностью. Это прежде всего относится к кругу тем, выдержанных в *a-moll* и постоянно сопровождающих Виринею (ц.27 и ц.57 1-й картины, ц.9 и ц.52 2-й картины, ц.22 3-й картины). В самом общем плане им присуща плагальность, светлый колорит. Богатство натуры молодой женщины подчёркивается прихотливой ритмикой и расширенным ладовым составом.

Третий пласт – романсно-ариозного склада. Впервые и наиболее развёрнуто он представлен в арии из 1-й картины. Широкий распев с неожиданными взлётами и напряжённой интерваликой превосходно передаёт порывистость и незаурядность натуры Виринеи, её красоту и одухотворённость.

В целом, три аспекта интонационной сферы главной героини, взаимно дополняя друг друга, воплощают и народную почвенность образа, и его глубоко индивидуальные приметы. Из других характерных черт её тематизма следует выделить лейтинтервалику нон и септим, размашистые и открытые «интонации вольницы», своеобразную «весеннюю» лексику (ц.39 1-й картины и сцена Виринеи в 3-й), «твёрдую», угловатую интонационность, которая передает независимость характера (ц.31 1-й картины, ц.43 6-й).

Большое достоинство воссоздания этого образа состоит в том, что он менее всего раскрывается посредством моносцен-излияний. Воплощение осуществляется преимущественно действенно, в интонационных поединках с другими персонажами. Подобными столкновениями в обилии усеян весь долгий путь Виринеи от старой семьи к семье новой.

Жизненно достоверно складываются отношения Виринеи с Павлом. Особое своеобразие их обрисовке придаёт то, что поначалу они развиваются как бы конфликтно. На задорную прямодушную насмешку Павла в 1-й картине (ц.56) Виринея отвечает гневно и язвительно (ц.57 и ц.59).

Очень противоречив их диалог в 5-й картине: мягкие, сдержанные интонации Павла наталкиваются на стремление Виринеи всячески подчеркнуть свою независимость. И только оркестровая партия вскрывает истинный подтекст её настроения звучанием грустной и даже жалобной «тема надежды» (ц.18), а в конце сцены тихим и смутным предвещанием будущего счастья звучит «тема радости» (ц.25).

Светлой кульминацией лирической линии становится дуэт в 7-й картине, где герои открыто и сердечно поверяют друг другу свои чувства. Из мелодики Павла совершенно исчезает грубоватость, которой он пытался завуалировать свое признание в 5-й картине. Особенно задушевно интонирует он свою прощальную фразу (ц.59), которая происходит из «темы надежды» Виринеи.

В момент гибели героини с необычайной мощью и в исходной тональности звучит в последний раз её основная тема из арии в 1-й

картине. Так передаётся потрясающее ощущение достигнутого, но прерванного навсегда счастья. Этот фрагмент становится трагической кульминацией лирической линии – кульминацией, для которой композитор нашёл яркие, предельно впечатляющие средства.

Примечательной особенностью драматургии «Виринеи» является оригинальная параллель: как и в социальной эпопее, накал лирической драмы усиливается действием побочной линии. Там религиозный план и люди из города, здесь – Аксинья. И у неё есть замечательные по красоте эпизоды (письмо-романс во 2-й картине, плач в 5-й), но в контексте её поведения они оказываются исполняемыми «по случаю», принадлежащими собственно не ей, а традиционным бытовым обрядам.

Внешне между разбитной солдаткой и Виринеей много общего: обе молоды, очень активны и постоянно оказываются в гуще событий. Но как по-разному они ведут себя в одинаковых ситуациях, насколько конфликтней с каждым этапом действия становятся их позиции! Обе женщины наделены чувством юмора. Но Аксинья в своей насмешливости не пощадит и ближнего. В её прибаутках ощутим гротескный излом речевых интонаций (ц.18 2-й картины), а в оркестровом сопровождении нередко акцентируются черты сатирической эксцентриады (ц.17 и ц.20 той же картины).

Показательно поведение двух женщин в сцене «вознесения» Магары (3-я картина): для Аксиньи это только повод «побалясничать», Виринея же в деликатной форме высказывает мысль окружающих: нечего здоровому мужику в гроб лезть. С драматургической точки зрения такое сопоставление оказывается очень эффективным.

Будучи центром и стержнем лирической драмы, Виринея едва ли не равноправна с Павлом и по значению в развитии социального конфликта. Эти образы представляют две грани революционного порыва: Павел – организованность, Виринея – стихийность. Поэтому в отдельных эпизодах она оказывается даже активнее, настойчивее, бескомпромисснее Павла (с ц.6 1-й картины). Её интонационность становится в таких сценах жёсткой и экспансивной.

Например, первая тема арии (ц.34 1-й картины), трепетная и поэтичная, преображается в следующей сцене до неузнаваемости (ц.54). Верхняя часть мелодического контура деформирована понижением V и VIII ступеней (как известно, к понижению данных ступеней иногда прибегал Д.Шостакович), ритм обострён, а гармонизация представляет теперь сцепление квартаккордов. Упругая квартовая раскач-

ка во вступительном оркестровом двутакте, неистовая вибрация малых секунд в сопровождении и приём *Sprechtstimme* в вокальной строке вносят дополнительные штрихи в обрисовку чувства ненависти, которое переполняет Виринею.

Важнейшей стороной социального в образе героини становится то, что её судьба неразрывно переплетается с общеженской проблематикой в конкретном и обобщённо-символическом плане. К примеру, Вступление к опере содержит немало смысловых перекличек с судьбой Виринеи, но в целом оно становится экспозицией женской доли вообще. Во втором разделе арии (ц.36 1-й картины) героиня отвлекается от личных переживаний и размышляет над незавидной участью крестьянской бабы: мелодика сразу же приобретает более объективный характер.

Во 2-й картине, порывая с постылым домом, Виринея поёт поистине оду вольности. Звучит она на фоне женского хора, выходит далеко за рамки личной судьбы и, выливаясь в антракт «Трепак», становится обобщением черт гордости и свободолюбия в русской женщине.

«Трепак» Слонимского вполне может быть сопоставлен с лучшими произведениями, опирающимся на этот специфический плясовой жанр (у М.Мусоргского, Д.Шостаковича). Развивая традицию выражения через него состояний безысходности и отчаяния, композитор перемещает изображение с мужской доли на женскую, от камерно-вокальной фактуры переходит к вокально-симфонической, поднимаясь до масштабов монументальной хоровой фрески и придавая всему материалу ярко современную трактовку (особую, стержневую роль в этом играет ритм).

Завершающий этап совместного развития образов героини и женской массы – в 6-й картине. Здесь под воздействием агитации Виринеи женщины совершают стремительную эволюцию от вековечной забитости (характерный эпизод в ц.48, где весь комплекс средств осязаемо передает смирение и запуганность) к открытому социальному энтузиазму (ц.51 – звучание у женского хора задиристой плясовой мелодии Виринеи из 5-й картины). И в кульминационный момент развития общенародного конфликта активность крестьянок во главе с Виринеей становится решающим вкладом в победу бедноты.

Опера заслуженно названа именем героини. Ей принадлежит важная роль в развитии всех конфликтов оперы. Она не занята только в 9 сценах, и её музыкальный материал равномерно распределён по

всем картинам, в каждой из которых обязательно присутствуют сольные высказывания (ария, ариозо, песня или «агитка»). Вот почему в драматургическом отношении этот образ является исключительным по значению цементирующим звеном.

Аналогичный вывод напрашивается и в идейно-смысловом плане. Судьба Виринеи так или иначе сопричастна судьбам всех остальных действующих лиц. Плоть от плоти своего крестьянского окружения она острее других ощущает необходимость перемен и настойчиво борется за них.

За гордым нравом и вольнолюбием Виринеи встаёт общая атмосфера духовного подъема. Её индивидуальные конфликты неизменно перерастают в общезначимые коллизии. Важнейшие сцены, казалось бы, направленные на раскрытие судьбы героини, становятся узлами крупных обобщений драмы в целом. Следовательно, основная проблематика данной оперы (народная сущность революционного процесса, перестройка массового сознания, конфликтно-драматическая направленность) в полной мере преломилась и на уровне ведущего персонажа.

* * *

Из широкого круга других проблем драматургии «Виринеи» остановимся на проблеме претворения эпических принципов. Ёмкое и многоплановое содержание оперы вылилось в оригинальную музыкально-сценическую композицию, в которой повествование ведётся в двух параллельных плоскостях – действенно-событийной и статуарно-эпической.

Вторая плоскость – это хоровые и симфонические антракты, в которых комментируется и обобщается конкретное содержание сценического ряда, а судьбы героев оперы связываются с общенародной судьбой. Эти антракты становятся мощными смысловыми кульминациями и вместе с Вступлением и Заключением составляют прочный музыкально-драматургический каркас произведения.

Первые два антракта (хоровые) непосредственно вырастают из предшествующего действия, обобщают и подытоживают его. В «Метели» (1-я картина) на смену локальному колориту далёкой сибирской деревни приходит символическое обобщение событий Февральской революции в масштабе всей страны. «Трепак» (2-я картина) – музыкально-поэтическое обобщение доли русской крестьянки.

Функция второго симфонического антракта (6-я картина) аналогична задачам «Метели». Если там обобщались февральские события, то здесь после локальных картин классовой борьбы в Новой Акгыровке подводится итог коренным свершениям Октябрьской революции, и тем самым даётся ответ на только что прозвучавший вопрос Магары: «Где правда, кому верить?»

Сложнее обстоит дело с первым симфоническим антрактом (4-я картина), который представляет собой четверную фугу. Обращение к столь укрупнённой полифонической форме оправдано двумя причинами.

Во-первых, задача этого антракта – осмыслить только что происшедшую драму и дать предвещание на будущее, а в решении подобных аналитических проблем предпочтение всегда отдавалось полифонии. И в том, и в другом отношении роль фуги для «Виринеи» аналогична функции пассакалии в последнем антракте оперы Шостаковича «Катерина Измайлова».

Во-вторых, данная картина в отличие от других чрезвычайно насыщена полифоническими приёмами, и фуга логично завершает общую тенденцию картины к полифоничности. Кроме того, ведущее положение здесь занимает контрастная полифония, что также сказывается на фуге: будучи четырёхтемной, она предполагает совмещение тематизма, а это, в свою очередь, позволяет более рельефно и впечатляюще воплотить остроконфликтное содержание.

При тщательном рассмотрении структуры «Виринеи» оказывается, что, помимо ясно обозначенных эпических обобщений в антрактах (после 1-й, 2-й, 4-й и 6-й картин) и в обрамляющей арке оперы (заключительная сцена как реминисценция Вступления), сходную функцию обнаруживают и финалы остальных картин. Завершающая сцена 3-й картины (Проклятье Магары) – итог первого этапа революционного брожения: разрушение, уничтожение всего, что до сих пор было законным, святым. Последняя сцена 5-й картины (Плач Аксиньи с хором) – символ горькой бабьей доли. То есть эти сцены представляют собой своего рода личностные варианты соответственно первого («Метель») и второго («Трепак») хоровых антрактов.

Следовательно, в «Виринее» реализована полная, логически законченная система идейно-смысловых обобщений, что, помимо всех прочих художественных достоинств, так выделяет данную оперу и с точки зрения тщательно продуманной драматургии.

Многонаселённый мир «Виринеи» поражает обострённой контрастностью, грани которой можно представить через следующие оппозиции:

- народная масса, «угорающая» в хмельном дурмане и выказывающая несравненный энтузиазм революционного переустройства;
- религиозное ханжество, сектантский фанатизм одних и безбоязненное «богохульство», упрямое правдоискательство других;
- острый драматизм социальных коллизий и беззаботное простодушие жанровых сценок;
- жгучая неудовлетворенность сущим и звонкий гимн радостям бытия;
- сокровенный лиризм и бесшабашная удаль.

Всё это смешивается в пёстром клубке кричащих противоречий переломного времени. Причём не только в нескончаемых и разнонаправленных столкновениях людских судеб, но и внутри отдельных образов. Особенно крутыми перепадами состояний наделён облик главной героини, то угрюмо-ожесточённой, бунтарски-угловатой, бескомпромиссно идущей на конфликты, то всеми силами души устремленной к ласке, теплу, нежной истоме.

«Виринея» представляет собой сложный жанровый гибрид. Было бы ошибкой назвать её эпической оперой и тем более оперой-ораторией (такие попытки делались – в частности, к подобным оценкам склонялся Б.Ярустовский, внимательно и очень заинтересованно следивший за творчеством С.Слонимского), ведь развитие любой из её линий лишено и тени повествовательности. Нельзя сводить её и к обычной драме, так как очевидны монументальность и отчётливо эпический колорит. Не совсем приемлем для «Виринеи» и достаточно редкий термин *синтетический жанр*, предполагающий более или менее равноправное сосуществование признаков исторической и лирической оперы.

Социальное – главный признак не только «Виринеи» в целом, но и образа её героини, хотя тенденция к лиризации драматического конфликта весьма ощутима. Поэтому лучшее определение для оперы Слонимского – *народная музыкальная драма*. Ибо со времён Мусоргского это понятие охватывает обобщённый историзм повествования о жизни народа и зримую конкретность воссоздания личных судеб, монументальный размах эпических картин и тонкость психологического наблюдения.

Возвращаясь к тематической направленности рассмотренного произведения, мы оказываемся перед некой дилеммой восприятия. Внешне, вслед за литературным первоисточником, «Виринея» соответствовала идеологическим установлениям своего времени: вполне «правильно» была обрисована канва исторических событий, с достаточной полнотой раскрыты социальные катаклизмы давнего времени, расставлены необходимые политические акценты, в том числе связанные с упоминавшимися выше темой большевистской правды и незримым присутствием образа Ленина.

Но внутренне, по сути, всё это так или иначе было перенесено на почву времени создания оперы – такими предстали здесь бурные, мятежные 1960-е годы с характерной для «шестидесятничества» апологией нестандартности и сильнейших личностных амбиций. Причём вся ткань произведения насквозь пронизана свободно трактованной фольклорностью, что сообщает ему исключительную национальную живописность и своеобычие портретных характеристик. Тем самым «Виринея» смыкалась с лучшим, что принесла в русскую литературу так называемая деревенская проза, ставшая едва ли не главным приобретением отечественной словесности второй половины XX века, а образ главной героини великолепно идентифицировал коренные черты современной русской женщины.

Всё вместе взятое позволяет считать эту оперу Сергея Слонимского одной из вершин отечественного музыкально-театрального искусства и, пожалуй, лучшей оперой, посвященной историко-революционной теме.

Саратовский меридиан

Александр Демченко (Саратов)

Родом из детства

Для подавляющего большинства иностранцев Россия – это чуть ли не единственно Москва и Петербург, а также в лучшем случае ещё и Волга, Сибирь. Однако с некоторых пор, по крайней мере, для просвещённых ценителей искусства на далёких горизонтах мирового лексикона обозначилось географическое название *Энгельс*.

Своей недавно возникшей и неуклонно растущей известностью этот населённый пункт во многом обязан композитору *Альфреду Шнитке*. Кто бы мог подумать, что он, который родился и провёл первые двенадцать лет жизни в совсем небольшом заволжском городке, станет не просто всесветно известным музыкантом, а признанным лидером мировой музыки второй половины XX века.

Но кто знает, как бы сложилась его творческая судьба и так ли вообще сложилась бы комбинация заложенных в нём генов, если бы он родился в других местах и начинал свой путь не на *волжских берегах*.

Жан Поль Сартр как-то заметил: *«У каждого человека свои природные координаты: уровень высоты не определяется ни притязаниями, ни достоинствами – всё решает детство»*. Вряд ли можно полностью согласиться со столь категоричным суждением, тем не менее зачастую приходится признать справедливость ходовой аксиомы *«Все мы родом из детства»*.

Следовательно, по логике вещей мы должны признать некое обоюдное равенство. Да, город Энгельс Саратовской области может гордиться тем, что имеет столь прямое касательство к личности подобного масштаба. Но и мир не имеет права забывать, что такую личность подарил ему именно этот неприметный город Заволжья.

Большой видеосюжет об Альфреде Шнитке, подготовленный в 1997 году отечественными кинематографистами, получил название «Немецкий композитор из России». Заявленная этим лексическим оборотом парадоксальная данность имеет для себя достаточные основания как в плане личностном, касающемся персональной судьбы композитора, так и в плане общеисторическом, связанном с феноменом, вошедшим в анналы мировой цивилизации под «шифром» *немцы России*, или *российские немцы*.

Корни этого феномена уходят в глубокую древность. По летописным источникам, немцы на Руси начали появляться в конце 1-го тысячелетия, и уже во времена Киевской Руси они были известны во многих городах в качестве торговцев, ремесленников, военных и «служилых» людей.

Новые потоки переселенцев из немецких земель устремились в Московскую Русь, начиная с царствования Ивана III – чаще всего это были аптекари, врачи, зодчие, золотых дел мастера. Юридическое оформление диаспоры началось при Иване Грозном, который основал в Москве первую Немецкую слободу.

При Петре I, который был «учеником» Немецкой слободы, число прибывающих в Россию немцев резко увеличивается, и в конечном счёте процесс этот привёл к тому, что, согласно переписи 1897 года, в России их проживало около 2 миллионов.

Сделанное выходцами из этой среды для России переоценить невозможно. Ныне предпринимается издание энциклопедии «Немцы России» (I том вышел в 1999 году), где разворачивается обширнейшая панорама отдельных фигур и целых династий, которые внесли существенный вклад в жизнеустройство страны.

Что касаетсая художественной культуры, следует начать с такого, иногда забываемого события. При царе Алексее Михайловиче приехавший в Россию в 1658 году пастор лютеранской церкви московской Немецкой слободы Иоганн Готфрид Грегори (ок.1625–1675) создал первый придворный театр, где в качестве актёров выступали иноземцы и молодые подьячие Посольского приказа.

Позднее именно немецкие актёры познакомили Россию с Шекспиром: при Петре I труппа Кунста сыграла «Юлия Цезаря», а в 1740-е годы Аккерман ставил «Гамлета» и «Ричарда III» (к сожалению, история не сохранила инициалов этих людей). И, как бы продолжив данную линию, первым крупнейшим русским драматургом

стал Денис Фонвизин (1744 или 1745–1792, его фамилия ещё в конце XIX века писалась как *фон Визин*).

Среди поэтических имён пушкинской когорты находим Вильгельма Кюхельбекера (1797–1846) и Антона Дельвига (1798–1831). А далее среди литераторов встречаем немало разномасштабных фигур – от революционера-демократа Александра Герцена (1812–1870) до «обэриута» Константина Вагинова (1899–1943, настоящая фамилия Вагенгейм).

Многое можно перечислять и в других сферах искусства. Архитектор Александр Брюллов (1798–1877) и его знаменитый брат, живописец Карл Брюллов (1799–1852), архитекторы Константин Тон (1794–1881) и Виктор Гартман (1834–1873, был и художником; как известно, его серия рисунков дала импульс созданию фортепианного цикла Мусоргского «Картинки с выставки»), скульпторы – от Петра Клодта (1805–1867) до Матвея Манизера (1891–1966).

То же и в музыке: от Александра Виллуана (1804–1878), воспитавшего таких корифеев, как Антон и Николай Рубинштейны, пианиста Адольфа Гензельта (1814–1889) и виолончелиста Константина Альбрехта (1836–1893, это был виднейший представитель целой династии русских музыкантов XIX века – Карл, Евгений, Людвиг, Пётр) до органиста Александра Гедике (1877–1957), композитора Николая Метнера (1880–1951) и дирижёра Александра Гаука (1893–1963).

Ещё один феномен, интересующий нас, вошёл в историю под названием *немцы Поволжья*. К этому феномену Альфред Шнитке имеет самое прямое отношение.

В 1762 году Екатерина II подписала манифест «О позволении иностранцам выходить и селиться в России», призывавший обживаться в *«наивыгоднейших к обитанию рода человеческого полезнейших местах империи, до сего праздно остающихся»*. Основные территории расселения немцев находились в Петербурге, на Украине, в Закавказье, а с конца XIX века также и на Алтае, в Сибири, Средней Азии и Казахстане. Однако самые крупные их поселения искони существовали в Поволжье. К 1914 году здесь насчитывалось более 200 колоний с населением свыше 400 тысяч человек.

Теперь, перелистав страницы истории немцев России и немцев Поволжья, можно локализоваться на городе детства Альфреда Шнитке. Этот город, а с ним и все российские немцы, пережили после 1917 года свой «звёздный» час.

Внешне – именно так. Слыхано ли, благодаря *«великому Октябрю»* люди родом из далёкой, чужой земли получают здесь свою государственность. В 1918 году по их настойчивому ходатайству ленинским декретом была образована Трудовая коммуна немцев Поволжья (Автономная область немцев Поволжья) с центром в Марксштадте.

В 1924 году в новых, более широких границах была провозглашена Автономная Советская Социалистическая Республика немцев Поволжья со столицей в городе Покровске (с 1931-го Энгельс). К 1939 году в Республике немцев Поволжья проживало 605 тысяч человек, и около 70% населения составляли немцы. Это был регион передового по тем временам сельского хозяйства и быстро развивавшейся промышленности.

К концу 1930-х годов фигурировали весма впечатляющие цифры, касающиеся Республики немцев Поволжья:

- 459 школ, где обучалось свыше 110 тысяч учащихся;
- в самом Энгельсе действовали Немецкий государственный педагогический институт, Библиотечный техникум, Педагогическое училище, к которым нужно добавить Немецкий сельскохозяйственный институт и Немецкий коммунистический университет;
- стоит упомянуть, что в Немецком государственном педагогическом институте училась мать Альфреда Шнитке, а в Немецком коммунистическом университете – его отец.

В 1933 году создана республиканская писательская организация, которая имела свой литературно-художественный и публицистический журнал и была достаточно многочисленной (Ф.Бах, В.Гофман, Г.Завацкий, А.Закс, П.Куфельд, А.Лонзингер, А.Роор, С.Шиман, К.Шульмейстер, Х.Эльберг, И.Эндерс и др.).

В Республике работали 4 театра. Флагманом являлся Немецкий государственный драматический театр, открытый в Энгельсе в 1931-м. Его труппа пополнялась актёрами, покидавшими Германию после того, как к власти пришли нацисты (К.Вейнер, Г.Триган, Р.Фишер, У.Вимлер, М.Рохгаузен и др.).

В 1935 году в работу театра включаются пользующиеся общеевропейской известностью писатели И.Бехер и Э.Вайнерт, певец Э.Буш, режиссёр Э.Пискатор. Главным режиссёром становится М.Валентин, работавший в театрах Вены, Берлина и Мюнхена. Коллектив переживает этап высокого подъёма, его театральная афиша была представлена в основном лучшими образцами мировой классики.

С 1934 года в Энгельсе существовала Немецкая государственная филармония с симфоническим оркестром, Государственным хором Республики немцев Поволжья и национальным Ансамблем песни и пляски.

Казалось бы, внешне картина существования советских немцев выглядела весьма и весьма радужной. В том числе и по части «*расцвета культуры – национальной по форме, социалистической по содержанию*».

Всё так, если бы не обрушившийся дважды на эту землю-житницу страшный голод – в начале 1920-х и в начале 1930-х годов (в начале 1920-х вымерло свыше 100 тысяч человек, что составляло тогда 27% населения автономии).

Если бы не репрессии, волна за волной уносившие из жизни лучших представителей этого народа (из деятелей культуры достаточно назвать писателя Г.Завацкого, художника Я.Вебера, режиссёра Э.Пискатора, этнографа Г.Дингеса).

Если бы не насильственная коллективизация, обнищание когда-то домовитых и состоятельных людей, если бы не жёсткий идеологический диктат, завуалированная русификация и ещё много всяких «если бы».

Так начинался многострадальный финал истории немцев Поволжья, зловещее многоточие в котором поставили события августа 1941 года. Через два месяца после начала Великой Отечественной войны указом Президиума Верховного Совета СССР Республика немцев Поволжья была ликвидирована, в считанные дни проведена депортация её немецкого населения в Сибирь, Казахстан и Среднюю Азию.

Заведомо сфальсифицированные обвинения в сотрудничестве с гитлеровским режимом или в готовности к этому, выселение на Восток с земель, в которые было столько вложено и которые давно уже стали родными, мгновенное свёртывание всех только что называвшихся учреждений культуры и творческих коллективов, тотальный геноцид против целого народа – это была ни с чем не сравнимая трагедия.

Всё названное должно было произойти и с семьёй Шнитке, но отцу удалось доказать, что он еврей. Семью оставили в Энгельсе, в том числе мать и бабушку, хотя они были немцы.

Тем не менее, нетрудно представить, как происходящее вокруг с другими могло подействовать на семилетнего Альфреда, и невозможно поверить, чтобы это так или иначе не отразилось в его будущих

музыкальных концепциях, нередко насыщенных самым мрачным трагизмом.

Сказав нелицеприятное слово о «немецком вопросе» советских времён, нужно добавить, что внешний облик родного города Альфреда Шнитке во времена его детства отнюдь не был хоть сколько-нибудь презентабельным. «Столица» оставалась, выражаясь нынешним лексиконом, глубинкой или просто-напросто российским захолустьем. Были и каменные здания, в том числе двухэтажные, но практически абсолютно господствовала деревянная застройка, которая ещё и теперь в немалой степени определяет облик Энгельса.

В памяти композитора он всегда представал как одноэтажный городишко. *«Город Энгельс, около Саратова, где я жил, был маленький».* Переезд с родителями в Вену, которая даже в полуразрушенном состоянии первых послевоенных лет оставалась настоящей столицей, заострил сниженное восприятие города детства: *«После Энгельса, состоявшего в основном из заборов и сараев… После пустынного, лежащего вне времени города-сарая Энгельса…».*

Тем не менее, тот локус, в котором зарождался гений композитора, несомненно воздействовал на его будущее ви́дение мира. Именно тогда он приобрёл определённое, если не знание, то ощущение самой обыкновенной жизни самых обыкновенных, *«рядовых советских»* людей, а по сути – совершенно типичных русских «слобожан», то есть горожан-полуаграриев.

Нетрудно предположить, что в будущем именно это ощущение так или иначе могло побуждать композитора обращаться в своём творчестве к ресурсам бытовых пластов музыкального обихода с соответствующей спецификой «просторечия» и тривиально-расхожего.

Вполне вероятно, что в его музыкальной интуиции уже тогда внутренне вызревало зерно стихии банального, обыденно-сентиментального, особенно живучего и всегда актуализированного в контексте русского провинциализма, в том числе в звуковой атмосфере, окружавшей будущего композитора в Энгельсе.

Говорить же о том, насколько существенной оказалась эта низовая стихия для общей художественной концепции Шнитке и насколько многозначно она трактуется в его сочинениях, не приходится – это может составить предмет специального исследования. Заметим лишь, что в ряде произведений композитора явственно угадываются отголоски впечатлений детства, проведённого на волжских берегах. Вот некоторые примеры.

Тема приготовленного рояля, столь важная для драматургии *Concerto grosso № 1* – это безусловно «слободская» мелодия (сам композитор называл её *«банальной песенкой»*), специфически поданный знак обывательства как обыденной и всепоглощающей формы человеческого существования.

От откровенно сентиментального и старомодного «вальса» II части Фортепианного квинтета веет дымкой хрупких воспоминаний о временах патефонов с заигранными пластинками на 78 оборотов и о трогательно-сердечных излияниях, одухотворяемых интонационным контуром монограммы *BACH* (четыре звука, составляющие фамилию Иоганна Себастьяна Баха в её немецком написании).

В основной теме финала Третьего скрипичного концерта (дуэт флейт), имеющей отчётливые очертания жанра волжских «страданий», прослушивается ностальгия по обыкновенной человеческой жизни с её тихими радостями и меланхоличным умиротворением, и всё это подаётся как манящее виде́ние безвозвратно ушедших детских лет.

В Первой виолончельной сонате тот же жанр, предстающий в столь же просветлённо-облагороженном звучании, трактуется как одна из жизненных опор (тематическая арка от I части к финалу).

И совсем в ином, иронично-насмешливом ключе целая серия штампов русского провинциального быта воспроизводится в «Гоголь-сюите»…

Даже приведённые примеры говорят о необъятной шкале оттенков интерпретации подобного материала: от воинствующе-вульгарного до возвышенно-катарсического.

При всей «русифицированности» жизненного уклада в Энгельсе ни в коем случае не приходится недооценивать и могучую роль немецкого фактора, по разным линиям воздействовавшего на Альфреда в его детские годы. Не говоря уже о «голосе крови»:

- отец – не просто еврей, а немецкий еврей, родившийся и живший во Франкфурте-на-Майне (родина Гёте!);
- мать – чистокровная немка из потомственных колонистов Поволжья (об отношении к ней говорит тот факт, что она была единственным человеком из родных, кому композитор посвятил своё наиболее значительное мемориальное произведение – Фортепианный квинтет);

- бабушка – глубоко набожная католичка, почти совсем не говорившая по-русски и часто уединявшаяся с любимым внуком для долгих бесед.

Общение в семье шло преимущественно на немецком, и хотя Альфред называл впоследствии своим родным языком русский, он начал прежде говорить по-немецки и признавался, что порой даже думает на немецком. Известный немецкий дирижёр Курт Мазур свидетельствовал о произношении Шнитке: *«Его немецкий язык был чрезвычайно изысканным, что само по себе является редкостью среди представителей его поколения»*.

До момента депортации в городе всюду звучала немецкая речь, шли радиопередачи на немецком, читались немецкие газеты, журналы и книги. Кроме того, в те времена по всей округе звучала немецкая музыка (главным образом фольклорная и бытовая) – горожане с удовольствием распевали старинные песни и охотно музицировали в многочисленных любительских инструментальных ансамблях.

То, чего явно недоставало подраставшему мальчику с его будущностью, так это музыкальной классики, голод на которую он частично утолял услышанными по радио наборами популярных оперных арий.

Едва ли не единственное исключение составила Девятая симфония Шостаковича, целиком прозвучавшая по трансляции в 1946 году – и не симптоматично ли, что это была *симфония* и это было произведение *Шостаковича*, правопреемником которого в данном жанре оказался впоследствии Шнитке.

Вот почему произошедшее в отрочестве перемещение из Энгельса прямо в Вену (туда отец был командирован в качестве переводчика и сотрудника газеты, издававшейся советскими оккупационными властями) явилось прорывом в качественно новое измерение не только с точки зрения музыкальных впечатлений, но и в отношении чего-то общечеловеческого и недосягаемо высокого, что сопровождалось интуитивным постижением духа большой исторической традиции, которой дышали сами камни австрийской столицы.

«Попасть в Вену – значило для меня понять, что существует история, что она – рядом. В каждом здании что-то было сто, двести, триста лет назад. В Энгельсе я не мог ничего такого ощущать. Произошла полная перестройка. И я не знаю, что было бы со мной, если бы я не попал тогда в Вену, а попал бы в Саратов, а потом в Москву».

Это был прорыв к грандиозной немецкоязычной культуре, предощущение чего впитывалось Альфредом с молоком матери.

Немецкий компонент творчества Шнитке самоочевиден, и это опять-таки может стать предметом отдельного исследования. Стоит напомнить только несколько характерных штрихов:

- многие его произведения наполнены всевозможными цитатами, псевдоцитатами и реминисценциями из австро-немецкой музыки (апогеем в этом отношении стала Третья симфония);
- немало сочинений создано на немецкие тексты;
- первые знаки официального признания исходили из Германии (член-корреспондент Академии искусств Западного Берлина в 1982-м, избрание в члены аналогичных академий ГДР и Баварии в 1986-м);
- последние годы жизни провёл и умер в Гамбурге.

Однако сразу же возникает несколько «но».

Шнитке принял католическое крещение, но исповедовался у православного священника и пребывал преимущественно в лоне православия.

Умер в Германии, но отпевали его в одной из московских церквей и предали земле на Новодевичьем кладбище.

Знаменательны многократные признания композитора типа следующего: *«По языку молитвы, языку восприятия я принадлежу **русскому** миру. Для меня вся духовная сторона жизни схвачена **русским** языком».*

Столь же характерна реплика, брошенная им по поводу себя и своего творчества: *«Конечно, превалировало **русское**».*

Что ж, будем благодарны судьбе и стечению обстоятельств, что они создали эту фигуру именно такой – невероятно противоречивой и «синтетической». Ведь в какой-то степени благодаря этому Шнитке сумел сказать самое весомое слово в мировой музыке конца XX столетия.

И не будем забывать, что в своей изначальности глобальное художественное пространство, созданное композитором, восходит к локусу под названием *российские немцы* и даже у́же – *немцы Поволжья*. И если бы этот своеобразный национальный анклав дал миру только одного Альфреда Шнитке, то и того было бы более чем достаточно, чтобы оправдать существование данного исторического феномена.

Литература

1. *Булатов С.* Новое слово об Альфреде Шнитке // Музыкант-классик, 2017, №1–2. С.36–39.

2. *Вишневская Л.* «Два гения с берегов Волги» // Музыка и время, 2017, № 11. С.25–27.

3. *Демченко А.* Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М., Композитор, 2009. 256 с.

4. *Демченко А.* Рефлексы памяти генотипа Альфреда Шнитке // Память в искусстве и науке . – М., Моск. гуманит. ун-т, 2016. С.63–80.

5. *Денисов А.* Безмолвные тайны Четвертой симфонии А. Шнитке // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире. Вып. 3. – Майкоп, Магарин О.Г., 2018. С.379–392.

6. *Долматова М.* Эмоции в музыке // Музыковедение, 2019, № 4. С.38–47.

7. *Ивашкин А.* Беседы с Альфредом Шнитке. – М., Классика–XXI, 2005. 320 с.

8. *Классен Н.* Альфред Шнитке. Прошлое и настоящее в контексте современного искусства на примере жанра *Concerto grosso* // Традиции и новаторство в культуре и искусстве. – Астрахань, Ин-т развития образования, 2016. С.57–60

9. *Ковалевский Г.* Киномузыка Альфреда Шнитке в контексте эволюции его творчества // Музыка в культурном пространстве Европы – России. – СПб, Российский институт истории искусств, 2014. С. 299–311.

10. *Савенко С.* Портрет художника в зрелости // Советская музыка, 1981, № 9. С.35–41.

11. *Холопова В.* Композитор Альфред Шнитке. – М.: Композитор, 2008. 228 с.

12. *Цветкова П.*Камерно-вокальная музыка Альфреда Шнитке: стилевой и жанровый аспекты. Автореф. дисс. ... канд. искусств. – М., МГК, 2018. 32 с.

13. *Шнитке А.* Статьи о музыке. – М., Композитор, 2004. 405 с.

14. *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. — М., 2004. 112 с.

Александр Демченко (Саратов)

Борис Тевлин

Борис Григорьевич ***Тевлин*** (1931–2012) начинал как скрипач и, будучи учеником Центральной музыкальной школы, впервые выступил в Большом зале Саратовской консерватории ещё в возрасте вось-

ми лет. Он пробовал себя в различных амплуа (так, Московскую консерваторию окончил и как органист по классу патриарха этого инструмента А.Ф.Гедике), но в конечном итоге со временем вырос в выдающегося хорового дирижёра. Огромный диапазон исполняемой им музыки (от ренессансной полифонии до только что созданных произведений, от строгих культовых композиций до образцов музыкальной эстрады), живой интерес к различным национальным культурам, активный поиск в сфере хорового звучания – всё это определило его важный вклад в расширение репертуара и возможностей певческих коллективов.

Тевлин выдвинулся с Московским хором молодёжи и студентов, сумев добиться с этим любительским составом высокого профессионализма исполнения, затем создал Камерный хор Московской консерватории, где его творческие устремления получили законченную реализацию. Позднее являлся художественным руководителем и главным дирижёром Государственного Русского хора имени А.В.Свешникова (кстати, под руководством А.В.Свешникова он совершенствовался в аспирантуре Московской консерватории). Тевлин многократно гастролировал в Саратове, в 1990-е годы был научным руководителем ассистентуры-стажировки СГК, принял самое живое участие в организации Театра хоровой музыки, является почётным профессором Саратовской консерватории и почётным гражданином Саратова.

Теперь представим себе вполне реальную ситуацию: существует некий ценитель музыкального искусства, и никогда не доводилось ему побывать на концертах, в которых дирижировал Борис Тевлин. Но у ценителя этого есть в распоряжении коллекция звукозаписей, выполненных этим дирижёром. Сможет ли он осуществить своего рода реконструкцию исполнительской манеры хормейстера, мастерство которого ему не довелось наблюдать из зрительного зала?

Вопрос тем резоннее, что именно этот фонд звукозаписей как раз и останется главной кладовой памяти о музыканте для грядущих поколений. К счастью, имеющиеся в нашем распоряжении грампластинки, аудиокассеты и компакт-диски позволяют с достаточной осязаемостью представить направленность творческих исканий и общий контур искусства Бориса Тевлина.

Прежде всего обращает на себя внимание поистине необъятный диапазон исполнявшейся им музыки: от ренессансной полифонии до сочинений только что созданных, от едва ли не пуритански строгих

культовых композиций до броского, терпкого в своих дразнящих красках шлягера, от произведений углублённо-сосредоточенного склада до «легкомысленных» образцов, соприкасающихся со сферой музыкальной эстрады XX века.

Трудно назвать другого дирижёра в нашей стране, который бы так много сделал по части расширения репертуара певческих коллективов. Тевлин всегда был на самом правом фланге «вперёдсмотрящих» хорового искусства. В его программах безусловно доминировало то, что звучит редко или не звучит вовсе. Он бессчётное число раз оказывался первым и подчас единственным исполнителем того или иного опуса. Насколько должны быть признательны ему многие композиторы-современники и за «вал» премьер, и за ту исключительную отдачу, с которой они готовились.

Самый большой раздел «монографического» творчества Б.Тевлина несомненно связан с произведениями Р.Щедрина. Вышедшее из-под пера этого выдающегося мастера XX века пропето им, что называется, до последней ноты – от самых крошечных миниатюр, непритязательных по своей исходной эстетической позиции до сложнейших масштабных полотен вроде цикла «Строфы “Евгения Онегина”». Своей исполнительской практикой он деятельно поддерживал настойчивый поиск этого композитора в расширении границ и возможностей хорового письма, а поиск этот, как известно, шёл иногда и по линии открытого эксперимента.

Надо признать, что и сам хормейстер был весьма склонен к разного рода исканиям. Он с видимым удовольствием работал над специфическими приёмами звукоизвлечения (скажем, над хоровым *staccato* и *glissando*), включая всевозможные шумовые и звукоподражательные средства – смех, стон, голошение, крик, вопль, свист, шум и рёв толпы (некоторые из этих средств в обилии представлены, например, в хоровом цикле В.Суслина на стихи Д.Хармса). Вращаясь преимущественно в сфере искусства *a cappella*, дирижёр временами вводил произведения с инструментальными тембровыми красками (хоровая Симфония № 6 Д.Мийо с гобоем и виолончелью, фрагменты из мюзикла Дж.Гершвина «Безумная девчонка» в сопровождении джаз-ансамбля и т.п.).

Любил он особые эффекты и тонкости звукового колорита и настолько тщательно пестовал их, что можно говорить о «сонорике» Тевлина, которая своё сугубо национальное претворение находила в изобретательно дифференцированной палитре колокольного перезво-

на. Вкус к красочности и колористике побуждал его обращаться к бестекстовым сочинениям, в которых поющие остаются «один на один» с чисто музыкальным выражением художественной идеи (хоры-вокализы Р.Леденёва, М.Парцхаладзе и ряда других авторов).

Отдельную грань репертуара составляли этюды в характере сольфеджио. В одном из них, написанном Т.Коргановым (Прелюдия из «Хорового урока»), не только явлено великолепное чувство юмора, но и превосходно, с блистательным артистическим шармом разыграна чисто звуковая картина движения весёлого «локомотива».

Вообще Тевлину в высшей степени была присуща способность всюду, где только есть к этому возможность, вскрывать в исполняемой музыке внутренний сюжет. Тем самым не только высвечивался дополнительный ряд содержательной сути произведения, но и вводился ещё один сильный фактор воздействия на слушательское восприятие (в числе замечательных примеров такого выявления сюжетной драматургии – хор С.Танеева «Развалину башни, жилище орла»). В этих случаях дирижёр, как правило, оперировал сильными, даже заострёнными контрастами темпа, динамики и тембровой выразительности (достаточно услышать его интерпретацию свиридовского хора «Повстречался сын с отцом»).

Яркие контрасты были свойственны Тевлину во всём, в том числе в его репертуаре, всеохватывающем по спектру различных эпох и национальных школ. Причём, существуя в этом всеохватывающем музыкальном пространстве, он благодаря безупречному чувству стиля оказывался исключительно многоликим и с точки зрения своего исполнительского почерка. Его художественный принцип: не *«я в искусстве»*, а *«искусство через меня»*, как посредника между автором и аудиторией. То есть к каждому композитору – со своей мерой вещей, к каждому произведению – со своим подходом, следовательно никакой нивелированности, никаких «в общем и целом».

Продиктованная этим множественность манер самоочевидна, и остаётся привести только несколько разнохарактерных иллюстраций. В старинной музыке (начиная с Палестрины и Лассо) дирижёр стремился к максимально мягким, нежным тонам и к предельной пластичности звуковедения. В новаторских образцах современного творчества он искал способов адекватного воспроизведения резко индивидуализированного стиля и нестандартной техники письма (допустим, в цикле В.Тормиса «Зимние узоры» с его «языческими» праистоками и обрядово-заклинательной природой интонирования). Умея

отозваться на психологизм любой степени усложнённости, он вместе с тем превосходно передавал палитру народных чувствований, подключая соответствующую этому фольклорную манеру пения («Что над морем глубоким» Т.Чудовой).

Свои грани контрастности давал столь характерный для маэстро живой интерес к различным национальным культурам. При этом одна из обязательных установок, обеспечивающая приближение к верному исполнительскому решению – петь только на языке оригинала. И каких только наречий нельзя было услышать в его программах – латынь, итальянский, французский, немецкий, английский, венгерский, болгарский (можно лишь приблизительно подозревать, сколько вкладывалось труда, чтобы любой из этих языков звучал «чисто», подлинно).

И явственно ощущалась сверхзадача, которую ставил перед своими коллективами Борис Тевлин: через слово и ещё более – через интонацию, а также через специфику тембра и артикуляции обрисовать свойства и особенности соответствующего национального характера. Одна из его самых последних и поразительно ярких работ в этом направлении – большая серия разноплановых образцов североамериканской музыки, многие из которых демонстрируют энергичный темперамент, стремительный ритмический пульс и чувственную терпкость (особой «точностью попадания» и темброво-динамической изощрённостью отличалось исполнение спиричуэлс).

Важнейшая антитеза контрастов располагалась в исполнительстве Тевлина по линии сопоставления открыто публицистического начала и сокровенного лиризма. Его «публицистика» своё самое сильное выражение нашла в активном претворении бунтарских мотивов с соответствующим выдвижением на передний план декламационных элементов, в том числе и скандирующей речи (в оратории В.Калистратова «Стенька Разин» это заострено участием ударных инструментов).

Наиболее выдающаяся работа подобного рода – «Казнь Пугачёва» Р.Щедрина. Здесь как нельзя более нужна была властная воля руководителя, способная обеспечить максимальную концентрацию творческого потенциала исполнительского массива по воссозданию фрески-хроники, сто́ящей многих ораторий. Виртуозная звукопись, нацеленная на остроэкспрессивную подачу драматического сюжета и насквозь пронизанная исключительной силой непосредственного переживания происходящего, несла в истолковании Тевлина совершенно определённую идею: не только молодецкий размах русской воль-

ницы и её трагическая обречённость, но и боль за вечную неустроенность русской жизни.

Что касается сокровенного лиризма, то подобную настроенность ему удавалось вдохнуть даже в самые безыскусные страницы хоровой музыки (допустим, «Ночевала тучка золотая» П.Чайковского или «Зимняя дорога» В.Шебалина). В таких случаях особенно отчётливо чувствуешь, что звуковая ткань у него дышит, живёт, в своей эластичности и гибкой нюансировке преодолевая размеренность тактирования. И осознаёшь, как настойчиво добивался он красоты и выразительности звучащего тона.

В тонкости звукоощущения Тевлину не было отказано никогда (в числе ранних работ такого рода – «Ночь» Д.Лигети), но в последние годы он не раз воспарял в выси изысканной красоты. Это началось, пожалуй, с «Музыкальной табакерки» А.Лядова (в обработке М.Климова), где дирижёр подчеркнул не забавный «автоматизм», а нежную мечтательность, овеянную чарующим дыханием «серебряного века». Среди самых поздних шедевров – необарочный по духу *«Agnus Dei»* С.Барбера (переложение II части Первого струнного квартета) с его эстетизированной утончённостью звукового строя, с его матово-меланхоличной тембровой окраской и необычайной цельностью драматургической волны, ведущей к катарсической разрядке напряжения в коде.

И ещё одна грань. Борис Тевлин, с его горячим, неуёмным темпераментом, оказывался способным и к впечатляющему воплощению образа отрешённой красоты. Такое есть, например, в блоковских хорах А.Лурье с их символистской зашифрованностью (к слову сказать, исполнительская инициатива дирижёра позволила прояснить наш взгляд на наследие этой любопытной фигуры отечественной культуры начала XX века). Есть такое и в исполнении цикла Э.Денисова «Приход весны». Однако высшее своё выражение эта линия получила в танеевских Двенадцати хорах на стихи Я.Полонского.

И опять-таки именно благодаря Б.Тевлину мы имеет теперь в своём распоряжении полную звуковую реализацию этого опуса. В сопоставлении с островками живого, непосредственного чувства и драматическими зарницами «великого пришествия» XX столетия он разворачивал в качестве определяющего состояния величавый, надмирный покой, несколько холодноватую, «кристаллическую» красоту возвышенного созерцания. И перед нами уже не просто глубокая задумчивость, а философски-умудрённая медитативность, напомина-

ющая по своей тональности то, что слышалось когда-то в стихах Вл.Соловьёва.

Милый друг, иль ты не видишь,
Что всё видимое нами –
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий –
Только отклик искажённый
Торжествующих созвучий?

Милый друг, иль ты не чуешь,
Что одно на целом свете –
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привете?

И всё-таки безусловной доминантой мироощущения Тевлина-дирижёра всегда оставался незамирающий в своей пульсации нерв *«живой жизни»* (выражение В.Вересаева). Поэтому в интерпретации духовной музыки, которой им отдано так много сил и которая, казалось бы, инспирирует отстранённость от всего мирского, он находил точки соприкосновения с реальным существованием. Соприкосновения прежде всего через проникновенную человечность.

Живое, искреннее чувство явственно присутствовало у него в любом ответвлении всего многообразного круга произведений этой тематики, будь то духовные концерты М.Березовского и Д.Бортнянского или песнопения П.Чайковского и А.Гречанинова. При всей строгости и возвышенности, а подчас благостности и ощущении сакральной сопричастности, постоянно ощутима внутренняя лирическая взволнованность и нередко – исподволь пронизывающая музыкальное повествование нота печали за неизбежную жертвенность человеческого пути.

Одним из вершинных достижений работы дирижёра в этом направлении стало исполнение «Всенощного бдения» С.Рахманинова (к слову, маэстро выпустил двойной компакт-диск с записью практически всех хоровых сочинений выдающегося композитора). Духовная исповедь передаётся им здесь с поразительной проникновенностью,

звуковая ткань чудодейственно «дышит», в чём-то напоминая колыхание воздуха или органически соприродное дыхание ребёнка. Череда молитвенных обращений к вышним силам раскрывается в диапазоне от смиренно-тихих вопрошаний до экспрессивных взываний заклинательного характера.

И на втором из названных «полюсов» с полной отчётливостью обнаруживаются народные корни этого масштабного литургического действа. Вот почему кульминационная «Аллилуйя» интонируется почти в открытой, гортанно-зычной манере пения. В следующих затем аналогичных фрагментах фольклорного происхождения, а также в эпизодах сурово-динамичной наступательности или в разделах, сближенных с обиходным церковным пением, народная основа закрепляется в качестве определяющего стержня художественной концепции.

Слушая рахманиновскую «Всенощную», можно предположить потенциально огромный размах амплитуды исканий Тевлина в сфере духовной музыки. И это действительно так.

Он извлекал из небытия церковные хоры И.Стравинского, подавая музыку великого «мэтра своеобразия» в совершенно уникальном ракурсе, имеющем свой далёкий прообраз в старообрядческом пении (в первую очередь это относится к молитве «Верую», где псалмодия переведена в плоскость экспансивной скороговорки).

Он давал жизнь первым опусам, которые в середине 1980-х годов открывали возрождение в музыке прерванных традиций православия (цикл Г.Свиридова «Неизреченное чудо», Три духовных хора А.Шнитке).

И, как можно было ожидать, он предоставлял нам возможность познакомиться с основными линиями эволюции культовых жанров в современной зарубежной музыке – здесь и додекафонный *«De profundis»* позднего А.Шёнберга, и *Missa brevis* практически неизвестного у нас норвежского автора К.Нюстедта, и «Херувимская песнь» К.Пендерецкого, написанная на старославянский текст, и многое другое.

Последние работы дирижёра показывают, что он всё охотнее соприкасался с эстетикой Постмодерна. А это для него прежде всего связано с утверждением категорий объективно-общезначимого, с многообразным синтезом различных стилевых компонентов и ещё – с красотой мелодической пластики, в том числе неоромантического толка (из наиболее показательных примеров можно назвать *«Pater*

noster» польского композитора Й.Свидера, написанный в 1993 году, и цикл Р.Леденёва «Венок Свиридову», законченный в 1998-м).

Как видим, Борис Тевлин находился в авангарде отечественного хорового искусства, неустанно прокладывая новые пути. И, наверное, этим объясняется его пристрастие к тому, чтобы иметь дело с молодыми голосами. В них его привлекала не только максимальная гибкость певческого аппарата, но и живой отклик на всё новое, непривычное.

Как известно, на большую эстраду он выдвинулся с Московским хором молодёжи и студентов. И разве не удивительно, что совсем молодой тогда музыкант сумел добиться с этим любительским коллективом безусловного профессионализма, высокой отточенности и совершенства исполнения. Причём не только в классике, но и в сложнейших партитурах современности (Д.Лигети, Р.Щедрин, В.Тормис и др.).

Позднее основным «плацдармом» инициатив дирижёра стал Камерный хор Московской консерватории, где его творческие устремления получили законченную реализацию. А то, что устремления эти были не только примечательны, но и востребованы временем, доказывается хотя бы таким фактом: коллективы, им руководимые, многократно удостаивались высших наград на самых престижных конкурсах и фестивалях.

И, наконец, последние годы жизни Бориса Григорьевича Тевлина были ознаменованы творческими проектами на посту руководителя прославленного Государственного академического русского хора имени А.В.Свешникова.

Дерзающий и дерзновенный – из слов восхищения в первую очередь эти взаимодополняющие эпитеты хочется адресовать выдающемуся маэстро. Потому что именно дух дерзаний прежде всего определял лик полувековых неустанных трудов Бориса Григорьевича на избранном поприще, необъятный спектр осуществлённых им звуковых проектов и общую конфигурацию его виртуозного исполнительского мастерства.

Лилия Вишневская (Саратов)

Композитор Елена Владимировна Гохман и традиции преподавания гармонии в Саратовской консерватории

Открывшаяся в 1912 году, третья в России, Саратовская Алексеевская консерватория поначалу имела несколько классов теоретических дисциплин, среди которых ведущим был «класс композиции, контрапункта (полифонии) и гармонии». Подобное название говорит само за себя и отражает структуру исторически сложившегося музыкально-образовательного триумвирата — сочинение-контрапункт-гармония. В этом контексте закономерен и факт создания первых отечественных учебников по гармонии именно композиторами: П.И. Чайковским — в Московской [27; 28], Н.А. Римским-Корсаковым – в Санкт-Петербургской [16], Л.М. Рудольфом — в Саратовской консерваториях [17].

У истоков традиций преподавания гармонии в Саратовской консерватории стояли маститые музыканты, которые получили столично-европейское образование, обеспечили высокий профессионализм в изучении и преподавании дисциплины «гармония». Это, в том числе, один из основателей будущей кафедры теории музыки и композиции Леопольд Морицович Рудольф (1977–1938) — ученик М.М. Ипполитова-Иванова по классу композиции и С.И. Танеева по классу контрапункта и анализа.

Имя Рудольфа значимо в истории профессионального музыкально-теоретического образования не только в Саратове, но и в Москве, поскольку именно в Саратовской консерватории у него начинали своё обучение такие видные впоследствии московские и ленинградские теоретики, как И.В. Способин, В.П. Шокин, С.Б. Максимов, А.Н. Дмитриев [12].

Универсализм деятельности Рудольфа предопределил статус предмета «гармония» как дисциплины практической, связанной с сочинением музыки, с творческим постижением законов гармонической

науки. Другая сторона данной дисциплины выразилась в необходимости научного осмысления и обобщения методов преподавания. В итоге, предмет «гармония» складывался в контексте триединства — «практика–наука–методика», и это единство стало основной характеристикой педагогики всех последующих музыкантов (в том числе учеников Рудольфа) в новой и новейшей истории кафедры.

Это Тютьманов Иосиф Алексеевич (1898–1977), Таубе Ростислав Сергеевич (1908–1994), Хмара Константин Леонидович (1925–2011), Бренинг Арнольд Арнольдович (1924–2001), Никонов Игорь Аркадьевич (1927–2007), Ершова Елена Дмитриевна (1942–2001), Гохман Елена Владимировна (1935–2010). Каждый из них был яркой творческой личностью, внесшей свою лепту в практико-педагогическое и научное содержание данной дисциплины.

Следует отметить, что 70–80-е годы XX века стали временем рождения новых тенденций преподавания и изучения гармонии — это было время активного введения в учебный курс современной и стилевой гармонии. В теоретическом плане, для отечественной музыковедческой школы, указанные ракурсы преподавания гармонии не были кардинально новыми. В Саратовской консерватории, начиная с 60-х годов XX века, стилевое аналитическое направление в изучении и преподавании теории гармонии проповедовал Ростислав Сергеевич Таубе [8; 19–25].

Известно и множество других авторов и их работ, в которых до сих пор культивируется аналитико-теоретический аспект стилевого изучения гармонии. Из этого ряда следует выделить учебные пособия профессора Новосибирской консерватории Александра Павловича Ментюкова: его работы уникальны своей теоретической мыслью, сравнительной характеристикой стилей, критериями аналитического изучения гармонии западноевропейских композиторов IX–начала XX века [13–15].

Практическую апробацию стилевого преподавания гармонии находим в почти одновременно вышедших учебных пособиях Юрия Николаевича Холопова [28] и Татьяны Сергеевны Бершадской [1]. Уникальность (для своего времени) этих работ объяснялась тем, что их авторы предлагали осваивать теорию гармонии через творчество (сочинение) студентов-музыковедов (в книге Бершадской), и студентов-композиторов (в книге Холопова).

Продолжение, а точнее возвращение, исторически первичных сочинительских установок учебного изучения и преподавания гармо-

нии в Саратовской консерватории обрело свою специфику. Её суть заключается в том, что занятия по гармонии ведутся двумя разными педагогами: музыковедом (лекции) и композитором (индивидуальные занятия). Подобная традиция была заложена музыковедом Е.Д. Ершовой — введшей в учебную практику изучение гармонии современной музыки [4; 5; 10; 11], и композитором Е.В. Гохман [9] — автора множества учебных практических упражнений и заданий на стилевое постижение дисциплины «гармония».

Елена Владимировна Гохман — лауреат Государственной премии РФ, Заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры теории музыки и композиции. В Московской консерватории обучалась у Ю.А. Шапорина и Р.К. Щедрина. В Саратовской консерватории работала в период 1962–2010 годов.

Сочинение музыки и преподавание гармонии — две взаимодействующие сферы в творчестве Елены Владимировны. Она никогда не имела (и не стремилась иметь) студентов по классу композиции, но была крайне предрасположена к преподаванию теоретических дисциплин, и прежде всего — гармонии, поскольку относилась к этой дисциплине как к некоей творческой «лаборатории», в которой происходила проверка её художественных исканий.

Предмет «гармония» стал для неё не столько учебной дисциплиной, сколько продолжением собственного творчества, познанием новых смыслов музыки разных эпох и стилей, а в некоторых случаях и стратегически-важным плацдармом для отработки композиционных техник новых произведений. Например, в период работы над библейскими фресками «Ave Maria» (2000) и духовными песнопениями «И дам ему звезду утреннюю» (2005), Елена Владимировна проявляла повышенный интерес к составлению разнообразных заданий по курсу модальной гармонии.

Оптимальным вариантом преподавания для нее стал тесный контакт и сотрудничество педагога-теоретика и педагога-композитора. Приобщение к гармонической науке через творчество студентов возрождало понимание искусства гармонии в контексте искусства композиции, исполнительской практики генерал-баса. Е.В. Гохман превосходно ощущала и теоретически понимала гармонический стиль музыки самых разных эпох и композиторов, и этот ее дар выразился в сочинительской, творчески-стилевой практике изучения учебного курса гармонии.

Такой подход к преподаванию гармонии образовал самостоятельную ветвь в творчестве Елены Владимировны, и эта композиционная ветвь стала для нее родной по определению. Предлагаемые ею учебные стилизации-импровизации были настолько точны и стилистически узнаваемы, что всегда возникало ощущение перевоплощения, свободного разговора на языке того или иного композитора, ощущение родства с Лассо и Моцартом, Шубертом и Шуманом, Глинкой, Рахманиновым или Бартоком.

В этой связи, необходимо уточнить понятие «стилизации» — главной методической установки преподавания Елены Владимировны. В студенческих заданиях, данное понятие раскрывалось в разных контекстах — от стилевого подражания-имитации до сочинения в характере аллюзии на стиль. Иногда надо было найти особенный аккорд, оборот, интонацию того или иного композитора для воссоздания и узнавания стиля. В других случаях срабатывала жанровая, ладовая, тонально-драматургическая общность (аллюзия) студенческого сочинения и композиторского стиля.

Но в любом случае, практическое постижение гармонии через стилизацию требовало не только определённой теоретической эрудиции, но и приобретаемой в слушании, исполнении и анализе сочинений разных композиторов некоей музыкальной интуиции, без которой подобные задания становились ребусом без надежды на разгадку. И в этом плане, особенно полезны были аналитические занятия в классе индивидуальной гармонии, где Елена Владимировна предлагала, с одной стороны, «добыть», найти некую единичную гармоническую «изюминку», особенность стиля, а с другой — учила вырабатывать глобально-эволюционный взгляд на единичный прием, прослеживая, к примеру, историческую эволюцию гармонии в виде разной гармонизации одной и той же интонации.

Познание «подобного подобным» стало педагогическим кредо Елены Владимировны, в классе индивидуальной гармонии которой студенты музыковеды и композиторы добивались поразительных успехов в освоении гармонии разных эпох через стилизацию.

И здесь нельзя не вспомнить педагогические заветы И.В. Способина — выдающегося ученого-практика в области гармонии. Вот как комментирует его «Лекции по курсу гармонии» Ю.Н. Холопов (ученик Способина): «Одна из важнейших, руководящих идей школы Способина заключалась в том, что практическая направленность теории понималась как непосредственное служение ее композиции. Не

отказываясь от глубокого теоретического и историко-стилистического объяснения музыкальных явлений, Способин строго отбирает из огромного материала прежде всего то, что может быть незамедлительно “пущено в производство”.

Этот принцип можно было бы кратко сформулировать следующим образом: “Знать — значит уметь”. Знать полифонию — значит владеть умением создавать специфически контрапунктическую ткань; знать фугу — не просто отличать тональный ответ от реального, а уметь сочинить фугу; знать форму — значит уметь ее построить и т.д. Этот принцип школы Способина, пронизывающий весь преподававшийся им специальный курс гармонии, есть прямое развитие заветов замечательных русских теоретиков-классиков» [18, с. 220–221].

Именно этому принципу преподавания была верна и Елена Владимировна Гохман, в творчестве которой педагогика гармонии образовала самостоятельную ветвь, и некую специфическую область композиции.

Автору статьи посчастливилось более двадцати лет работать «в паре» с Еленой Владимировной, метод которой стал определяющим в преподавании гармонии в Саратовской консерватории. За это время, в нашем «гармоническом портфеле» накопился внушительный объем заданий, студенческих стилизаций по западноевропейской и русской гармонии, а также образцов выполнения этих заданий самой Еленой Владимировной.

Ряд этих работ опубликованы в учебном пособии «Гармония в стилях. Теория. Практика» [2]. Данная работа создавалась при жизни Елены Владимировны, которая рецензировала первый вариант пособия, и получила положительную оценку таких взыскательных знатоков гармонии, как В.С. Ценова (Московская консерватория) и Л.С. Дьячкова (РАМ им. Гнесиных). Позднее, более подробное изложение принципов и упражнений Е.В. Гохман автор указанного пособия приводит в серии «Рабочих тетрадей по вузовскому курсу гармонии» [3; 6; 7], предназначенных для самостоятельной работы студентов по гармонии.

Литература

1. *Бершадская Т.* Нетрадиционные формы письменных работ по гармонии в консерваториях. Л.: Музыка, 1982. 71 с.

2. *Вишневская Л.А.* Гармония в стилях. Теория. Практика. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2008. 99 с.

3. *Вишневская Л.А*. Гармония русских композиторов XIX – начала XX веков. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2017. 36 с.

4. *Вишневская Л.А*. Елена Ершова (1942–2001) // Композиторы и музыковеды Саратова. М.: Композитор, 2008. С. 306–312.

5. *Вишневская Л.А*. Ершова Е.Д. // СГК им. Л.В. Собинова: 1912–2012: Энциклопедия. Саратов: Изд. ИП Везметинова, 2012. 444 с. С. 134–135.

6. *Вишневская Л.А*. Западноевропейская гармония Средневековья, Возрождения, Барокко. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2015. 132 с.

7. *Вишневская Л.А*. Западноевропейская гармония XIX – начала XX веков. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2016. 108 с.

8. *Вишневская Л.А*. Таубе Р.С. // СГК им. Л.В. Собинова: 1912–2012: Энциклопедия. Саратов: Изд. ИП Везметинова, 2012. 444 с. С. 349–350.

9. *Демченко А.И*. Гохман Е.В. // СГК им. Л.В. Собинова: 1912–2012: Энциклопедия. Саратов: Изд. ИП Везметинова, 2012. 444 с. С. 92–94.

10. Елена Дмитриевна Ершова: музыкант, ученый, педагог. Сб. ст. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2012. 148 с.

11. *Ершова Е.Д*. Современная гармония. Практический курс. Саратов: Библиотека СГК (рукопись), 1999. 129 с.

12. *Иванова Н.В*. Рудольф Л.М. // СГК им. Л.В. Собинова: 1912–2012: Энциклопедия. Саратов: Изд. ИП Везметинова, 2012. 444 с. С. 295–296.

13. *Ментюков А.П*. Гармонический анализ тональной музыки. Новосибирск: НГК имени М.И. Глинки, 2017. 52 с.

14. *Ментюков А.П*. Очерки истории гармонических стилей. Ч. II. Западноевропейская классика XVIII–XIX вв. Новосибирск: НГК имени М.И. Глинки, 2007. 352 с.

15. *Ментюков А.П*. Очерки истории гармонических стилей. Ч. I. От Гукбальда до Д. Скарлатти. Новосибирск: НГК имени М.И. Глинки, 2005. 254 с.

16. *Римский-Корсаков Н*. Практический учебник гармонии. 16-е издание (исправленное и дополненное) под редакцией М.О. Штейнберга. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1937. 171 с.

17. *Рудольф Л.М*. Учебник гармонии. Практический курс. Баку, 1938.

18. *Способин И.В*. Лекции по курсу гармонии (в литературной обработке Ю. Холопова). М.: Музыка, 1969. 241 с.

19. *Таубе Р.С*. Некоторые характерные черты гармонии русских композиторов-классиков. Очерк 1-й. Саратов: библиотека СГК (рукопись), 1962. 37 с.

20. *Таубе Р.С.* Некоторые характерные черты гармонии русских композиторов-классиков. Очерки 2-й и 3-й. Саратов: Библиотека СГК (рукопись), 1963. 61 с.

21. *Таубе Р.С*. Некоторые характерные черты гармонии в творчестве русских композиторов начала XX века. Саратов: Библиотека СГК (рукопись), 1964. 34 с.

22. *Таубе Р.С*. Некоторые характерные черты гармонии советских композиторов. Очерки 2-й и 3-й. Саратов: Библиотека СГК (рукопись), 1966. 28 с.

23. *Таубе Р.С*. Некоторые особенности ладогармонической основы советской музыки. Саратов: Библиотека СГК (рукопись), 1967. 24 с.

24. *Таубе Р.С*. Некоторые особенности гармонии в творчестве французских композиторов-импрессионистов. Очерки 1-й и 2-й. Саратов: Библиотека СГК (рукопись), 1973. 27 с.

25. *Таубе Р.С*. Некоторые особенности гармонии в творчестве французских композиторов-импрессионистов. Очерк 3-й. Саратов: Библиотека СГК (рукопись), 1974. 16 с.

26. *Холопов Ю*. Задания по гармонии. М.: Музыка, 1983. 287 с.

27. *Чайковский П.И*. Краткий учебник гармонии. СПб: Лань, 2016. 96 с.

28. *Чайковский П.И*. Руководство к практическому изучению гармонии. СПб: Лань, 2016. 168 с.

Александр Демченко (Саратов)

Леонид Сметанников

Раннее детство *Леонида Анатольевича* ***Сметанникова*** (род.1943) прошло на Южном Урале. Туда во время войны была эвакуирована мать, Елена Ивановна. А позже приехал и отец, Анатолий Павлович – после госпиталя, где лежал с тяжёлым ранением, полученным летом 1942-го. Там и родился у них Леонид – в селении Фершампенуа́з Челябинской области.

Фершампенуаз… Чудно́е название, не правда ли? Авторы будущих статей о певце не раз будут обыгрывать это название: «Русский

талант из Фершампенуаза», «Русский баритон из “французского” посёлка» и т.д.

Фершампенуаз – центр Нагайбакского района. Это место расселения нагайбакских казаков. Так вот казаки эти в своё время участвовали в Отечественной войне 1812 года и добрались с русскими войсками до Франции. Там они приняли участие в знаменитой битве 25 марта 1814 года при Фер-Шампенуазе-на-Марне, которая решила участь наполеоновской армии. А вернувшись домой, стали давать своим селениям иностранные названия. Не так давно я объездил все эти места. Представьте себе, километрах в двадцати от Фершампенуаза есть свой Париж. А неподалёку существует и Берлин. Надо же, фантазёры были!

После войны семья вернулась на Украину, в Днепродзержинск Днепропетровской области. Учился без блеска, но вполне прилично. После седьмого класса – индустриальный техникум. Отец был электриком и хотел, чтобы сын двинулся по его стопам. И через четыре года Леонид стал техником-электриком, начал работать на металлургическом комбинате.

Именно там, в обычной земной жизни мужал его характер, рождалось собственное понимание мира, возникало ощущение людской общности. И, конечно, не просто фразой были его слова, сказанные как-то телерепортёру: *«Там я научился работать, научился ценить и уважать труд. Это моя первая школа, и её уроками я живу до сих пор».*

Перелом судьбы мог показаться резким и неожиданным, но, если вдуматься, был он вполне закономерным. В детском саду пел. В школе был признанным запевалой. До сих пор помнит две первые песни, в которых он впервые солировал: «Марш юннатов» и «Летят белокрылые чайки». Тогда же заметили и пригласили в городской детский хор. Это было уже нечто полупрофессиональное, потому что учили там петь по нотам, занимались музыкальной грамотой.

После мутации голоса вновь запел, теперь во взрослом, известном на всю область академическом хоре заводского Дворца культуры. Здесь уже был и вокальный кружок. Постепенно всё больше выступлений на публике. И с хором, и соло. Пел, наслаждаясь музыкой и звучанием голоса, всё чаще убеждался, что пение его радует людей. Думалось: *«Кажется, получается. Может, это призвание?»*

Хотя на самом деле до настоящего понимания, что такое искусство, было тогда ещё слишком далеко. Не было тогда, по сути, и серьёзной увлечённости миром большой музыки.

В Днепродзержинске, где мы жили, оперного театра, разумеется, быть не могло. И само собой, я очень смутно представлял, что такое опера. Ну, играют на сцене и в то же время поют. Конечно, слышал иногда какие-то арии, отрывки. В основном по радио.

И вот однажды, когда мне было лет семнадцать, на экраны вышел фильм-опера «Евгений Онегин». Я пошёл в кино. Сижу, смотрю, слушаю. В общем-то нравится. А в зале душно, и я был, наверное, набегавшийся. Там ещё самое начало, ещё поют «Слыхаль ль вы?», а меня уже разморило. Клевал-клевал, да и заснул. Сладко так заснул. Потом меня какой-то мужчина растолкал: «Вставай! Уходить пора. Кончилась опера». Выходит, я всё начисто проспал.

И это будущий Онегин?! Блистательный Онегин. Тот Онегин, о котором не раз писали, что он идеально соответствует представлениям о герое Пушкина и Чайковского. Онегин, который лет через десять-двенадцать своим выразительнейшим пением и сценическим шармом будет активно множить число поклонников классической оперы.

История с непробудным сном на просмотре фильма «Евгения Онегин» лишний раз убеждает: как многое в нас может спокойно себе дремать и как многое может остаться вообще невостребованным. Тем не менее, несмотря на всю неосознанность и всю «дистанцию огромного размера» до подлинного искусства, в его душе постепенно окрепло решение: хочу петь, буду петь.

Приехал в Днепропетровск, чудом успел к началу экзаменов в музыкальном училище, ещё бóльшим чудом поступил на I курс вокального отделения. И закрутились четыре года нелёгким колесом испытаний.

Тут же обрушилась лавина совершенно неведомых предметов: сольфеджио, теория музыки, гармония, музыкальная литература. Всё это, конечно, интересно и нужно, но везде спрашивают, требуют. И никому дела нет до того, что тебе всё в новинку, никто знать не хочет, что у тебя почти одного во всём училище нет за плечами музыкальной школы.

Но главное – это борьба с голосом, против голоса и за голос. Сколько времени ушло только на «поиски» тембра! Вначале вели басом, затем драматическим баритоном и только потом, очень нескоро, определили у него баритон лирический.

На II курсе – затяжной кризис. Занимаешься-занимаешься, а толку ни на грош. Голос не звучит. Поётся трудно, неестественно, словно пудовые камни ворочаешь, и создаётся впечатление, будто занятия только во вред. Тем более, что так «не повезло» с тембром. Ведь надеялся стать вторым Шаляпиным, на которого молился, так отчаянно басил и вдруг оказался всего-навсего каким-то жалким лирическим баритоном. Рухнула «голубая мечта» детства.

На III курсе вокальное настроение стало выправляться. Дошёл, наконец, своим умом-разумом, что мгновенно, сразу ни в жизни, ни в искусстве ничего не добьёшься. Надолго зарядился терпением, упорством. И на IV курсе голос зазвучал. Пусть немногое, но кое-что стало определённо получаться. Радовался, однако чаще, положа руку на сердце, с досадой сознавал: сколько вокруг таких вот «артистов»! Артистов только по названию, а на самом деле ни то, ни сё. Вроде бы поют, но слушаешь их – и ни уму, ни сердцу.

* * *

С этими мыслями педагог его Ольга Петровна Ковалёва была согласна целиком. Настоящей школой могла стать только консерватория. Сама она училась в Саратове, о саратовской школе вокала была высокого мнения, потому и ему советовала ехать туда. Так «замаячила» на горизонте ещё одна судьба, навсегда связавшая его с этим волжским городом.

Леонида взял к себе в класс Александр Иванович Быстров, воспитавший немало талантливых учеников, которые пели на разных оперных сценах страны, с успехом работали в филармониях. И опять всё началось сначала. Только на более высоком и сложном уровне. Как дышать, где формировать звук, куда посылать его – сотни певческих задач и упражнений, десятки вариантов исполнения одного фрагмента. Но это только звук. А слово! *«Я целый год учился открывать рот и говорить “да”, чтобы это было “да”. Целый год!»*

Работал до полного изнеможения. Вплоть до того, что однажды на уроке, обессиленный, в полуобморочном состоянии, упал. Так, пусть и с перехлёстами, закладывалась в его характере исключительная настойчивость, завидная работоспособность, полная отданность

избранному делу. И постепенно из всего-навсего приличного вокального материала рождался настоящий голос, из любителя пения вырастал профессиональный певец, из обыкновенного рабочего парня – талантливый артист.

И пришло время, когда труды консерваторские начали приносить свои долгожданные плоды. Впервые он почувствовал это, когда получил приглашение в Саратовский оперный театр. Не в миманс, не в хор, не стажёром, а сразу солистом. Это было ошеломляюще, ведь учился он ещё на III курсе. Но театру нужен был лирический баритон, на Сметанникова сделали ставку, и все при этом выиграли.

Больше, чем кто-либо, выиграл он сам. Это была исключительная ответственность, требовалось максимально мобилизовать себя. Вот что, вероятно, позволило Леониду вскоре совершить первый из тех творческих скачков, которые сделали его фигуру очень и очень заметной.

Произошло это именно на оперных подмостках. Исполнив за два с половиной года множество малых и больших партий, он приблизился, наконец, к партии Фигаро из «Севильского цирюльника» Россини. К той партии, которая стала для него, пожалуй, самым ответственным экзаменом.

Это был экзамен и в буквальном смысле слова: на премьере спектакля сидела государственная комиссия из консерватории, она оценила работу выпускника на «отлично». Но это был экзамен и на творческую зрелость – теперь стало ясно, что артистический фундамент, основы оперной «грамоты» заложены прочно и добротно.

В те же консерваторские годы, почувствовав, что голос достаточно окреп, Леонид стал стремиться к систематическим концертным выступлениям. И потому, что этого просто хотелось. И потому, что понял: чтобы научиться петь, нужно петь как можно больше. Причём как можно чаще – перед людьми.

Он настойчиво ищет контакт с аудиторией, учится ощущать дыхание зала. Подбирает программу таким образом, чтобы лёгкое и доступное в разумных пропорциях соседствовало с познавательным и сложным, песня – с романсом и арией.

И уже радовали первые результаты: теперь всё чаще его выступления бисируют. Устроители концертов начинают, как правило, придерживать его для «финиша», потому что знают: пение Сметанникова обязательно понравится и ему удастся завершить общее выступление броско, с успехом. А весной выпускного года вместе с лучшими ар-

тистами театра он исполнил несколько произведений по Центральному телевидению. Это было уже определённое признание молодого певца.

И вот пришёл 1973 год, который стал для Леонида Сметанникова поистине звёздным. Началось это летом.

Июнь, Минск, Всесоюзный конкурс профессиональных исполнителей советской песни. Около трёхсот певцов, при этом очень сильный состав участников среди конкурсантов-мужчин. Тем более неожиданной и радостной оказалась весть, которая разнеслась по стране 12 июня: внушительную и впечатляющую победу одержал Леонид Сметанников.

Август, Берлин, X Всемирный фестиваль молодёжи и студентов. Итогами тех дней стали медали, почётный диплом лауреата.

Октябрь, VI Всесоюзный конкурс имени Глинки – диплом лауреата и специальный приз фирмы «Мелодия» за лучшее исполнение романсов Глинки.

Итак, 1973 год – год побед, год официального признания Леонида Сметанникова. Этим для него открылась дорога на всесоюзную и международную концертную эстраду. Но вот что любопытно! Ещё не было никаких лауреатских званий, а его уже повсеместно знали и любили. Этот снежный ком нарастающего успеха стал реальностью с самого начала 1970-х.

Причём имя его становится известным почти одновременно и почти в равной степени и оперным слушателям, и ценителям камерно-вокальной музыки, и любителям песни. Так надо ли удивляться тому, что после побед на конкурсах приглашения на концерты и спектакли посыпались из разных уголков тогдашнего Советского Союза. Сеть артистических маршрутов Леонида Сметанникова становится всё более разветвлённой, далёкие и частые поездки – обычной приметой его жизненного уклада.

* * *

Какие бы метаморфозы ни претерпевала артистическая карьера Леонида Сметанникова, главное для него – опера, и прежде всего он – оперный певец. Это его первое и основное амплуа. Именно в оперном искусстве раньше всего определилось творческое лицо певца. Его официальный статус был и есть: ведущий солист Саратовского академического театра оперы и балета.

Когда думаешь о вокально-сценическом амплуа Леонида Сметанникова, в первую очередь вспоминаешь его Валентина, Жермона, Елецкого, Онегина. То есть партии лирического и лирико-драматического плана. Но удивительное дело – ничуть не меньше удаются ему и роли комедийного репертуара, роли сугубо игровые.

Среди партий такого рода особое место занимает партия Фигаро из «Севильского цирюльника» Россини. С ней он по-настоящему вошёл в театр, окончательно раскрепостился сценически и вокально. Тут всё основано на игровом начале. В игру сценическую самым активным образом включена и тембровая палитра голоса. Многообразие вокальных красок составляют всевозможные оттенки: черты мужественности и лирическая нота, доля иронии и моменты размышления.

Но это в очень умеренных дозах, зато бесконечно много озорства и лукавства. Таков и весь облик его Фигаро – вездесущий и всё время разный: романтичный и деловитый, изящный и сметливый, добродушно открытый и себе на уме. Всегда весёлый, неугомонный, остроумный и предприимчивый, буквально «вулкан идей».

Одна из самых ярких удач певца в партиях драматического плана – Демон в одноимённой опере Рубинштейна. Здесь, как никогда прежде, во всей полноте предстал типичный для Сметанникова метод работы над оперной партией.

В случае с Демоном артист тщательно изучил всё, связанное с новым для себя героем, прежде всего поэму Лермонтова, музыку Рубинштейна, картины Врубеля. Характерно, что в кропотливой шлифовке роли, помимо дирижёра и режиссёра, ему очень помог балетмейстер, вместе с которым удалось создать «пластическую партитуру» образа. Так возник неповторимо своеобразный, «его» Демон.

Второе амплуа Леонида Сметанникова – романс. Здесь певец стремится пользоваться более тонкими по сравнению с оперой, иногда сугубо «акварельными» вокальными красками, более разнообразными и детализированными музыкально-речевыми интонациями, а в случае необходимости – глубинными психологическими нюансами.

В камерном исполнении становится особенно заметным очень важное качество его общей манеры – вдумчивое изучение произведения, стремление проникнуть в его суть, истолковать по-своему, свежо и современно. Для него очень характерно желание найти и показать слушателям новые грани известной музыки, «стряхнуть пыль» с незаслуженно забытых романсов, убеждая аудиторию в их ценности.

Есть у Сметанникова ещё одна черта, весьма существенная для камерного певца – безошибочное чувство стиля. Он отталкивается от примет конкретной эпохи, от почерка конкретного композитора. Стремится идти от образа, объективно заложенного в том или ином произведении, а не навязывать исполняемой музыке свою манеру, вкус, произвольную трактовку.

Вот в чём кроется секрет того, что в огромном репертуаре певца, который насчитывает более шестисот произведений, почти не встретишь однотипных решений. И, в свою очередь, широта охвата музыкального материала, разнообразие творческих стилей помогают певцу в пестовании его многогранной исполнительской манеры.

Что ещё говорит о серьёзности подхода Леонида Сметанникова, так это его тяготение к укрупнённому, «системному» построению своих концертных программ.

Это тяготение обнаружилось у него ещё в консерваторские годы, когда он жадно «глотал» романс за романсом, стремительно расширяя для себя горизонты камерной лирики, и уже на IV курсе набрался смелости целиком исполнить чрезвычайно редко звучащий и весьма трудный во всех отношениях вокальный цикл Бетховена «К далёкой возлюбленной».

С тех пор зарубежная классика постоянно присутствует в орбите певческих интересов Леонида. Через его исполнительскую «лабораторию» большими сериями песен и романсов прошли Моцарт, Шуберт, Брамс, Малер.

Русский классический романс, бесспорно, занимает центральное место в репертуаре певца. Алябьев, Варламов, Гурилёв, Глинка, Даргомыжский, Рубинштейн, Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Кюи, Аренский, Рахманинов, Метнер… Трудно назвать кого-либо из русских композиторов, чьих романсов не пел бы Сметанников. И у каждого из них ему удаётся найти что-то примечательное, привнести в исполнение свои штрихи и нюансы.

Отдельная большая тема – старинный романс в исполнении Леонида Сметанникова. Тема, которая вошла в его жизнь примерно с начала 1980-х годов.

Никогда не думал, что буду петь старинные романсы. Однако людей, особенно старшего возраста, тянет к ним. Очевидно, им недостаёт сегодня музыки для души, музыки с открытым выражением человеческих чувств. И хочется отозваться на это их желание.

А там, смотришь, и сам увлечён, находишь за простым что-то корневое, необходимое как воздух.

До тонкостей воспроизводя традиционную манеру исполнения старинного романса, Сметанников неизменно делает это со вкусом и мерой, очищая музыку от салонно-ресторанной «накипи». И главное – он вносит в этот материал ноту возвышенности и благородства, наполняет его поэзией и одухотворённостью. Вот здесь Сметанников поистине царит над залом. Его слушают с замиранием, затаив дыхание.

Так где же всё-таки разгадка успеха его камерного исполнительства? Полагаю, не в том, что отличает любого крупного профессионала: продуманность и законченность замысла, детальнейшая проработка исполняемого музыкального материала. И не в общих критериях вокального мастерства. И даже не в том, что любая его программа строится на умелом, разнообразном подборе произведений различных стилей и направлений.

Может быть, его притягательность как раз в той самой вдумчивости и глубине, в том, что он говорит с залом очень и очень всерьёз? Или в неотразимом обаянии его голоса и манеры пения? Очень вероятно. Но, говоря в данном случае о вещах конкретных, то есть о вокальной лирике, отмечу хотя бы два штриха – как мне кажется, немаловажных.

Во-первых, сохраняя и всемерно поддерживая распевность, Леонид самым активным образом привносит в неё речевое начало. И вот это, идущее от живой разговорной речи, придаёт его пению особую непосредственность, жизненность.

И, во-вторых, в любой вокальной миниатюре он стремится отыскать, разработать и воплотить определённый сюжет. То есть выявить контрасты, до тонкостей продумать интонационную драматургию, насытить пение действием, передать движение некой фабулы. Причём настолько, что чисто вокальные формы в его руках начинают играть, лицедействовать. И вместо застывшего «образа» или «стоячего» состояния раскрывается сама жизнь в её живом течении, в её реальной пульсации.

* * *

Третье из основных исполнительских амплуа Леонида Сметанникова – песня. Вообще рассказ об этом певце следовало бы, пожа-

луй, начинать именно с песни. Ведь не опера и не романс, а именно песня раньше всего вошла в его жизнь.

Песня мне нужна, необходима. Я люблю её, быть может, больше всего остального. Потому что она доступна каждому, и с каждым я могу говорить на её языке. Потому что она – душа времени, через неё я ловлю, ощущаю ритм и интонацию сегодняшней жизни.

Долгое время у него это было почти единственно то, что мы обозначали понятием *советская песня*. Та песня, которая сейчас уже во многом и безвозвратно отошла в прошлое. Но то была песня, с которой в жизнь входило не одно поколение и с которой в песенное искусство входил он сам.

Свой исполнительский стиль сложился у него довольно быстро. Начиналось это с чётко выверенной манеры внешнего поведения: скромный, но осмысленный и выразительный жест, довольно скупая гамма мимических штрихов, изредка элементы игры, театрализации.

Собственно в пении – то благородное слияние гражданственности и лиризма, которым были так сильны лучшие наши певцы. Но самую характерную черту его голоса и манеры составляли особый «нерв задушевности», проникновенность тона, подкупающая искренность.

Для немалого числа советских песен Сметанников был «крёстным отцом», то есть давал им путёвку в жизнь, будучи их первым исполнителем. Среди песен, которые довелось «выводить на орбиту», особенно дороги ему те, что писал в расчёте на его голос Давид Тухманов. Тесное содружество композитора и певца, очень близких по своим творческим устремлениям, принесло такие превосходные вещи, как «Звёздная песня неба», «Мама», «День Победы». Вот что рассказывает о последней из них сам певец.

Страна готовилась к 30-летию Победы. Я с радостью откликнулся на предложение Давида Тухманова исполнить его новую песню. Когда он показал мне её первый вариант, я сразу понял, что это не однодневка – такая песня может и должна прочно войти в души людей. Времени до праздника оставалось мало. Приходилось работать по ночам.

Композитор оказался очень требовательным, и мне нравилось это. Я понимал ту ответственность, которая ложилась на меня, и

поэтому старался прочувствовать каждую интонацию. Мы сделали 21 дубль, прежде чем добились желаемого. Премьера состоялась 9 мая 1975 года. И мне очень приятно, что песня получила всенародное признание.

Певцу удавались песни самого разного плана. Как и во всём остальном, его творческая амплитуда была здесь широкой и многообразной. Он мог всколыхнуть душу драматизмом и очаровать проникновенной лирикой. Ему были подвластны острый, упругий динамизм и самая мягкая, нежная певучесть.

Сметанников был силён в песнях мужественного, гражданского звучания. Чеканный ритм, яростная наступательная энергия, бескомпромиссная героика, максимализм жизненной позиции – как это убеждало и захватывало в те годы!

С другой стороны, в полной мере были доступны ему весёлые, шуточные песни. В них он всегда подчёркивал не иронию, колкость и язвительность, а мягкий, добродушный юмор. Очень обаятелен был Леонид в лирических песнях. Причём наибольшей его симпатией пользовались песни, связанные с мотивами природы, с образом отчего края. Тему эту он умел раскрыть сокровенно, без малейшей фальши и выспренности.

Особое место у него занял со временем жанр баллады. И это вполне закономерно. Исполнение шлягеров не так уж часто нуждается в высоком мастерстве. А вот песня-баллада предъявляет к певцу весьма серьёзные требования, что уже само по себе импонировало Сметанникову.

Во-первых, этот жанр предоставлял ему наилучшие условия для выявления своих творческих возможностей. Во-вторых, и это основное – ему, в полной мере владеющему логикой крупных вокальных форм, ближе развитая структура баллады, свобода и динамичность повествования.

Наконец, важно и то, что этот жанр обогащает и широко раздвигает круг тем, образов и сюжетов песенного искусства, позволяя говорить о самых сложных вещах, передавать самую разнообразную и многоцветную гамму человеческих переживаний.

* * *

Где-то с середины 1980-х устоявшаяся традиция эстрадной песни начала неожиданно «пробуксовывать». Понадобилось всего два-

три года, чтобы она оказалась почти начисто вытесненной мощным конкурентом в лице рок-музыки.

Конечно же, внутренне Сметанников переживал происходящее. И, наверное, довольно болезненно. Тем более что его всегда волновало не только собственное положение в массовом искусстве, но и проблемы «экологии» этого искусства. Однако, как говорится, нет худа без добра. Коренное изменение ситуации в балансе массовых жанров побудило его активно переключиться на русскую народную песню.

К русской народной песне я пришёл не сразу. Толчком к серьёзной работе над ней послужил памятный для меня концерт в Мехико в 1975 году. Там я впервые исполнил в сопровождении оркестра имени Осипова несколько песен. После каждой из них люди кричали «браво», «бис» и «отро», что значит «ещё».

Я, признаться, был озадачен. Казалось бы, что им наша песня? Почему за океаном, в далёкой Мексике, люди приходят в неподдельный восторг при первых же звуках русской песни? И почему мы, русские, остаёмся глухи к этой красоте, созданной предками? Тогда-то я и решил всерьёз заняться русской песней. А когда начал работать над ней, почувствовал, что расту как певец, становлюсь духовно и творчески богаче.

Вскоре после 1975-го Леонид не только всецело проникся поэтикой русской песенности, но и научился передавать её во всей подлинности и глубине. Стремился сделать песню живой. Чтобы она звучала не как заученное, спетое с чужого голоса, а как своё, свободно льющееся изнутри.

Вот откуда у него гибкость музыкальной фразировки, непрерывное варьирование звуковой линии – он словно импровизирует по канве напева, выводя свой узор вокруг мелодического стержня. Вот для чего он «свингует», то есть вольно кружит вокруг тактового размера, опережая его и отставая от него, привнося этим чисто современные ощущения.

Репертуар Сметанникова в сфере русской народной песни, пожалуй, столь же разнообразен, как и сама эта песня. Здесь и песня-легенда и песня-рассказ, раздумчивая и шуточная, чисто лирическая и величаво-торжественная.

В числе тех его песен, которые вызывают самый непосредственный и бурный отклик зала – плясовые. У него это не просто плясо-

вые, не просто задор да веселье. Это у него молодецкий задор и удалое веселье, а если быть совсем точным: удаль и молодечество как истинно русские свойства – вот что главное.

Всякий романс, всякая песня – это своеобразная картинка из жизни. Приступая к работе, я всегда стремлюсь создать настроение, образ, раскрыть его внутреннее содержание. Стараюсь из каждой песни сделать свой маленький музыкальный театр. Слово «маленький» относится, конечно, только ко времени звучания. Зато сколько вмещают в себя эти минуты!

Да, Сметанникову удаётся превратить песню в сценку из жизни. Он пропевает музыкальную канву так, что зримо ощущаешь сюжет. Не просто хорошо спеть, а найти и разыграть сюжет – это для него обязательный закон существования на концертной эстраде. Всё основное при этом делается голосом.

Играют контрасты темпов и динамических оттенков, то есть замедления и ускорения, меняющаяся сила звука. Играют всевозможные краски тембра и различные формы интонирования – то на распеве, то говорком. Включаются и средства внешнего воздействия: мимика, жест, поза, движение тела. Естественно, наиболее раскованным предстаёт певец в плясовых, в песнях молодецкого «загула», где он зажигательно подтанцовывает и постепенно разгоняет темп до умопомрачительного вихря.

Хороши у него плясовые, но лично для меня феномен Сметанникова, как исполнителя русских песен, во всей своей очевидности открылся в вещах не «зазывных», как будто бы совсем не репертуарных.

Протяжная песня… Как притягивают к себе эти заповедные напевы. И как он выпевает их, длит-нижет песенную нить, преодолевая повторность, размывая строфику. Так что вьётся тропа-мелодия без конца и без краю. Вьётся неторопливо, даже медлительно. Льётся углублённо, сосредоточенно, погружая куда-то внутрь. С неизбывной сумрачной меланхолией, с извечной тоской русской, тоской особой.

Той тоской, в которой не суетные жалобы на жизнь, а стремление вчувствоваться в безмерность и нескончаемость этой жизни, жгучее стремление дойти до самой её сути. А как сказано: во многой мудрости много печали. Необъятная даль-ширь русской земли и души русской,

сокровенные думы и помыслы о великой тайне бытия – вот о чём удаётся поведать в протяжной песне Леониду Сметанникову.

Ещё одно высокое откровение его искусства – пение без инструментального сопровождения. Здесь, на мой взгляд, становишься свидетелем самого замечательного из того, что делает Сметанников. Артист остаётся один на сцене, и начинается настоящее таинство, священнодействие.

Он практически недвижен, предельно сосредоточен, и абсолютно всё замыкается на вокале – голос, только голос. Именно в этом случае во всей полноте раскрываются возможности певца. Невозможно описать весь спектр граней и оттенков тембра, всю выразительность звуковедения, глубочайшую осмысленность того, о чём он поёт.

За границей меня всегда спрашивают, откуда я, и чаще всего пожимают плечами, когда слышат незнакомое «Саратов». Но когда говоришь «Волга» – сразу улыбки, восклицания. Я видел много рек: Рейн, Дунай, Сена, Тибр, Гудзон… Понимаю, как они дороги тем, кто живёт на их берегах. Люблю наши реки – Днепр, Терек, Катунь. Но Волга!.. Такой простор за нею, степь, воля! Разве можно понять без них душу русской песни!

Не отсюда ли в его исполнении ширь, приволье, могучий размах, сила кряжистая и несгибаемая. Не отсюда ли щедрость души и по-шаляпински безмерное в своей амплитуде поющее сердце, позволяющее в одно и то же время быть мужественным и нежным, раздольным и интимным, радостным и печальным.

Если припомнить «замес», из которого природа вылепила Леонида, получится нечто прелюбопытное. Пращуры жили на Тамбовщине. Родился в предгорьях Урала. Вырос на днепровских берегах. Окончательно обосновался в Поволжье, к которому прирос прочно и навсегда. Этот многослойный «пирог» его души дополняют непрерывные поездки вдоль и поперёк всей страны.

Кроме того, у него есть возможность сопоставлять увиденное здесь с тем, что подмечает в других уголках земного шара. Так что Русь, Россию, русское он знает не понаслышке и не из вторых рук. А Волга, волжское, как известно, корень и стержень России. И звучная волжская струна – камертон общерусского.

Вот почему нота эта отчётливо слышится не только в песнях, волжских по своему по происхождению – таких, как «Вниз по Волге-реке», «Из-за острова на стрежень», «Есть на Волге утёс», слышится она у Сметанникова в песнях о России вообще.

* * *

Итак, три исполнительских амплуа Леонида Сметанникова, три «кита», на которых стоит его артистический мир – опера, романс, песня. Имеет смысл расшифровать подробнее: опера и оперетта, кантата и оратория, романс классический и бытовой, песня эстрадная и народная. То есть практически все вокальные жанры. И в каждом – блестящие творческие достижения. Таков знаменитый артистический универсализм Сметанникова, такова его редкая многогранность, поразительная широта творческого диапазона.

Артистический универсализм саратовского певца не имеет ничего общего с неразборчивостью, всеядностью или пёстрой эклектикой. Его исполнительскому творчеству присуще внутреннее единство. И определяется оно тем, что Леонид Сметанников всегда и во всём остаётся самим собой, что прежде всего означает иметь совершенно устойчивые, индивидуально неповторимые, легко узнаваемые качества голоса.

Его баритон нередко называют великолепным, чу́дным, отмечая красоту окраски, «бархатность» тембра, благородство и теплоту звучания. Это голос большого диапазона – яркий, полётный, ровно звучащий во всех регистрах.

Тема отдельного разговора – его кантилена. Кантилена мягкая, но звучная, очень пластичная, нескончаемо широкая. Когда она льётся током непрерывного развёртывания, мелос расцветает оазисами наслаждения, становится чарующе-упоительным. Это совершенство вокального звуковедения, подлинное *bel canto* – одно из главных богатств певца, за которым стоит богатство души.

Другие грани его вокального искусства состоят во владении всем многообразием звуковой палитры.

На одном полюсе – тембровость предельно нежная, ласковая, а звучание высокого регистра лёгкое, светлое, как бы воспаряющее. На другом полюсе – подчёркнутая твёрдость, мужественность, блеск и «металл», при необходимости и жёсткость, суховато-холодный оттенок, грозовая мощь.

А между этими полюсами – масса градаций, создающих базу для гибкой фразировки и нюансировки. Здесь один из показателей его мастерства состоит в филировке звука от еле слышного *pianissimo* до громоподобного *fortissimo* и наоборот.

Непосредственно с вокалом соседствует такое качество, как дикция. Общепризнано, что она у него безупречна, а встречается это в певческом искусстве крайне редко. Он ничуть не форсирует, не артикулирует нарочито, и между тем каждое слово у него слышно явственно, с полной отчётливостью. Придавая столь большое значение дикции, Сметанников безусловно прав. И не только потому, что слушатель имеет законное право слышать поэтический текст.

Отчётливо сказанное певцом слово важно и само по себе. Но, кроме того, через дикцию и слово к артисту приходит и образ, и настроение, и проникновение в суть исполняемого произведения.

А рядом ещё и актёрский комплекс. Пресса единодушно отмечает импозантность его артистической внешности, присущее ему «море обаяния». Вокальную виртуозность вкупе с разнообразными приёмами игры голосом дополняют у него незаурядные актёрские данные, способность к самобытной лепке визуального образа, сценическая свобода, дар артистического перевоплощения.

Кажется, сказанного достаточно, чтобы говорить о всестороннем мастерстве Леонида Анатольевича Сметанникова, о его высочайшем профессионализме. На самом же деле понятие *мастер* включает в себя такое множество оттенков и деталей, что продолжать можно бесконечно.

К примеру, особая грань мастерства этого певца связана со спецификой его артистической жизни. Он непрерывно переходит от одного типа исполнительства к другому, выступает перед самой различной слушательской аудиторией, попадает во всевозможные национальные и климатические условия, географические и временны́е пояса. Это обязывает его к «быстрому реагированию», к мгновенному переналаживанию психологического настроя и певческого аппарата.

Во всё, что делается им в искусстве, он щедро, без остатка вкладывает душу и сердце. Отсюда столь свойственные его исполнению покоряющая искренность, эмоциональность, теплота, проникновенность, доверительность.

И ещё один штрих, чрезвычайно важный для артистического облика Сметанникова – горячо вибрирующий в нём нерв современности. Своей творческой сверхзадачей он считает «наведение мостов» между искусством, какому бы времени оно ни принадлежало, и нынешним днём, чувствами и проблемами тех людей, которые сегодня пришли в зрительный зал.

Когда вдумываешься в суть поступков своих героев, начинаешь понимать, как многое роднит их и моих слушателей в чисто человеческом плане. Именно поэтому внутренне стараюсь всегда с помощью музыки говорить не об Онегине, Демоне или, скажем, Дон Жуане. Я говорю со сцены о нас, современниках. Не знаю, получается ли это.

Нетрудно убедиться и в такой закономерности. Любая оперная партия, если её делает настоящий актёр, не похожа на предыдущие её исполнения. От конкретного времени и конкретного человека входит в роль очень многое. Вот почему и в Верди, и в Чайковском современный артист говорит современным языком, поёт современными интонациями. Пусть не впрямую, пусть завуалированно, но это так.

Сведения об авторах

Алиева Ольга Олеговна (Екатеринбург) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка Уральского государственного архитектурно-художественного университета.

Вишневская Лилия Алексеевна (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

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, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича и Международной премии имени Николая Рёриха.

Егорова Ирина Львовна (Саратов) – кандидат искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, руководитель фольклорных ансамблей «Родник» и «Благодать».

Заельская Светлана Александровна (Оренбург) – кандидат исторических наук, доцент кафедры всеобщей истории и методики преподавания истории и обществознания Оренбургского государственного педагогического университета.

Закопай Анатолий Петрович (Оренбург) – заслуженный работник культуры России, профессор кафедры специального фортепиано Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

Калугина Наталья Александровна (Москва) – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи (хранитель музейных предметов).

Козовчинская Елена Анатольевна (Оренбург) – заведующая ПЦК «Теория музыки» музыкального колледжа Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей,

старший преподаватель кафедры истории и теории музыки ОГИИ имени Л. и М.Ростроповичей.

Меловатская Анна Евгеньевна (Москва) – кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой искусства балетмейстера факультета хореографии Института современного искусства, доцент кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии.

Московкина Евгения Александровна (Барнаул) – кандидат филологических наук, доцент Алтайского государственного университета.

Мэн Яоюй (Китай) – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

Ромашков Анатолий Анатольевич (Тамбов) – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры народных инструментов Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

Ромашкова Ольга Николаевна (Тамбов) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

Ступина Ирина Петровна (Новомосковск) – преподаватель отделения «Фортепиано» Детской школы искусств города Новомосковск Тульской области.

Тертычная Наталья Николаевна (Луганск) – старший преподаватель кафедры иностранных языков, латинского языка и медицинской терминологии Луганского государственного медицинского университета имени Святителя Луки.

Triguero Ernesto (Ernesto Rafael Triguero Tamayo, Cuba) (**Тригеро** Эрнесто, Куба) – доктор искусствоведения, ведущий профессор исследований в области культуры областного Центра культуры (провинция Лас Тунас), профессор и научный сотрудник факультета социальных и гуманитарных наук Университета Тунаса, магистр академического танца Университета искусств Гаваны.

Хренов Николай Андреевич (Москва) – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Отдела зрелищных и медийных искусств Государственного института искусствознания, председатель Комиссии междисциплинарного исследования художественной деятельности при Научном совете РАН «История мировой культуры».

Содержание

Александр Демченко (Саратов)
Преамбула V. Вторая половина XX века. Очерк первый 3

Николай Хренов (Москва)
Советский кинематограф на исходе советской эпохи 27

Евгения Московкина (Барнаул)
Испытание временем в поэтике конфликта В.М.Шукшина
(на примере рассказа «Приезжий») 161

Наталья Тертычная (Луганск)
Концепция личности и формы её художественного воплощения
в прозе В.Токаревой 172

Наталья Калугина (Москва)
Советское монументальное искусство.
Старый фонтан Приморского парка 177

Ольга Алиева (Екатеринбург)
Нина Васильевна Костина (1934–2021).
Художник и педагог советской эпохи 183

Светлана Заельская (Оренбург)
Музейное просвещение на Урале 192

Елена Козовчинская (Оренбург)
Тридцать лет спустя 198

Анатолий Ромашков, Ольга Ромашкова (Тамбов)
Отдавая дань симфоническому эпосу 207

Ирина Егорова (Саратов)
«Песни под гитару» как новый вид
молодёжного творчества в СССР
(из опыта научных исследований Л.Л.Христиансена) 215

Анатолий Закопай (Оренбург)
Конкурс пианистов Поволжья имени Д.Б.Кабалевского
и судьба его оренбургских лауреатов и дипломантов 227

Анна Меловатская (Москва)
На путях обновления балета 239

Ирина Ступина (Новомосковск)249
Об одной из множества безвестных династий 249

Мэн Яоюй (Китай)
Развитие вокального искусства в СССР и Китае
в 60–70 годы XX века..... 257

Ernesto Triguero (Cuba)/Эрнесто Тригеро (Куба)
Agenda de notas Lescay. 1863 días en la URSS:
experiencia legítima de los contactos culturales soviético-cubanos
Записная книжка Леске. 1863 дня в СССР:
опыт советско-кубинских культурных контактов 263

Из анналов историко-революционной музыки..... 276

Александр Демченко (Саратов)
«Песни вольницы» 276

Александр Демченко (Саратов)
«Голос из хора» 283

Александр Демченко (Саратов)
«Виринея» 295

Саратовский меридиан 310

Александр Демченко (Саратов)
Родом из детства..... 310

Александр Демченко (Саратов)
Борис Тевлин 320

Лилия Вишневская (Саратов)
Композитор Елена Владимировна Гохман и традиции преподавания
гармонии в Саратовской консерватории..... 329
Александр Демченко (Саратов)
Леонид Сметанников 336

Сведения об авторах 353

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 50

По материалам X Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART X»
30 декабря 2022 года

Грандиозный эксперимент XX века: pro et contra
(К 100-летию образования СССР и 30-летию его распада)

Редактор С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 27.02.2023 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 22,3. Уч.-изд. л. 19. Тираж 50. Заказ 14.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1