

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

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 85

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

28 ноября 2025 года

Художественная картина мира

Саратов, 2026

ББК 85.03(0)
Д 44

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

Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы.
Д 44 Том 85: по материалам XIX Международного научного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм» «*SCIENCEFORUM PAN-ART XIX*».
28 ноября 2025 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов:
Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова,
2026. – 326 с.

ISBN 978-5-94841-708-0 (Т. 85)
ISBN 978-5-94841-314-3

В томе 85 предлагаемого альманаха представлен четвёртый блок статей российских и зарубежных участников XIX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («*SCIENCEFORUM PAN-ART XIX*»), который проводился 28 ноября 2025 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Данный том выводит в смысловое пространство, обычно обозначаемое в нашем альманахе как *художественная картина мира*. Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, посвящённого изучению художественной культуры во всех её ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, кино, фольклор и т.д.) с привлечением исследований в других разделах научного знания.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-708-0 (Т. 85)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В.Собинова, 2026

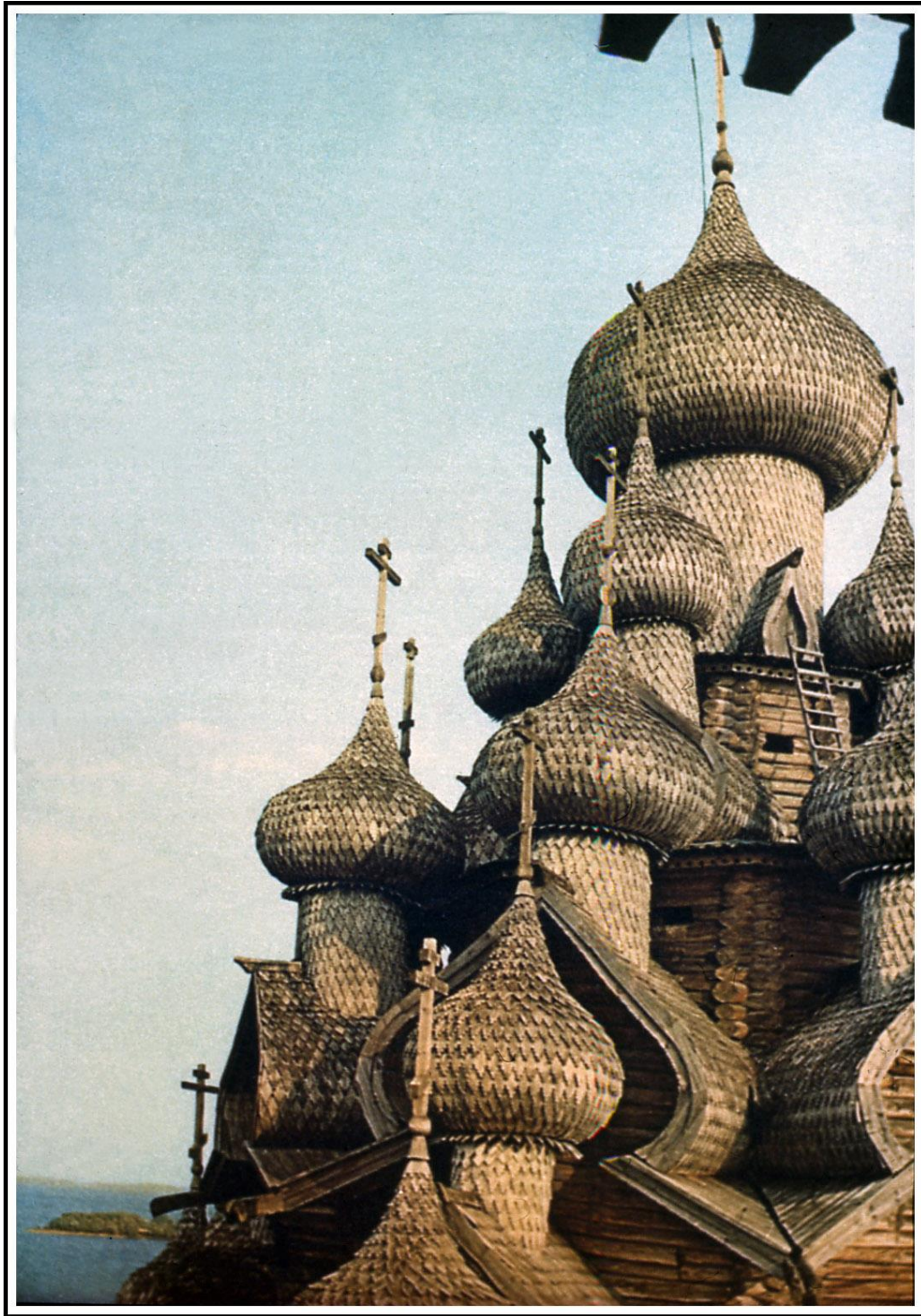
Александр Демченко (Саратов)

The contours of the world artistic heritage. BAROQUE
(the mid-16th to mid-18th centuries)
Collisions of Contrasts.
Essay 2

Серия вступительных очерков, призванных составить большой обзор, посвящённый художественной картине мира, выполнена на материале мирового искусства от его истоков до наших дней. Предыдущие очерки были опубликованы в томах 76 («Ancient World»), 79 («Antiquity»), 80 («Middle Ages»), 81 (The Renaissance. Essay 1), 83 (The Renaissance. Essay 2) и 84 (Baroque. Essay 1).

In connection with the consideration of the Baroque style quality of fantasy and phantasmagoria, it is worth discussing the *Russian art* of that time. It vividly and uniquely echoed the general currents of the era.

By the 17th century, *Russian wooden architecture* reached its zenith: izbas, windmills, chapels, churches, and more – all built without nails and with remarkable artistic imagination. A masterpiece of wooden architecture is the **Church of the Transfiguration** in Kizhi (an island on Lake Onega, now home to a museum-preserve of Russian wooden architecture). The abundance of domes, a key feature of Russian church architecture, is taken to the extreme here – the church has twenty-two domes. It stands out for its remarkably intricate design, yet the generous variety of forms is brought together into a single bundle, soaring 37 meters high and uniquely realizing the pyramid principle. The delicate, masterful work reveals itself in every detail: in how harmoniously everything is put together, forming an intricately whimsical silhouette, and in the skillful embroidery of the ornamental pattern, creating a delicate vibration on the scaly surface.



The Church of the Transfiguration in Kizhi

In the stone architecture of Russia, the most famous example of distinctly national parallels to Baroque fantasies can be considered the **Saint Basil's Cathedral** in Red Square in Moscow (officially known as the Cathedral of the Intercession of the Most Holy Theotokos on the Moat). The exceptional complexity of the composition is complemented by an excess abundance of its components and elements – the creators of the cathedral (believed to be the masters **Postnik** and **Barma**) seemingly aimed to present in one structure the full diversity of the national tradition. As a result, there arises an impression of intricacy and grandeur, bordering

on a riot of colors, reminiscent of the vividness of fairgrounds. The cathedral has been transformed into a kind of box of wonders, a fairy-tale painted terem.

The mention of the terem is all the more appropriate because nearby, on the territory of the Moscow Kremlin, somewhat later, the **Terem Palace** was built (1635-1639, by the masters *Bazhen Ogurtsov* and *Trefil Sharutin*). Its general appearance and especially the frescoes in the interior vividly reflect the features of *Russian patternwork*. Patternwork, in this case, is a sort of merry-go-round of picturesque, ornate patterns, it is an extremely bright, festive coloring, and it is a highly elaborate invention (often of folklore origin).

Having reached the peak of original national exoticism in the 17th century, by the end of the century, Russian art leaned more towards assimilating European forms of artistic thinking. In their synthesis with Russian patternwork emerged the so-called *Moscow Baroque*, or alternatively, the Naryshkin style, as much of the construction in this style was initiated by the Naryshkin noble family, related to the royal family.

Later, in connection with the reforms of Peter the Great, in the new capital, St. Petersburg, a purely European-style Russian art emerged. Illustrative of the outlines of this style is the enormous carved **iconostasis of the Saints Peter and Paul Cathedral** (1722-1727, the cathedral is located in the Peter and Paul Fortress in St. Petersburg). The composition of this iconostasis is far from the typical Orthodox standards: not a series of icons arranged in a hierarchical order of rows (ranks), but a free architectural ensemble. It is noteworthy that it was created not by painters, but by carvers according to the project of the architect *Ivan Zarudny*.

The sculptural figures included in this iconostasis fully adhere to the European tradition. But there is also a significant amount of national uniqueness here – in the character of the virtuoso wood processing, in the original invention. What further connects this masterpiece with the aesthetics of the Baroque style is its unrestrained luxury and emphasized pictorial quality: the wealth and variety of decorative motifs, the dazzling splendor of the golden adornment.

The Russian art of the Peter and post-Peter era absorbed from Western Baroque a penchant for optical effects that lead into the realm of illusionism. This was especially evident in the frescoes of the ceilings (known as "plafonds", the surface of the ceiling decorated with some image). Masters of fresco painting achieved a remarkable "optical illusion", drawing skies, clouds, distant expanses, and figures flying within them, creating the illusion of a breakthrough into a vast open space.

One such ceiling can be seen in the aforementioned **Chinese Palace** in Oranienbaum, where the fantastical poetics of free flight is recreated: people and birds soar among clouds, mists, and billowing draperies. Beautiful beings float in the skies with joyful serenity – depicting an unparalleled fairyland of absolute soaring above the earthly, mundane, a complete flight from reality into a world of dreams.

A special kind of Baroque fantasy is the *utopian novel*. Its source was *Thomas More's "Utopia"* (1478-1535), written back in 1516. Subsequently, firmly belonging to the Baroque era, works like "The City of the Sun" (1602) by *Tommaso Campanella* (1568-1639), "New Atlantis" (1627) by *Francis Bacon* (1561-1626), and "The Other World: Comical History of the States and Empires of the Moon"

(published 1657) and "The States and Empires of the Sun" (published 1662) by *Cyrano de Bergerac* (1619-1655) appeared.

These books through imaginative descriptions, as a contrast to existing dissonance, proclaimed the dream of an ideal social structure. Similar motifs found their way into numerous other literary works, such as *Jonathan Swift's* (1667-1745) novel "**Gulliver's Travels**" (1726). Everything that intrigued the famous protagonist in the fictional land of the Houyhnhnms (intelligent horses) is condensed into a few sentences, unveiling the image of the desired life. This is the quintessence of what the authors of Baroque utopias aspired to.

In a chain of reasoning (by a method of proof by contradiction – "*there was no...*"), Swift summarized the development of utopian thought. However, "Gulliver's Travels" is primarily an engaging, whimsical, endlessly inventive fantasy, the hyperbole of which is directed either towards the smallest (Lilliputians) or towards the largest (Giants). And it is always aimed at a distinctly recognized goal. One of such objectives is debunking pseudoscience. The writer achieves this with unparalleled humor, such as in the tale of a certain pseudo-scientist who discovered the method of plowing the land with pigs and thereby eliminate expenses on plows, cattle, and laborers.

* * *

Hyperbolization became the most important sign of art of that time - that is *the Baroque temperament*: exaggeration in everything, zest for something exceptional, the irrepressibility of passions, immoderateness of aspirations.

The main building of the Catholic world - **St. Peter's Basilica and Square** in Rome (1657 - 1663) is a great illustration of this. The great oval square (its depth is 280 meters) before the basilica represents a vast space surrounded by 284 columns with a height of 19 meters. Two galleries forming the colonnade embrace this space "*like outstretched arms*" (in *Lorenzo Bernini's* expression, an architect and designer of the square). There is an obelisk in the center of the square, and the fountains along the edges of it form its transverse axis. A giant four-row colonnade with its solemn rhythm leads to the basilica preparing for its staggering grandeur.

The construction of St. Peter's Basilica began in the first decades of the 16th century when it was conceived by the author of the original plan *Donato Bramante* (1444 - 1514) as a structure that should surpass all the temples of Christendom. Since 1546 *Michelangelo* managed the construction process, in particular, he developed the design of the dome, which ends with a lantern emphasizing the upward aspiration of all forms. Dominating the architectural environment the dome serves as an important compositional point in the ensemble of the city.

The wall of the basilica curves, various and contrasting in size volumes complicate its configuration. All kinds of sculptural and ornamental forms inside the temple are presented in complex perspectives, which enhances the impression of infinite diversity. All this, combined with abundance and luxury of decoration, unexpected and bold plastic effects, is designed to symbolize the greatness, power

and wealth of Catholic Rome (the main merit in creating the interiors of the basilica belongs to *Lorenzo Bernini*).

The same hyperbolism is characteristic of the Baroque style in the conveyance of human passions. To prove this thesis, we turn to two canvases by *Rubens*. An incredibly powerful pathetic is the essence of the action captured in the picture **The Elevation of the Cross** (1610). The final tragic meaning of the event is pushed far into the background. The artist conveys titanic efforts of both the Crucified and his executioners. There is no antagonism - everything is focused on united forces of the group of people raising the cross as an excessive burden.

Sharp turns of figures, chaotic lights and shadows moving over swollen muscles trembling with tension, color saturation and general “uprising” of the composition built diagonally - all of this escalates the pathos of the painting to the utmost. It is worth mentioning that the main diagonal is crosswise contrary to a counterdiagonal with a heavily breathing dog in the bottom left corner and a tree bent under the gust of wind in the top right corner.



Peter Paul Rubens The Elevation of the Cross

The Baroque temperament in **Rubens's** work **The Consequences of War** (1637–1638) is presented in absolute completeness: pathetic hyperbolization, furious dynamics (everything in the picture leaned from left to right under a flurry of disaster), emphasized expression conveying the frenzy of emotions and finally, the affectation of the state. In addition, the above-mentioned qualities are accompanied by theatricalization (dramatic effect of the pictorial composition) and allegorism (a nude Venus with Amors). All taken together allowed the artist to express the idea of opposition to war with an exceptional passion. The fact that this was not an empty phrase for him is proved by one of his letters: *“I wish the whole world was at peace and we could live in the Golden Age and not in the Iron Age”*.

Various facets of the Baroque temperament including a strong tendency to pathetics, expression and ecstasity were revealed by musical art. The following works can serve as vivid diverse examples of these features:

- the finale of **Prelude, Fugue and Ciacona for Organ in D minor** by **Johann Pachelbel** (one of the actual predecessors of Bach, 1653–1706) with its gloomy color and emphasized distressed mood;
- the second movement of **Concerto for Two Violins, Cello and Orchestra** by **Antonio Vivaldi** with its characteristic perseverance of overcoming brought to fevered excitement;
- the beginning of **Bach's Chromatic Fantasia and Fugue for piano**.

The genre of fantasy in the last composition is interpreted as a form of absolutely free impulsive-spontaneous will. Behind the artistry of the music is an extraordinary personality with his complex inner world and boldly rebellious spirit. The dramatic pathetics openly declaring itself is both grandeur of thought, feeling, action and the excitement of the statement with its rhetorical intensity. Baroque art in general is characterized by oratorical rhetoric with the reproduction of declamatory speech, expressive gestures, inspired “strokes of a pen”. Pathetics goes along with high expression that conveys in this case passionate and violent excitement. Monteverdi, who worked a century before Bach, introduced a special designation in this regard: *stile concitato - agitated style*.

* * *

So far we have dealt with the Baroque style, which gave its name to the era and was determinative for it. But the era literally woven of pronounced contrasts had no choice but put forward some opposing styles. Indeed, along with the Baroque and in contrast to it, there were classicism and realism.

Just as the Baroque style was preceded by Mannerism, so *classicism* was prepared by the emergence of *academicism*. In 1585 in Bologna (Italy) the artists **Carracci** brothers (they were three, the most famous and talented of them was **Annibale**, 1560–1609) founded an academy in order to oppose the art based on the study of great masters of the past against Mannerism. It was historically the first academy. Later, similar institutions appeared in different countries, not only in the

field of fine arts but also in the field of drama theater, music, dance, which laid the foundations for systematic art education.

It was in academies that academicism developed, which required the observation of the rules borrowed from the classical art of Antiquity and the Renaissance. This was the main and common thing between academicism and classicism (the terms are identical, both come from the words meaning *exemplary*, *perfect*). In order to make sure of the above-mentioned, it is enough to compare the paintings **The Three Marys at the Tomb** by the academist *Annibale Carracci* and **The Rest on the Flight into Egypt** by the classicist *Nicolas Poussin*. They are related by the clarity of drawing and composition, a sense of sublime beauty, majestic character and features of dramatic excitement.

It is evident that each of these artists considered Greco-Roman Antiquity and the High Renaissance as the ideal of bright and intelligent life. Therefore, the characters of Christian legends appear in a corresponding manner. That is why even in the depiction of social motifs one can feel the spirit of nobility and sublimity.



***Nicolas Poussin* The Rest on the Flight into Egypt**

In order to feel the imaginative line and aesthetics of classicism more perceivably, let us turn to **Self-portrait** by *Nicolas Poussin* who was the leader of this trend in European fine art of the Baroque era. Here we can see a man of a distinctly classicist type in whose appearance seriousness and strength of intelligence are stressed. In the life of such a character, mind and rational principle prevails, which opposed the emotional spontaneity of the Baroque. The intellectualism of the

image is emphasized by means of a background that is entirely built on the geometricism of straight lines (picture frames, the corner of the door) and is complemented by a graphically clear inscription (the attribution of a portrait) made in Latin script - in this case Latin serves as a symbol of accuracy, clarity, laconism.

In line with classicism, there appeared such a remarkable phenomenon as *French tragedy*. The cult of mind, which marked Poussin's works, became a defining moment for it. The domination of consciousness over emotions became most pronounced in the central for this genre problem of the struggle between feelings and duty.

Pierre Corneille (1606 - 1684), the founder of classicistic theater, solves this dilemma in favor of duty, which is usually connected with the interests of the state. His play **Horace** depicts the confrontation between Ancient Rome and a rival city. By the will of circumstances, the fate of their dispute should be decided by a duel, for which three brothers from related families are chosen on each side. And the protagonist turns down everything that can interfere with the fulfilment of his duties (in this respect, his appeal to one of his wife's brothers on the eve of the duel is very characteristic).

* * *

If the Baroque style tended to the unusual and extreme, classicism - to the sublimely perfect, then *realism* mainly turned to the ordinary, familiar, depicting a real person in real situations and circumstances.

Traditionally, much of the consideration of the Baroque era began with *Titian*. Let us start with him now. Everything in his **Self-portrait** (c. 1565) is ordinary, modesty is emphasized in everything (clothes, the appearance itself), which seems to say: the depicted character strives to live without standing out in any way. One can see an old man whose existence is burdened with the load of everyday worries (with this motif Titian anticipated many Rembrandt's portraits). The gloomy color scheme, rough grey-brown strokes on the face speak for hardships of the ordinary course of things. And only from deep inside, the extraordinary character, its inner strength and wise understanding of life characteristic of artists shine through.

The combination of "text" and "subtext" noted in Titian's Self-portrait was highly characteristic of the greatest realist of the Baroque era, the Spanish artist *Diego Velazquez*. His works are distinguished by authenticity, a direct perception of the image and the depth of the reconstruction of the inner world hidden behind it. If we compare, for example, **Portrait of a Man** (the image of an intellectual of that time) and the painting **The Water-seller of Seville** (a depiction of a commoner), it is easy to see that the characteristic of completely different types turned out to be very accurate and capacious.



Diego Velazquez *The Water-seller of Seville*

The most important line of realistic painting was associated with *genre art*, which addressed a person's private life - everyday life, as well as scenes of leisure (entertainment, games, celebrations, revelry). It was during the Baroque era that such motifs first gained a quite significant place in the fine arts. The priority in this genre has always been given to Dutch artists. One of them was **Gerard ter Borch** (1617–1681), who specialized in compositions from the life of prosperous citizens. His work **Glass of Lemonade** is very indicative in this sense (c. 1665).

The above-mentioned definition of “*a person's private life*” is fully met by all the features: a small format of a picture, few characters, a home interior, a well-constructed story (a scene with an affair - the beginning of “molestation” by a young gentleman of an innocent girl with the complicity of an old procuress). Careful elaboration of all details, brilliant depiction of the texture of the objects create the illusion of full credibility, while the soft “enveloping” palette and the sophistication of silver color bring poetry to the image.

In their favorite genre Dutch painters achieved a wide variety of creative solutions and more than once reached the level of serious artistic generalizations. For example, let us turn to the picture **The Market in the Port** (1668–1669) by **Emanuel de Witte** (c. 1617–1692). Peaceful life typical of the Dutch genre art is depicted very unconventional here due to the scale of the image.

The canvas presents several interconnected plans:

- in the foreground there is an unpretentious scene (a fishmonger bargaining with customers);
- further on there is a crowded market place with buildings around it;
- behind them there are houses and the towers of the town and, in addition, a pier with boats and a ship sailing out to sea (so another genre is introduced into the painting - marina, that is sea-piece).

Thanks to the freedom and mastery of spatial composition, the artist manages to achieve a voluminous capture of a certain piece of life. Much later, in the second half of the 19th century, Russian artists and in particular Ilya Repin relying on the achievements of their distant Dutch predecessors turned to ever broader generalizations in the true genre art.

It goes without saying, that the considered leading styles of the era (the Baroque, classicism, realism) did not exist in isolation from each other - they not only opposed each other but also inevitably interacted enriching their internal resources and intertwining in all sorts of combinations. It may be reminded, for instance, the above-mentioned Portrait of a Knight of the Order of Santiago by a realist Diego Velazquez with its clearly expressed purely Baroque juxtaposition of “white” and “black”.

Classicism with all its focusing on Antiquity and the cult of reason naturally could not exist outside its time as well. In the same French tragedy, external harmony and integrity often hid the strongest internal contradiction, which unites classicism with the Baroque style. What happened in the tragedies of the seemingly “pure” classicist *Jean Racine* (1639–1699)? He flawlessly observed all “formal” features:

- the unity of time and place of action is strictly maintained - the plot unfolds with rigid consistency within one space and one day;
- no “physical action” (violence, murder, etc.) is committed before the eyes of audience, it is only reported about - this is the ethics of classic drama;
- the tone is invariably noble, the artistic construction is perfectly harmonious, etc.

And all this is conflicting with the chaos of elemental passions reigning in Racine’s plays, before which the human mind and will are powerless. For illustration, let us turn to his tragedy **Andromache** (1668). The main thing here is all-consuming passion. The characters are entirely subject to it, ready to do anything for it. Everyone wants to possess the one they love: king Pyrrhus molests Andromache, Hermione molests Pyrrhus, Orestes molests Hermione.

Let us take, for example, Hermione, betrothed to Pyrrhus, who postpones their wedding under various pretexts hoping to get Andromache’s favor. Everything in Hermione is unpredictable, she rushes from blind love to intense hatred.

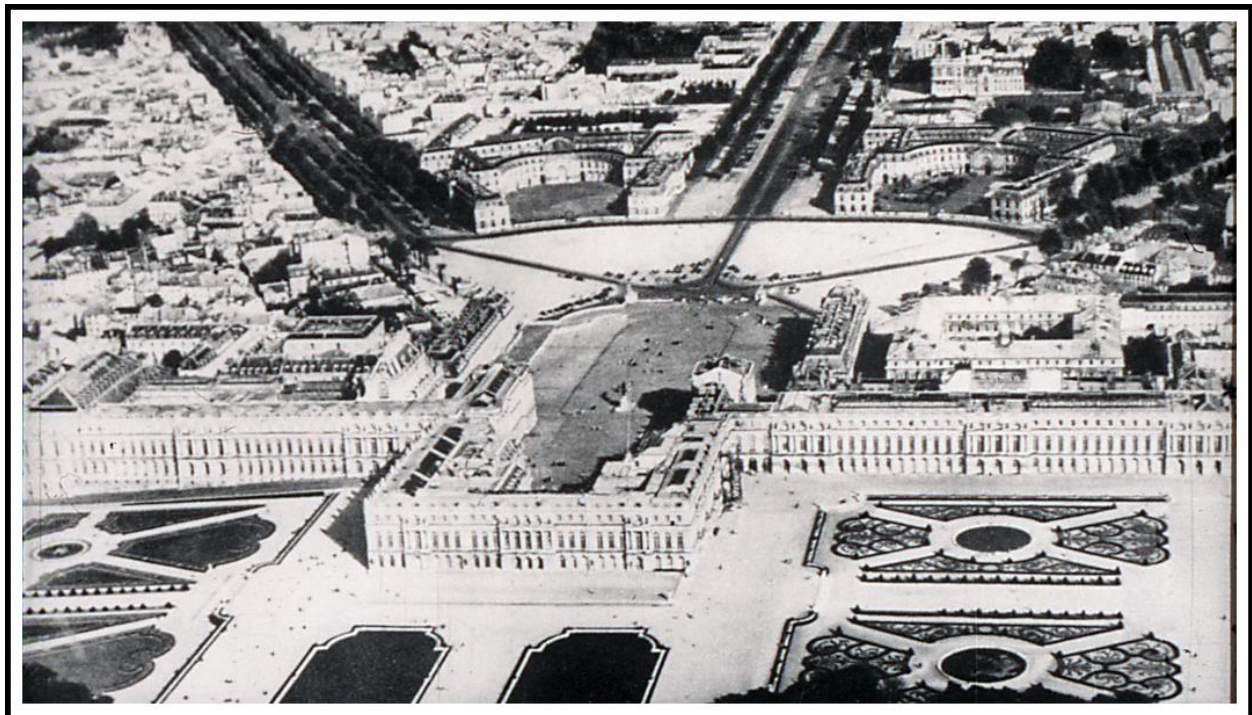
She has just desperately begged Orestes for revenge on Pyrrhus promising herself as a reward to Orestes who loves her and then (after he kills Pyrrhus) accuses Orestes, abjures the motherland and a little later she stabs herself over Pyrrhus’s corpse.

* * *

As one can see, there was no yawning chasm between the various styles. On the contrary, they could sometimes “cooperate” quite fruitfully. One of the most remarkable results of this interaction arose at the intersection of the principles and techniques of the Baroque and classicism. This synthesis went down in the history of art under the name of *the grand style*. *Grand* means majestic, solemn, ceremonial, characterized by brilliance and splendour. It developed in France during the reign of Louis XIV (1638–1715, king of France from 1643) and was intended to surround the court of *the Sun King* with an aura of grandeur and magnificence.

“The grand style” found its strongest and most distinct expression in architecture. It is characterized by extremely large scale, spatial scope, a solemn and ceremonial appearance in combination with strict rational logics, compositional restraint and balance coming from classicism. The most valuable in this regard was incorporated by palace and garden complexes. For many of them **Versailles** (near Paris), the main residence of French kings, served as a standard. It was built mainly in the second half of the 17th century. **Jules Hardouin Mansart** (1646–1708) completed its construction in 1678 - 1689.

Palace of Versailles is a grandiose structure with a huge half-kilometer-long façade. There are three rays of roads run outward from the façade “towards the state”, they are three directions, along which the orders and verdicts of the supreme power were distributed throughout the territory of France.



Jules Hardouin Mansart Versailles

In the same way, main roads diverge from the park façade leading to a giant green space – **Andre Le Notre’s** work (1613–1700), an outstanding landscape

architect. It was he who created the so-called *French* (or formal) *garden* with a geometric network of alleys, with the correct outlines of pools, lawns, bosquets (a bosquet is a dense plantation of bushes and trees in a form of walls, trellises), with a strict arrangement of fountains, marble vases and statues, which are clearly seen against the background of lush greenery.

It ought to be pointed out here that in contrast to the French garden, the so-called *English garden* resembling a natural landscape was established at about the same time – another evidence of “the era of antitheses”.

If the external forms of Versailles (façades, park architecture) are undoubtedly classicism, then the internal content (interior, décor) is undoubtedly the Baroque as well. The splendour prevailing in the palace chambers was largely achieved through the use of expensive finishing materials: bronze embossing, gilded wood carvings, primary timbers and an abundance of all kinds of decorative painting of course. According to a foreign ambassador of those times, “*beauty and grandeur shone as if in a dream or in an enchanted kingdom.*” To be convinced of the fairness of this evaluation, it is enough to see **the Hall of Mirrors, the Chapel** or any of **the plafonds** in the palace.

“The grand style” spread to all European countries. In the first half of the 18th century it came to Russia with the deeds of Peter the Great. Here the heyday of “the grand style” reflected not only the desire for a new way of life but also the feeling of a powerful turn of the country on the rise. Much in this turn was naturally associated with the figure of Peter the Great. He who set as his goal to make Russia a leading power (during his reign the country was proclaimed an empire) and took the liberty to radically change all aspects of country’s life, turned out to be an extremely attractive image for art.

The first Russian emperor appears in such a highly and attractive manner in the sculptural **Portrait of Peter I** (1723) created by *Carlo Bartolomeo Rastrelli* (1675–1744). An Italian by birth, he was invited by Peter in 1716 and in fact laid the foundation for European types of sculpture in Russia. He created this bust in the canons of “the grand style” and it makes a multivalued impression.

On the one hand, we can see a typical ceremonial portrait, a solemn official monument where the monarch appears as encased in armour (the image of a mighty warrior with rich attributes of emperor’s attire). On the other hand, the exceptional severity of Peter’s appearance attracts attention (“*His face is terrible*” – the words from Pushkin’s future poem *Poltava*). The facial features are distorted by spiritual torment, there is a tragic seal on it: as if this man turned to stone under the load of thoughts and worries, who shouldered a huge power that was so difficult to move. The noted ambivalence clearly reflected the problematic structure of Baroque art multiplied by the peculiarities of the Russian mentality.

“The grand style” in Russia reached its culmination in the works of Bartolomeo Rastrelli’s son – the great architect *Francesco Bartolomeo Rastrelli* (or Varfolomei Varfolomeyevich, thus the original Italian name Bartolomeo inherited from his father was transformed into Russian).

The country had never been built so intensively before as since the early 18th century. The idea of building a new capital Saint Petersburg, which over time became one of the most beautiful cities in the world, stands out among the proposed initiatives. And then, with an interval of about one year, beautiful country complexes began to form: Tsarskoe Selo (Pushkin, since 1708), Peterhof (Petrodvorets, since 1709), Oranienbaum (Lomonosov, since 1710). The first two became country residences of Russian emperors, and much in them, as in the capital of that time, was created according to Rastrelli's plans. He combined grandiose spatial scope and the clarity of volumes with the plasticity of architectural masses, with the richness of sculptural decoration and color, with fancy ornamentation.

All this is completely presented in his true architectural pearl – **the Grand Peterhof Palace**. The superb natural surroundings of the palace are based on a combination of the techniques of the French (formal) and the English (landscape) gardens. A white-stone, harmoniously organized mass of the palace grows out of this environment. The single-domed chapels on the edges of the building add a bright Russian national accent (as you may remember, the same accent is added in the Catherine Palace in Tsarskoe Selo). The architecture is picturesquely combined with many other things: the Grand Cascade and the stairways framing it with the Large Grotto in the center, pavilions with a colonnade, gilded sculpture, fountains, ponds, sea view.



Varfolomei Rastrelli The Grand Peterhof Palace

The magnificent palace halls are decorated with pure aristocratic taste (rigour, refinement and brilliance, elegance). Stucco and carved decorations, mosaic floors of

rare beauty, executed according to Rastrelli's drawings, merge into a sparkling decorative ornament creating a triumphantly festive impression. One of the brilliant examples of interior design is **the Throne room** of the Grand Palace.

Direct equivalents of "the grand style" are easy to find in music where it was connected with creating the atmosphere of court festivities, processions and ceremonies. The most explicit idea of such an atmosphere can be given by **The Water Music** (1717), a collection of orchestral movements written by the German composer *George Frideric Handel* (1685–1759) for the English king's walk along the Thames.

The duration of this work is about three hours: an endless sequence of images, pictures, moods intended for perception in the atmosphere of a grandiose outdoor high-society reception (hence a great role of wind instruments that can provide the necessary volume of sound outside the concert hall). The culminating moments of *The Water Music* are the embodiment of the solemnity of "the grand style" with its bravura (emphatically major and *strepitoso*), splendour, decorative brilliance and the spirit of *pomposo* (Italian: *majestic, solemn, magnificent*).

* * *

The previous exposition was devoted to the consideration of the main stylistic components of that multi-part conglomerate, what Baroque art is: the Baroque, classicism, realism and "the grand style". Now let us define the general aspects of the artistic world of this era.

The most important aspect should be designated by the term *conceptualism*. This word in its Latin basis has several shades of meaning: a thought, understanding, a system. However, all of them are part of conceptualism, which is so characteristic of Baroque art. As a starting condition, it requires seriousness and sublimity of the imagery. The considered era was endowed with these features in abundance applying them even to the purely lyrical sphere.

Let us refer to the following. Since some time ago, one vocal miniature has been exceptionally popular among modern listeners. It is traditionally announced as ***Ave Maria*** by **Giulio Caccini**. This Italian composer (c. 1550–1618) was one of the founders of *opera*. Its principles had been developing at the end of the 16th century among scientists, poets and musicians who united in a community that went down in history as *The Florentine Camerata*. They sought to revive ancient drama, in which the word was inseparable from music, as far as one could guess from the descriptions that came down to them. As a result of their searches for a similar style, a completely new genre was discovered (the year 1600 is usually considered the birth of opera).

At the same time the developing of *bel canto* (it. *beautiful singing*) began. It is a term that is given to a high style of classical singing with great breath, lightness and beauty of vocal performance, fineness and virtuoso coloratura (coloratura is fast, technically difficult passages in singing). *Bel canto* found its substantial expression in broad and flexible cantilena (cantilena is tuneful and smooth melody).

This is just the kind of cantilena we hear in *Ave Maria* by Caccini- deep-toned, beautiful, extremely expressive. According to the text, the composition is based on a phrase of only two words declared in the title (*Ave Maria*). Nothing more is needed for this magnificent chant- otherwise it is “self-sufficient”. Thus, in some ways resembling instrumental music, which was asserting its independence at that time, the art of singing tended to a certain independence from the verbal structure. The voice is accompanied by the organ, which emphasises the seriousness and sublime beauty of the lyrical outpouring.

Now it is necessary to explain that in fact the music in question was attributed to the Italian composer by the Russian guitarist, lutenist and composer Vladimir Vavilov who created it. He committed this fraud in the late 1960s for reasons of legal promotion of his composition on the concert stage. And since his *Ave Maria* has engrained for the general public under the “pseudonym” of Caccini, we support the established tradition only for the reason that, being an excellent stylization, this miniature in all respects corresponds to the ideas about Baroque stylistics.

Incidentally, a composition that is invariably announced as **Adagio in G minor** for strings and organ by *Tomaso Albinoni* (an Italian composer, 1671–1751) is no less popular in the modern musical space. His compatriot, a musicologist Remo Giazotto claimed that he composed this music in 1940s based on several measures he found in an archive. Later it was proved to be a pure hoax but the preferences of the general public encourage to perform this piece widely and successfully as *Albinoni's Adagio*.

The above-mentioned musical stylizations are very indicative of the amazing attractiveness of Baroque art for the modern listener. In particular, this attractiveness gave rise to a large flow of initiatives in the 20th century related to the so-called authentic performance of early music on instruments of that old time with the revival of the corresponding manner of sound production.

But let us turn to *the reality* of the Baroque era. Relying on seriousness and sublimity as the initial condition, its conceptualism strove to a sophisticated philosophical comprehension of existence. In literature, it is most naturally associated with the genre of fundamental epic. One of the most remarkable examples is the poem **Paradise Lost** (1667) by the English poet *John Milton* (1608–1674). This gigantic work of literature is a daring attempt to answer the question: how and why Evil, Darkness and Unbelief appeared. The author sees the original cause in the fact that the Lord gave the freedom of choice to everyone as well as because of His *connivance*. Among other things He, the All-seeing and All-knowing, predicted the seduction of the human race by Satan and did not prevent it.

Milton witnessed and participated in the English Revolution of the 17th century, which became the first revolution on a European scale and began with civil wars in 1642–1646 and 1648, the execution of the king and proclamation of the republic in 1649. He conveys grandiose social movements of his time, its contradictions and impulses through the titanic battles of cosmic forces, through the picture of Satan's rebellion against God.

The poet patiently investigates the reasons of this rebellion. One of them is the pride of Satan and others of his kind, the unwillingness to constantly thank the Lord for His blessings. Satan rebels against derogatory servility and calls on angels to revolt. Of course, the spirit of rebellion and theomachy embodied in the image of the proud Lucifer is easily projected onto the man, his ethics and psychology. Milton raises the question of the right and even the necessity to reject traditional morals at certain historical stages for the sake of progress. That is why V. Belinsky found “*the apotheosis of rebellion against authorities*” in his poem.

But the poet’s thought goes even further. The central issue of *Paradise Lost* is the statement of *inevitability* of evil on earth. It is assumed that “alternative” characters exist who prioritize “anti-values”. One of “the princes of darkness” Anarch, the king of Chaos, says: “*Ruin and havoc, // Outrage and destruction – I love!*”. Satan cast out of heaven with renegade angels (demons) formulates his programme threatening the Lord.

And finally, Milton suspects that the Lord’s connivance was not accidental. The eternal endless battle of Good and Evil contains the main moving contradiction of existence, the springs and mechanism of its development. According to the poet, this is the inevitable dialectic of the existence of the world, one of its laws.

In musical art, the conceptualism of the Baroque era in its entirety expressed in Bach’s and Handel’s works, the most significant representatives of the German school of composers, which became the leading one at their time (the first half of the 18th century).

George Frideric **Handel**’s fundamental compositions are connected with the genre of oratorio, which acquired its classical form namely in his work. Handel’s oratorios are musical compositions for soloists, choir and orchestra consisting of many movements and written on various plots. They are huge musical canvases where the presentations of different situations and statements evolve into a vast panorama.

The masses of people are usually in the center of these grandiose stories, which resulted in the leading role of the choir. Handel’s choral scenes are extremely large-scale, vivid and expressive. He often uses polyphonic methods, which allows him to create a bright picture: large streams of people as if catching up with each other and merging into one huge stream and in general creating the impression of the welter of a crowd. Excellent examples of such an interpretation of polyphony can be found in the oratorio **Messiah** (1742).

* * *

Handel’s mastery of choral writing conveying *the movement of large masses of people* constituted one of the greatest achievements of Baroque art. Let us take a look at this mastery in painting.

On the way to depicting of human multitude, the Dutch school created an original specific genre – *a group portrait*. In the best works of this kind, a large group appears not in the statics of ceremonial poses but in active motion, showing

what this circle of people exists for. It is stated in the title and revealed in the essence of the famous picture **The Night Watch** by *Rembrandt* as an example.

The impetus for depicting crowded gatherings was given at the dawn of the Baroque era. The huge canvases by *Paolo Veronese* (1528–1588) are clear evidence to that. The most famous of them is **The Wedding at Cana** (1563). It is based on the gospel story of a wedding celebration where, according to the legend, Christ performed the first of His miracles turning water into wine. As often in the case of Veronese, a mythological motif gives occasion to depicting the life of Venetian society, which he belonged to. Here the patrician elite of Venice is having a feast, as judged by royal luxury of the architecture, by the dazzling beauty of clothes and the number of servants.

The following detail also speaks to the obvious modernization of the plot: the King of Spain Charles V and the Ottoman sultan Suleiman are among the characters, and in the center of the picture there is a group portrait of the famous Venetian painters of that time depicted as musicians – Titian, Tintoretto, Bassano and Veronese himself. The canvas is filled with movement, as if voices of a large crowd are heard in it (138 characters are depicted here).



Paolo Veronese **The Wedding at Cana**

Artists also found subjects for reconstructing the life of great human masses directly in the realities of their time. *Diego Velazquez* depicts an episode of the Eighty Years' War in the picture **The Surrender of Breda** (a city in the Netherlands). It is

of importance to note that he painted from the position of a loyal Spanish citizen who considered the occupation of a foreign country to be quite normal.

In the center of this multi-figured composition (the front flanks of both armies, their weapons, war horses are shown) the commander of the Dutch garrison is handing over the key to the fortress to the Spanish commander. The first is bowed in a fawning pose, the second is full of humane sympathy for the defeated. The act of capitulation is captured against the background of a huge space – a valley with the lake spreading below in clouds of fire as an evidence of the battle that had just been fought.

It was natural to expect that in contrast to the restrained manner of realistic painting (for example, that of Velazquez) the Baroque style in this meaning was inclined to an exceptional temperament with hyperbolic emphasis and fantastic surroundings. This is precisely the perspective that can be found in the picture **Battle of Lapiths and Centaurs** by *Luca Giordano* (1632–1705). The mythological plot (centaurs tried to steal away the women from the Lapiths tribe) is turned into picturesque “fire-breathing” fantasy: a furious fight, intertwining bodies, a wide inclusion of the fantastic element (half-men, half-horses, gods in the sky helping the battle of earthly beings, strange flying reptiles) – everything in this densely crowded canvas is filled with violent dynamics and masterfully united by a single impulse of turbulent movement.

Baroque artists showed no less temperament in depiction of real life. It began with *Pieter Bruegel's* genre painting, which “was inherited” by his son *Pieter Bruegel the Younger* (1564–1638). One of his illustrative works is **Village Fair With Theatrical Performance and Procession**. This gigantic, scrupulously painted canvas, with its number of figures depicts a colorful crowd with the accent characteristic of his father, which gave cause for the already mentioned nickname (“peasant” Bruegel). The multitude is realized in this case through the abundance of scenes and plots: each group of characters lives its own life on a wide city square so that the picture on the whole seems to be woven of a number of autonomous drawings and sketches.

In parallel with the reproduction of life of a great mass of people that entered Baroque art, an emphasized *sense of a large space* becomes characteristic of artists’ worldview of that era – sometimes immeasurable, in some ways almost cosmic. And here, again, *Bruegel's* name should be mentioned among the first. A clear idea of such aspirations can be given by his famous picture **The Hunters in the Snow** (1565) where, through the connection of an endless series of close and distant views, an exceptionally deep perspective is developed.

It is natural that the two above-mentioned motifs (the multitude and a large space) often interacted with each other. And it turned out that in the hands of masters, even pure genre painting was capable of conceptual ascents.

For example, we can find it in the canvas **Winter Landscape with Skaters** by the Dutch artist *Hendrick Avercamp* (1585–1634). Outwardly we see a simple picture depicting city dwellers’ leisure in winter. But the abundance of angles, poses, positions of the countless crowd scattered to the horizon is striking so that behind the

subject of burghers' unsophisticated amusements and behind their "mass" there is evident an inner idea of a hive, the picture of endless human vanity. And this "swarm all over the place" appears clearly visible before the viewer - that is why the action is put to a huge skating-rink.

* * *

The inevitable consequence of Baroque conceptualism and its necessary component was such a quality as problematicity. Moreover, it came largely from the corresponding mood of a person. It is enough to look at **Self-portrait** (1588) by the Italian artist *Jacopo Tintoretto* (1518–1594) in order to be convinced of this.

The extreme gloom and darkness of the color, the harshness and nervousness of the brush-stroke intensify the expression of the exhaustion of the face with wrinkles and folds from endured sufferings. This is a face of a person tired of life, worn out with distressing thoughts. The deep eye-hollows filled with immense grief as if illustrating the biblical phrase "*in much wisdom is much grief*". This is a tragic image of an old man seeking and not finding an answer to his questions turning to life and fate.

This state of mind of human souls turned out to be the main reason for the so-called insomnia and torment of the era, which raised the most difficult questions, lived with intense spiritual quest, ascending to deep philosophical insights. The Baroque enriched the experience of art with an understanding of the complexity and contradiction of the world and the individual human personality. In order to imagine the level of problematicity that entered the artistic creativity of that time, it is worth recalling the plays by *William Shakespeare* – in total they give a completely grandiose, all-embracing panorama of human life.

Johann Sebastian Bach was equal to this titan. He concentrated in his legacy all the most significant and global of the musical art of his time. His greatest works are distinguished by their monumental scope, incomparable depth of artistic generalisations, the tendency to global philosophic problematics. Bach's organ music is very indicative in this regard. It was in this era and in the work of this composer that the organ experienced its greatest flowering. The "king of instruments" allowed Bach to reveal emphatically serious content, to speak about the profound and majestic in life, to convey the flights of the human spirit with their power and grandeur.

All above-mentioned can be found, for example, in **Fantasia and Fugue in g-moll** for organ. The titanism of the main image and grandiose pathetics of oratorical speech create the impression that the author defines and resolves "world problems" ("the construction" of the organ literally trembles from the internal tension and fall of rolling sound masses). And in contrast, there are episodes of introspective states, reflections and analytical immersions that gives other edges of complex problematic mood.

The most important aspect of Baroque conceptualism with its characteristic problematic mood was aimed at *a deep comprehension of human nature*. Its revealing, in comparison with previous artistic eras, becomes more multidimensional and multivalued, psychologically complex. The acuity of the vision of human nature

allowed Baroque art to create a series of prominent, individual characters that became generalised and common, preserving their symbolic function until now.

Such characters are usually classified as *eternal images*. Perhaps no other time has put forward such an abundance of them as the Baroque era. Shakespeare's dramaturgy is beyond reach in terms of these images: Romeo and Juliet, Othello and Iago, Macbeth (male and female), Hamlet, King Lear, Falstaff.

* * *

Four highly distinctive figures that came into art with the Baroque era are embedded in human consciousness with the greatest force: Faust, Don Juan, Hamlet and Don Quixote. In the following exposition we are interested not so much in the main literary source, with which we usually associate each of these figures, but the features and qualities associated with them and widespread outside this source.

Don Juan is perhaps the most contradictory literary character: both appalling and attractive. In the ordinary interpretation, he is a seeker of amorous adventures. Broadly speaking, he is a rake, a frivolous lover of life overwhelmed by a thirst for sense enjoyment. More broadly speaking, he is an image of a liberated personality who does not take into account conventions and prohibitions, a daring breaker of moral and religious norms, a bold rebel who becomes a victim of his indomitable desire for freedom and the absolute (the desire to go to the last limit in everything).

The prototype of the associated with it image and plots was the Spanish folk romance (a narrative genre that was discussed in connection with Góngora's "Black Romance"). This is a story about a caballero (a knight, a nobleman) who defiled the ashes. It is told in the manner that is completely characteristic of the Spanish romance – in lively, flexible, energetic verse, into which dialogical speech is widely and freely introduced.

The frivolous hero was extremely depressed by the fact that the skull he had kicked on the road, in response to an offer to come to the feast, had given its consent but pride did not allow him to refuse his offer. The skull arrived at the appointed hour but refused dinner and led the caballero to his grave - the caballero was saved from death only by the fact that he prayed.

Such was the seed, from which so much fruit subsequently grew, dozens of all sorts of versions, including Mozart's opera and Pushkin's "little tragedy".

Now let us turn to the figure of *Hamlet*. It would seem that this image belongs entirely to Shakespeare's tragedy of the same name. However, not only Shakespeare but many other writers of the Baroque era have vibes of Hamletism here and there. Let us take, for example, *John Donne's* poems (1572–1631), a younger contemporary of Shakespeare. Through intense self-analysis, he conveys a complex vibration of a range of contradictory feelings, looking into the frightening depths of the human soul (**To the Countess of Bedford on New Year's Tide**).

"Broken is the human race," Donne said in his poetic work **An Anatomy of the World** (1611), almost with one voice with Shakespearean Hamlet. He most often conveyed this brokenness in the prism of lyrical experiences. If for a Renaissance man love was a joyful, life-giving feeling ("Blessed be the day, and the month, and

the year/ And the season, and the time, and the hour / And the moment/ And the beautiful country, and the place/ Where I was joined/ To the two beautiful eyes that have bound me,” exclaims Petrarch in Sonnet 61), then for Donne it is almost always suffering, pain, a curse, that is, a feeling full of painful contradictions, a fierce struggle.

It is very vividly expressed in the poem **Twickenham Garden** (a garden in one of the estates the poet often visited), created at the highest level of Baroque poetics and where the symbol of love torments and the demon of duality (the demonic in the nature of the Hamlet type) are equally presented.

That was Hamletism - a destructive and alluring disease of the century.

* * *

We will consider two other of the most fundamental “eternal images” purely associatively on the material of visual arts.

First, we will try to model the figure of *Don Quixote* and do this using two directly opposite images. The first of them is Titian’s **Equestrian Portrait of Charles V**. In this work, a strange duality is striking: external grandeur (the ceremonial monument of the armoured Spanish king) and the seal of hidden sadness on the face; a heroic message and something comically theatrical (short stature, hypertrophy of a sharply protruding chin). In life, Charles V was the Don Quixote of big European politics, he tried to create “a world Christian power” under the banner of Catholicism, suffered defeat and abdicated the throne. And if you give him thinness, eccentricity and disproportionate height...

This is exactly what we find in abundance in the painting **A Clown Training a Magpie** by *Alessandro Magnasco*. This is truly an “anti-parade” thing, in which comedy appears in combination with internal tragedy. Eccentricity reached a breaking point: the skinny figure of a comedian in an absurd cap in front of a bird with its head raised. But at the same time, this is a painful grotesque of a beggarly existence in some ruins (the poverty is emphasized by the almost monochrome painting in brownish-grey tones).

If we take something in between these works by Titian and Magnasco, then we will probably get an image of Don Quixote that is quite identical to what we know from the novel by *Miguel de Cervantes* (1547–1616).

Now let us try to imagine *Faust*. Both Faust who first entered literature in the German “folk book” of the late 16th century, and Faust from Goethe’s famous tragedy written at the turn of the 19th century. Let us recall that the “folk book” is a type of cheap publication that became widely circulated, designed for the widest readership and often based on the treatment of some folkplots.

So, who is Faust? Firstly, he is a fanatical scholar, an ascetic, exhausted from countless scientific works. Something similar can be found in **Portrait of John Locke** by the English artist *Godfrey Kneller* (1649–1723). Locke (1632–1704) developed a theory of *knowledge*, which makes him akin to Faust. In the portrait, his whole being is directed somewhere into the distance. His gaze, as they say, is *unseeing* (outside the surrounding reality), he inquisitively stares right through the

mists of abstractions. But at the same time, something demonic is hidden inside this character - in his obsidian black eyes, in the stubbornly compressed lips.

From here it is a stone's throw to Faust in whom the rebellious pathos of the God-fighter flares up. As if continuing the associative series, the sculptor **Lorenzo Bernini** creates his **David** in exceptionally sharp contours of the face and body. The figure is sculpted in a sharp turning, in the most tense pose of a swing. The face with angrily bitten lip and knitted eyebrows is not so much a fight against the supposed Goliath, as a rebellion against the heavens, to which the character's hateful gaze is directed. In his evil stubbornness, he is ready to fight alone against everyone and everything. What a contrast to the image of David in Renaissance sculpture! Let us recall, for example, Michelangelo's David - calm, balance, harmony shine through his image.

Or here is another kind of Faust – disillusioned with life, tortured by the anguish of heavy thoughts of the meaning of existence. The character of the painting **Diogenes** was named by **Jusepe de Ribera** after the ancient Greek philosopher to whom the words “*I am looking for a man*” are attributed (according to the legend, he wandered the streets of the city in the daytime with a lit lantern – this detail is taken into account in the image). The artist dressed him in rags, expressively outlined his disheveled hair, wide eyebrows, thick shadows on his face, dull, lusterless eyes, in which an inescapable melancholy lurked – everything speaks of the hopelessness of a man who no longer expects anything from life.



Jusepe de Ribera Diogenes

And finally, Faust who is in league with the devil. It may seem paradoxical but this motif is expressed in **Titian's** painting **Caesar's Dinar**, illustrating the well-known Gospel parable: a Jewish priest with sanctimonious intent asked Christ to whom people should pay the tax - to Caesar, the Roman emperor, to whom Judea was subject, or to Christ, who called himself the king of the Jews. Christ replied: "Give unto Caesar what is Caesar's, and unto God what is God's." Let us forget the biblical legend for a while and then we will discover in Titian's painting a peculiar variation on the theme of Faust: the insidious Mephistopheles seduces a noble, thinking person. The situation is conveyed through a sharp, emphasized contrast (again, an antithesis!) of two faces, deliberately brought together in space: the pure, clear, sublimely spiritual face of the tempted and the demanding, sarcastic physiognomy of the tempter.

And again, if we bring together the above-mentioned and many other similar images into some kind of unity, we would receive a multifaceted portrait of a complex, sharply contradictory character, the outline of which is usually associated in our minds with the appearance and essence of Faust.

The bright, extremely original characters and types discussed above show how deeply Baroque art entered the essence of human nature.

Music also achieved much in this regard, including opera, born in the Baroque era, where the nature of the genre (the emphasis on individual destinies, the need to reveal the contrast of characters) encouraged an active search for relief and diversity in the depiction of images. By the beginning of the 18th century, a verified system of expressive means and developed musical forms had set up in this genre. For example, **Recitative and Aria of Cleopatra** from **Handel's** opera **Giulio Cesare**. The fullness and scope of understanding of human nature is combined here with the revelation of the depth of feelings and thoughts of a suffering woman.

In this expanded opera form, the functions of recitative and aria are clearly distinguished. Recitative is a lively, excited human speech (musically intoned, of course), conveying the essence of an event and various shades of emotional reaction to it. Aria is the state of the heroine, embodied by means of a holistic (without detailing), plastically rounded vocal cantilena. The role of the orchestra is very important here – its ostinato, i.e., constantly repeating phrases, form the core, on which the broad chant of the voice is layered.

* * *

Recitative and aria of Cleopatra is written in the character of *lamento* (Italian: *complaint, lament*) - a lyrical genre, a favorite genre of Baroque composers. As never before in music, they were able to convey the suffering of the soul and deep sympathy for the suffering person. It was in such sad outpourings that *Baroque humanism* expressed itself most clearly, manifesting itself through sincere empathy, through a deep understanding of how difficult it is to live in the earthly world.

We often hear such sympathy and understanding in **Bach's** music, particularly in Final Chorus of his *Passions* (from the Latin *suffering*). Passion is a musical and

poetic narrative based on the Gospel text about the last days of Jesus (the Passion of Christ).

In the final vocal movements of **St Matthew Passion** and **St John Passion** (the composer's most large-scale oratorios), Bach conveyed, in accordance with the plot, the nationwide farewell to Jesus who had gone to the other-being. This is written in the character of *lamento* too (No. 67 from St John Passion should perhaps be named as particularly indicative).

Most often, *lamento* for Baroque composers is not just a *complaint* or *crying*. Their most expressive *lamenti* combined the power of the soul's suffering, bitterness, grief and the significance of the state, the sublimely majestic structure of its expression (restraint and nobility with all the internal expression and sincerity of emotions). They had not only an understanding of the hardships of human life, not only sympathy and compassion but also the desire to support him, to build resilience to the vicissitudes of fate and trials. As one of the most perfect examples of such an interpretation, we should name the farewell **Lamento** of the main character of **Purcell's** opera **Dido and Aeneas**.

The most important feature of Baroque humanism was precisely the combination of deep sincerity and inner fortitude of spirit. The final phrase of **Shakespeare's** tragedy **King Lear** is symptomatic: "The weight of this sad time we must obey". The following idea was affirmed in the art of this era: in comparison with the grandeur of the world, the man is weak and pitiful but at the same time he is great. His greatness lies in his strength of spirit, in his courage, in his readiness for adversity. And one should seek the support in this unreliable, "unfaithful" existence only in oneself. The German poet **Christian Hofmann von Hofmannswaldau** speaks of this in the poem **Chiding** with passionate pathos, and the pathos of the call is answered by energetic interruptions of rhythm, as well as the overall bounciness, muscular verse.

But in addition to inner fortitude of spirit, the feeling of love turned out to be saving for Baroque man. This seemingly fragile thread of lyrical feeling was capable of supporting a person in the most severe storms of life. That is why **William Shakespeare** conveys the idea of the greatest value of love from sonnet to sonnet.

In works of musical art, among colossal tensions and non-stop running of energy, islands of extraordinary tenderness of the soul constantly emerged, secret places of the intimate were revealed. **Antonio Vivaldi's** instrumental concertos are very characteristic in this regard. Being the creator of the named genre, he steadily asserted the idea of "*a well-organized contrast*" (the composer's definition): a three-movement cycle with the tempo order *Allegro – Adagio – Allegro* (fast – slow – fast).

The fast movements (the first and third, that is, the outer ones) are sustained in rapid motion - this is the energy of action, high vital activity. In the slow (middle) movement, the active pulse freezes, and the world of the soul comes into its own. This is the center of lyrical emotions and reflections, the center of deep humanity. Here the cantilena reigns, supported by the soft and sensitive vibration of harmonies. The solo violin could "sing" such a cantilena best of all, and, apparently, to a large

extent for this reason, almost half of Vivaldi's five hundreds concertos were written for this instrument. One of the remarkable examples of such a cantilena can be heard in the slow movement of Vivaldi's **Concerto for Violin and Orchestra in A minor (op. 4, no. 4)**.

In painting, the humanism of the Baroque era found its highest expression in the works of **Rembrandt**. It is no coincidence that his closest attention was drawn to the images of old people, who had experienced much and therefore, needed sympathy and understanding more than anyone else. That is why these images are full of the artist's warmth and special love for the man – outwardly restrained, but reverential and often poignant.

His **Portrait of an Old Man in Red** radiates a sense of wisdom, kindness and undying interest in life. One can see traces of a long life on his face covered with wrinkles. In this picture, like in other similar works by Rembrandt, the depiction of hands plays a huge role: they, like the face, tell a lot about a person.



Rembrandt Portrait of an Old Man in Red

This is also fully presented in the **Portrait of the Brother's Wife** (another name is the Portrait of an Old Woman, 1654). As almost always in such cases, the artist creates a portrait-biography. Looking at it, an attentive observer can read a lot about the difficult life of this elderly woman. Concentrating the lighting, surrounding the head with a veil like a hood, the artist focuses the viewer's gaze on the face. Time has graven deep furrows on her face, the extremely sad eyes carry the feeling of the best time of life that has irretrievably passed. There is so much kindness and careful attention emanating from the author, in which true humanity is embodied.

Following the same line, there is one of **Rembrandt's** last canvases – the famous **“Return of the Prodigal Son”** (c. 1668–1669), written on the subject of the biblical parable of the dissolute son, who left his father's house and returned to it after many ordeals and adversities, when everyone believed him dead. There are two figures in the center of the painting: the unfortunate wanderer, who had come down to the point of poverty and humiliation in his wanderings, fell on his knees before his father, and the blind old man, who placed his hands on his son's shoulders (and again, how much these hands tell us!). Otherwise, the faces of the main and secondary characters are ordinary, there is no pathos and only the essence, the inmost comprehension of a deep inner feeling. We become witnesses to a moment of supreme spiritual enlightenment: the repentance of the son, pressing himself close to his father, and the endless paternal love, ready to forgive everything.

* * *

The highest humanity in its own way also declared itself in the depiction of moments of harmony of spirit, which occasionally appeared in the Baroque era. Painters recorded such moments, as a rule, in a family atmosphere, through the consonance of close souls.

We find this, for example, in the painting **The Holy Family with a Little Bird** (1645–1650) by the Spanish artist *Bartolomé Esteban Murillo* (1618–1682). The painting on its own belongs entirely to genre art: a scene of private life, a purely domestic interior, objects of the carpenter's work on the right side of the canvas and attributes of the spinner's craft on the left, a bird in the hand of a Child and a dog in front of him (it is also fundamentally important that the artist refused halos over the heads of the saints).

Nevertheless, the biblical motif (Christ's childhood) illuminates the painting with its legendary glow – first of all, by means of the silvery airy haze enveloping the figures. But another thing is even more important: the depicted scene radiates vital harmony, which is supported by such a significant detail: Joseph, who is usually painted far in the background, turns out to be an equal participant of the action. Maximally poeticizing the event, the author emphasizes the spirit of intimacy, soft lyricism with a gentle color scheme, conveying the sincerity and warmth of human feelings, the atmosphere of serene family happiness.

Peter Paul Rubens develops about the same motif in a completely real and concrete perspective in his **Self-portrait with Isabella Brant** (1609–1610). The artist depicted himself with his young wife in a blooming garden, in expensive suits and

solemn poses. This ceremonious touch, stressed by a virtuoso and precise drawing, as well as a meticulous depiction of all the details of clothing, is intended to indicate the wealth and satisfaction with life of the married couple, their calm confidence in themselves and their future. This is the material basis of their happy family life, illuminated by the grace of consent, spiritual harmony and mutual tenderness, which is conveyed by the entire set of means – from the gesture of intertwined hands to a single tonal range, representing the spirit of quiet luxury and excellent taste.

As could be expected, the art of the Baroque era also reached the heights of ideally sublime harmony. To be convinced of this, let us once again turn to the painting by **Rubens. Portrait of the Lady-in-Waiting to the Infanta Isabella** (c. 1625) is a portrait that is both formal and deeply human. The pearl-white foam of the grand dame's formal jabot becomes a wonderful background for recreating the lively charm of the face - it is assumed that the artist painted his daughter here, and if so, then his "interest" in creating a masterpiece is easily explained.

The light *golden* reflections, of which the image is woven, convey the thrill of life, sparks of *golden* light shine in the eyes, flyaway strands of *golden* hair frame the forehead and temples. A slight smile emphasizes the intelligence, subtlety, grace and spiritual richness of the girl. The thoughtful face and dreamy look of large light eyes resonates with the reflections of the divine in her beauty, captivating in its transparent clarity, tenderness and lyricism. The soft radiance of her luminous face brings us closer to what Goethe and then the Russian symbolists of the turn of the 20th century designated by the concept of Eternal Feminine.

Johann Sebastian Bach was able to convey such moments of radiant light and complete peace in his music with inspiration:

- it could be a solemn praise of the universe, a hymn to its beauty and grandeur in moments of bright serenity, when the human spirit soars to the eternal – such, for example, is the sublime, free singing of the strings in **the Overture** from the Orchestral **Suite No. 1**;

- it could be the angelic face of human nature in its divine radiance – the silvery flow of figurations in **the Prelude in C major** from the first volume of **the Well-Tempered Clavier**;

- and finally, it could be an incomparable oasis of light, supreme wisdom and humanity, the harmony of the earthly and heavenly, which is given by the feeling of the sublime beauty of being - **the Aria** from the Orchestral **Suite No. 3**.

Александр Казин (Петербург)

К изданию книги «Космос, хаос и совершенство»

А.Л. Казин. Космос, хаос и совершенство. Русский опыт.

Том 1. Философия. Санкт-Петербург, "Петрополис". 2025. 25 п.л. Тир. 500.

Том 2. Литература. Санкт-Петербург, "Петрополис". 2025. 21,75 п.л. Тир. 500.

Казин Александр Леонидович (Петербург) – доктор философских наук, профессор, научный руководитель, главный научный сотрудник и заведующий сектором актуальных проблем современной художественной культуры Российского института истории искусств, профессор кафедры филологии и истории искусств Санкт-Петербургского института кино и телевидения, заслуженный работник культуры Российской Федерации, член Союза писателей и Союза кинематографистов России.

Интервью с Александром Леонидовичем Казиным:

**«Искусство – это символическое осуществление
бесконечного в конечном, вечного во временном»**

В этой беседе Александр Леонидович Казин делится мыслями о том, почему искусство и философия должны идти рука об руку, описывает своё первое впечатление от пребывания в Институте и рассказывает о встречах, произошедших в стенах особняка на Исаакиевской, 5, которые повлияли на его жизнь.

В фильме, вышедшем к юбилею Российского института истории искусств, Вы делитесь тем, что, пришли в Институт в 1976 году, после аспирантуры философского факультета. Начиная с этого момента, «Институт стал развиваться в сторону философии», а Вы – в сторону искусствоведения. Можете рассказать об этом «взаимонаправленном движении»?

В сентябре этого года исполняется 50 лет моей работы в Институте, куда я пришёл после аспирантуры философского факультета по совету одного из моих научных руководителей, известного ленинградского философа Моисея Самойловича Кагана. В сентябре 1976 года начал работать на секторе кино научно-исследовательского отдела Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии, как тогда назывался РИИИ.

Но оставить философские интересы и методологию, которой учился пять лет в Университете и три года в аспирантуре, я не мог. Меня интересовало не только искусство как таковое, но и искусство в свете философии.

Говоря в целом, любое искусство имеет дело с философией, оно само есть философия, поскольку настоящее искусство – это символическое осуществление бесконечного в конечном, вечного во временном. Философия же есть не что иное, как мышление в перспективе вечности и бесконечности. Поэтому искусство и философия очень близки. Различаются они только способом представления своего предмета. Любой искусствовед и критик осуществляет некую философию, исходит из определённых ценностных позиций.

Словом, мне было интересно развивать этот способ мышления, в частности, на материале кино. Моя первая книга, написанная в рамках плана Института и вышедшая в свет, называлась «Образ мира. Искусство в культуре XX века». В ней переплетались кино, культурология, философия, эстетика и литература. Мысли, вошедшие в эту книгу, легли в основу защищённой мной на философском факультете ЛГУ в 1990 году диссертации «Диалектика художественного образа в современном искусстве».

Некоторые коллеги-искусствоведы в Институте весьма интересовались философской проблематикой. В частности, замечательный музыковед Аркадий Иосифович Климовицкий, работавший с ней на материале творчества Бетховена. Несколько позже в Институт пришёл историк культуры и социолог Анатолий Яковлевич Куклин, автор книги «Введение в социологию искусства».

Сегодня на секторе актуальных проблем современной художественной культуры, который я имею честь возглавлять, практически все сотрудники занимаются культурологией искусства, актуальными проблемами современного искусства с точки зрения философии и культурологии.

Впрочем, что называть актуальным искусством? Есть расхожее определение: это то, что сделано сегодня, поскольку затрагивает злободневные проблемы. Думаю, что актуальное искусство – то искусство, которое важно для человека в любую эпоху и любом состоянии культуры и общества. Если иметь в виду отечественную культурную духовную традицию, то самый актуальный поэт, который существует сегодня, – это Александр Сергеевич Пушкин. Актуальнее его в русской культуре нет.

Также хотел бы представить нашим зрителям и читателям серию коллективных трудов, над которой мы работаем в Институте на протяжении ряда лет под названием «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве». К настоящему времени вышло пять томов. Первый из них появился в 2017 году, последний – весной этого года, он посвящён Серебряному веку.

Недавно вышел двухтомник моих избранных сочинений. Первый том называется «Космос, хаос и совершенство. Русский опыт» и имеет подзаголовок «Философия», второй – подзаголовок «Литература». В первом томе помещены многие работы, написанные по плану Российского института

истории искусств, в том числе касающиеся сущности искусства, его истории и современного состояния. Основные понятия – «классика», «модерн» и «постмодерн». Классика – искусство перед лицом Бога, модерн – искусство перед лицом человека, постмодерн – искусство под знаком игры.

Второй том включает свободно написанные вещи, в том числе роман «Частицы бытия», который был отмечен литературной премией Александра Невского. Это философская автобиография на фоне эпохи. За 80 лет жизни и 50 лет работы в Институте я немало чего повидал и имел возможность продумать. Надеюсь, благодаря издательству «Петрополис», с которым мы сотрудничаем много лет, будут выходить и другие работы.

Какие были Ваши первые впечатления от работы в Институте?

Мне показалось, что я попал в научный и культурный рай: академично, серьёзно, основательно.

Впечатление производит само здание, в котором находится Институт. Это один из лучших особняков Петербурга, а из окон открывается Исаакиевский собор, украшение города.

Здесь я познакомился с рядом людей, которые в дальнейшем оказали на меня сильное влияние. Например, в один прекрасный день я зашёл в нынешний Белый зал, где в то время находилась выставка музыкальных инструментов. Смотрителем в нём работала молодая девушка-филолог Оля. Мне рекомендовали её как талантливого и умного человека. Помню, у нас зашёл диалог о моральном долге. Я спросил Ольгу: «Как вы думаете, если бы Пушкин шёл по берегу Невы, а там тонула бы старушонка, вроде той, которую Раскольников убил в "Преступлении и наказания", надо ли было ему бросаться за этой старушкой, чтобы её спасти? Или тогда мир потерял бы Пушкина, но спаслась ли старушка? Ольга Борисовна посмотрела на меня: «Но неслучайно же такие старушки ему не попадались?»

Сейчас Ольга Борисовна Сокурова является доктором культурологии, доцентом Института истории СПбГУ и ведущим научным сотрудником нашего сектора, одним из основных авторов серии «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве». Она развивает православное богословие культуры. В этом смысле мы с ней близки по методологии. Ведь искусство и философия – это части культуры, а культура – это художественная, научная, философская, нравственная оболочка вокруг ценностного ядра. Ядро культуры – это определённая вера. Неверующих культур, как и неверующих людей, не бывает. Одни верят, что Бог есть, другие – что его нет. И то, и другое является религиозным актом.

Конечно, в Институте нашлись не только единомышленники, но и люди других взглядов, как всегда в живой жизни.

Случались и разногласия. Например, в начале 1980-х годов обсуждались работы Марка Николаевича Любомудрова, заведующего сектором театра. Произошел характерный для России спор между западниками и славянофилами. Марк Николаевич придерживался славянофильской позиции и утверждал, что театр начинается с Родины. Это нравилось не всем. Под

коммунистическими лозунгами его признали «профессионально непригодным». Я был одним из четырёх членов Учёного совета, которые голосовали против этого решения.

С 2015 по 2020 год Вы были исполняющим обязанности директора Института. Возглавляя Институт, руководствовались ли Вы советами графа Зубова? Ввели ли диалог с ним?

Я чту традиции, на основе которых граф основывал Институт. Надеюсь, граф Зубов не отвернулся бы от того направления, которое я осуществлял как учёный и как исполняющий обязанности директора. Мне так кажется.

Нынешний директор, Дмитрий Анатольевич Шумилин, музыковед, исследователь творчества А.Н. Скрябина, является одним из тех учёных, которые используют философский подход к своей проблематике, и поддерживают это направление в деятельности института. В частности, нашу серию «Судьбы русской духовной традиции».

Ваша кандидатская диссертация, защищённая на философском факультете ЛГУ в 1972 году, посвящена проблеме отношения искусства к действительности в русской эстетике начала XX века. Изменилось ли за время работы в Российском институте истории искусств Ваше понимание данной темы? Что бы Вы изменили в своей диссертации, если бы готовили и защищали её сейчас?

Кандидатская диссертация – сочинение молодого человека, мне было 27 лет, когда я её защитил. Поэтому, конечно, сегодня я писал бы её иначе. В то время действовала дисциплинарная машина марксистско-ленинской методологии.

Впрочем, выбранной тогда темой я занимаюсь вплоть до сегодняшнего дня. Мои современные работы во многом продолжают некогда начатое исследование.

Как строится общение с аспирантами? Что оно даёт Вам?

Аспирантура – интересное дело для любого института, это молодая душа, молодой ум. Конечно, новые поколения несут в себе черты того времени, в котором они растут. Раньше, чтобы добыть знание, нужно было потрудиться. Сегодня это делается нажатием одной кнопки. Цена знания снижается. Знание становится информацией, а знание и информация – не одно и то же. Информация не касается души. Знание – это то, что принадлежит человеку, им продумано, экзистенциально осуществлено.

Поэтому, конечно, всё не так просто, но я с удовольствием общаюсь с аспирантами, читаю для них лекции.

Какой совет Вы бы дали тем, кто поступает в аспирантуру РИИИ сегодня?

Настоящая наука, как и настоящее искусство, часто не приносит денег. А мы живём в обществе рыночных отношений. Занятия этими предметами отнюдь не всегда приносят доход, а тем более большой доход, к которому многие стремятся именно потому, что воспитываются в рыночном обществе. Хотя бывает, что люди создают капиталы в области культуры. Но это скорее

исключение, чем правило. Слава Богу, рынком наша цивилизация не исчерпывается.

Если вы готовы посвятить себя благородному делу культуры в определенной мере бескорыстно – дерзайте.

Что бы Вы пожелали Институту?

Надеюсь, что Институт будет хранить традиции, заложенные графом Зубовым, которые старались сохранить и мы – глубинную ценностную основу, необходимую для занятий любой областью культуры. Этого я и желаю последующим поколениям философов, культурологов, искусствоведов.



Антиномии русской судьбы

Критика «русского исторического опыта»

«Нация, у которой нет ничего святого, не имеет права на существование». На первый взгляд, истина неопровержимая. Однако с нею следует обращаться осторожно. Кто и по каким признакам будет судить народные святыни? Сама нация в целом, та или иная её «элита», успех нации в мировой истории? Однако свои и чужие «элиты», скорее всего, будут заведомо пристрастны, тем более, что понятия об успехе у них разные...

В 2005 году Президент РФ В.В. Путин в своем послании Федеральному Собранию заявил, что считает распад Советского Союза главной геополитической катастрофой XX века. Не меньше оснований усматривать

такую катастрофу в февральско-мартовском перевороте 1917 года, разрушившем последнее Православное Царство. В этом плане *Первая мировая война и Февральская революция в России* суть ключевые события XX века, потянувшие за собой всю дальнейшую их судьбоносную цепь – в том числе Октябрь 1917 года и Великую Отечественную войну. Споры об этом не только не утихают, но обостряются. Не так давно парламентская ассамблея ОБСЕ приняла резолюцию «Воссоединение Европы», в которой фактически уравнила фашистскую Германию и советскую Россию в качестве зачинщиков Второй мировой войны. Отечественные «друзья народа» тоже не остаются в стороне, утверждая абсолютную чуждость и даже враждебность российской государственности (во всех её исторических формах, включая советскую) интересам русских как нации. Вольно или невольно подобными рассуждениями выносятся приговор русским как нации, которая якобы не только не способна сопротивляться давящей мощи державы, но и внутри себя заключает некую «экзистенциальную червоточину», обусловившую её политическую слабость, отсутствие воли, и, как следствие, вечные расколы и взаимную ненависть. Справедливо ли это?

История у нас одна

В декабре 2008 года телеканал «Россия» провел убедительное аргументированное обсуждение образов и дел наиболее известных деятелей отечественной истории. Цифры последовавшего затем народного (50 млн человек) голосования «имени России» говорят лучше слов: из двенадцати деятелей нашей истории зрители выбрали четырех царей и двух генсеков, среди которых такие «крутые», как Иван Грозный, Петр Великий и Иосиф Сталин. И хотя первое место по официальной версии занял Петр Столыпин, есть немало поводов полагать, что реально большинство голосов получил именно Сталин.

Вот тут-то и выходит на поверхность своеобразие русской истории – и современности, суть которых то ли не могут, то ли не хотят понять либерал-демократы и либерал-националисты. Их главная ошибка – неумение мыслить конкретно, в полноте истины, которая (особенно применительно к России), как правило, не укладывается в рамки одного категорического суждения и нуждается, как сейчас говорят, в множественном дискурсе, то есть в системе взаимодополняющих суждений. В свое время выдающийся филолог и историк Г.Д. Гачев назвал это способностью пойти на подвиг противоречия, однако такая задача почти непосильна для позитивистского сознания...

В самом деле, какую бы эпоху (или выдающегося деятеля) в истории или современности России мы ни рассматривали, то тут же обнаружим внутреннее противоречие – разнонаправленные векторы – в её/его продуктивном действии, служащие предметом ожесточенных споров не только социологов, философов и политиков, но и «широких масс трудящихся». И спорам этим не видно конца.

Для «русских европейцев», например (как оказалось теперь, и для некоторых русских националистов), вся история русского Православного

Царства есть нечто изначально враждебное русскому народу, да и всем остальным цивилизованным народам вообще («рабовладельческая империя»). Напротив, для русских православных христиан, то есть для подавляющего большинства русских, отечественная история и государственность, от св. Владимира до Иоанна IV, от Иоанна до Петра и от Петра до Николая Второго, есть их собственная, народная история, русский религиозный и державный выбор (кроме, разумеется, старообрядцев). Для либералов Февральская революция – долгожданное освобождение от ига царизма, Октябрь – сатанинское наваждение, а белые генералы Гражданской войны – подлинные национальные герои. А вот для монархистов-патриотов Февраль – предательство великой Российской империи, а Октябрь – логическое продолжение Февраля. Последующая сталинская сверхдержава для коммунистов (исключая троцкистов, конечно) – предмет гордости, для либералов – концлагерь, а для многих наших современников – наследница целого ряда имперских традиций в их превращенной форме. Наконец, Вторая мировая война для патриотов – война России/СССР с оккультным нордическим рейхом, а для «внутренних» либералов (и их вдохновителей на Западе) – совместное предприятие Гитлера и Сталина против цивилизованной Европы, за которое обе тоталитарные диктатуры – фашистской Германии и Советского Союза – несут равную ответственность.

Сведем для наглядности эти противоречия в таблицу, расположив в левой её стороне известный отрицательный тезис, а в правой – не менее известный положительный:

Русский народ

Денационализированная и
деклассированная толпа варваров

Народ-богоносец

Московская Русь

Темное царство, дикость

Третий Рим, симфония Церкви и
государства

Иоанн IV Грозный

Жестокий тиран и опричник

Успешный военачальник,
талантливый писатель, один из самых
образованных людей своего времени,
первый венчанный Царь Всея Руси

Петр Великий

Деспот, западник, гонитель Церкви

Создатель Империи, строитель
Санкт-Петербурга, крупнейший
реформатор России

Российская империя

Рабовладельческая тюрьма народов, в
том числе русского

Одна из величайших Империй в
мировой истории, создавшая

Николай Второй

Безвольный и неудачливый человек, отрекшийся от престола своих отцов

гениальную культуру

Священномученик и исповедник, пострадавший за Святую Русь

Ленин

Разрушитель традиционной России, богоненавистник и русофоб, вдохновитель красного террора

Собиратель России в форме СССР после либерально-революционного погрома

Сталин

Один из самых кровавых диктаторов в истории

Победитель фашизма, создатель сверхдержавы, сохранившей русский и другие народы от истребления Гитлером

Русская интеллигенция

Прослойка вестернизированных «образованцев», не любящих и не понимающих собственную страну

Носитель умственного логоса Святой Руси

Диалектика истории

В свое время немецкий диалектик Гегель написал статью «Кто мыслит абстрактно?», которую следует время от времени перечитывать всем скорым на расправу радикалам. Приведу небольшую выписку из неё: «Эй, старая, ты торгуешь тухлыми яйцами», – сказала покупательница торговке. «Что? – вспылила та, – мои яйца тухлые?! Сама ты тухлая! Ты мне смеешь говорить такое про мой товар! Ты? У которой отца вши заели, а мамаша якшалась с французами?» Короче, она не может допустить в покупательнице ни зернышка хорошего.

Она и мыслит абстрактно – подытоживает в покупательнице все, начиная с шляпок, кончая простынями, с головы до пят, вкуче с папашей и всей остальной родней, – исключительно в свете того преступления, что та нашла ее яйца тухлыми. Все оказывается окрашенным в цвет этих тухлых яиц, тогда как те офицеры, о которых говорит торговка (если они вообще имеют сюда какое-либо отношение, что весьма сомнительно), предпочли бы заметить совсем иные вещи...» [1].

Если перевести этот веселый рассказ на философский язык, то придется ещё раз подтвердить, что истина конкретна. Легче всего взять одно («белое» или «черное») определение какого либо события или лица и дать ему на этом тощем рассудочном (а точнее сказать, обывательском) основании категорическую оценку, как это и сделала упомянутая торговка. Где уж «торговочному» рассудку додуматься, что любая вещь, и уж тем более роковые исторические события и люди, содержат в себе *множество противоречивых*

определений, действий, последствий, знать и судить которые во всей полноте может только сам Творец.

«Эвклидовскому» человеческому уму (ratio) действительно трудно вместить в себя единство, а иногда даже тождество указанных определений. Не случайно в Библии почти отсутствуют формально-логические (субъектно-предикатные) дефиниции: божественный Логос изъясняется большей частью притчами. Высшая Истина содержит в себе всю полноту суждений, которая для конечного ума неизбежно распадается на отдельные части. Можно до бесконечности спорить об «имени России», противопоставляя друг другу левые и правые стороны приведенных антиномий? Эти споры слишком напоминали бы прения остроконечников и тупоконечников в известном романе Д. Свифта, если бы они не приводили к расколу общества и, в конечном счете, к холодным и горячим гражданским войнам. Тем более, когда в дело вступает политический радикализм, видящий истину исключительно в самом себе, в своей резкой и, как правило, непримиримой абстракции [2].

Имперская государственность России

Главная ошибка вышеупомянутых критиков «русского исторического опыта» (как либералов, так и националистов) – это отделение личности от Бога и государства. Личность ведь не просто самодовлеющая юридическая или телесная единица. Личность в православно-русской цивилизации есть индивидуальное преломление «симфонического» (по выражению Л.П. Карсавина) образа народа. Точно так же народ не сводится к своей этнической, биологической составляющей. Исторический *большой народ* (суперэтнос) – это нация, обладающая религиозным, культурным и государственным самосознанием. По существу, именно об этом твердили все сколько-нибудь чуткие к своеобразию своего отечества мыслители XIX–XX веков, причем как традиционалисты, так и либералы. Именно К.Д. Кавелину – теоретику русского либерализма — принадлежит глубокая формулировка (правда, со ссылкой на славянофила Ю.Ф. Самарина): «В идеале русском представляется самодержавная власть, вдохновляемая и направляемая народным мнением. Сама история заставляет нас создать новый, небывалый своеобразный политический строй, для которого не подыщешь другого названия, как – *самодержавной республики*» [3].

Вот в этом всё дело. *Русское государство – это всегда Царство, не только в форме истинной народной монархии (Третий Рим), но и в модусе петербургского абсолютизма, и даже в превращенной форме советской власти – например, сталинского национал-большевизма.* Либералы и националисты согласно молчат о том, что у них идет игра на понижение человеческого образа: личность (юридическая или биологическая) оказывается абсолютной самоцелью, своего рода *causa sui*. Вот тут-то и выходят на поверхность парадоксы русской истории. Недаром царская, а затем советская власть держалась на Руси (сравнительно с буржуазной Европой) так долго:

православный народ предпочитал царя, а затем и генерального секретаря – власти денег.

Вспомним, для сравнения, царя Петра Великого. В ходе петровской революции население страны уменьшилось почти на четверть. Именно Петр разрушил древнюю православную симфонию Церкви, народа и державы, отменил патриаршество и пытался построить нечто вроде европейского абсолютизма в протестантском духе. Однако где бы мы были сейчас без Петра? Можно сколько угодно осуждать его кровопийство («указы написаны будто кнутом», «утро стрелецкой казни», «варварская борьба против варварства»), или считать, что Святая Русь после него кончилась, а Церковь в параличе – вся последующая судьба Отечества подтверждает его общерусскую и мировую правоту. Петровская Россия – Русь Серебряная, с её Санкт-Петербургом, Пушкиным, Достоевским и Блоком, – это вечный памятник воле и делу Петра. Непостижимо для ярых реформаторов («перестройщиков») и, может быть, для себя самого – Петр оставил в неприкосновенности сердцевину Святой Руси, хотя и передел столицу по-немецки. В таком плане Петр Алексеевич Романов стал первым русским интеллигентом, предшественником того же Родиона Романовича Раскольника, который ведь тоже земного рая («парадиза») захотел и для этого через кровь переступил.

Нравится нам это или нет, Россия – страна веры и верности (vs их нарушения), но не юридической механики «общественного договора». В классическом народном представлении московский царь, петербургский император и даже советский вождь – это сакральные религиозно-политические фигуры, стоящие рядом с патриархом (симфония властей) в деле спасения Руси, а не просто «регуляторы рынка», как это оказалось в Европе после буржуазных революций XVII–XVIII веков. Именно эту особенность «русского исторического опыта» отмечали – уже после катастрофы 1917 года – такие разные мыслители, как И.А. Ильин и П.Б. Струве. «Россия росла и выросла в форме монархии не потому, что русский человек тяготел к зависимости и к политическому рабству, – писал Ильин, – но потому, что государство, в его понимании, должно быть *художественно и религиозно* (курсив мой. – А.К.) воплощено в едином лице – живом, созерцаемом, беззаветно любимом, и укрепляемом этой всеобщей любовью» [4]. Что касается Струве, этого бывшего «легального марксиста» и оппонента Ленина, то он прямо утверждал, что «в государстве есть, помимо социальной техники, нечто от божественного начала. В любви к государству находит выражение не материализм, а, наоборот, бескорыстное, преодолевающее заботу о личном благополучии, религиозное отношение к сменяющему друг друга на земном поприще бесчисленному ряду человеческих поколений, почтение к предкам, которых мы никогда не видели, к потомкам, которых мы никогда не увидим» [5].

Февральская революция 1917 года была не только (и даже не столько) политическая или даже социальная – это был системный религиозно-мировоззренческий и экзистенциальный переворот, разрушение последнего в Европе христианского Царства. Англичане и французы казнили своих королей

лет на двести раньше, но эти страны уже оказались к тому времени *defacto* вполне буржуазными, а значит, и нехристианскими, по сути, цивилизациями. Русская же монархия в 1917 году пала жертвой либеральной «прогрессивной общественности» (сегодня она называет себя «креативным классом»), восставшей прежде всего против духовной власти Удерживающего (Катехона) на одной шестой части планеты. Потому падение российской Империи и было таким катастрофическим. Не могу не привести в этой связи удивительно точные слова А.С. Изгоева из статьи «Социализм, культура и большевизм» (сборник «Из глубины», написанный авторами знаменитых «Вех» летом 1918 года уже по следам революции, против которой они в свое время предупреждали): «Все главные политические, социально-экономические и психологические идеи, в которых столетие воспитывалась (и продолжает воспитываться до сих пор. – *А.К.*) русская интеллигенция, оказались ложными и губительными для народа <...> Напрасно интеллигенция пытается спасти себя отводом, будто она не отвечает за большевиков. Нет, она отвечает за все их действия и мысли. Они лишь поставили точки над *i*, вывели все следствия из посылок. Добросовестность велит признать, что под каждым своим декретом большевики могут привести выдержки из писаний не только Маркса и Ленина, но и всех русских социалистов и сочувственников как марксистского, так и народнического толка... Единственное возражение, которое с этой стороны делалось большевикам, по существу сводилось к уговорам действовать не так стремительно, не так быстро, не захватывать всего сразу. Это – не принципиальные возражения, а оговорки трусливого оппортунизма. Чхеидзе, Чернов, Церетели, Скобелев. Некрасов, Керенский говорили и проповедовали то, что принципиально должно было привести к господству большевизма, решившегося, наконец, воплотить в делах их речи» [6].

Разумеется, «ленинско-троцкистская гвардия» – это настоящие боевики революции («красная русофобия»). Политику красного террора («диктатуры пролетариата») развернули в октябре семнадцатого именно они. Один из первых совдеповских концлагерей – знаменитый СЛОН на Соловецких островах – заработал на полную мощность уже в 1923 году. Вместе с тем, нравится это кому-либо или нет, *именно большевики собрали рухнувшую в феврале семнадцатого Россию почти в прежних имперских границах*. Вопреки наследственному интеллигентскому презрению к собственному Отечеству [7], и поддержке германского генштаба и нью-йоркских банков, на которые они опирались, Ленин и Троцкий ввели «отчалившую» Русь в жесткие дисциплинарные берега, выиграв Гражданскую войну. Великая, Малая и Белая Россия, Средняя Азия и Кавказ к 1922 году опять стали частями единой страны. Если бы действия советской власти сводились к заговору пассажиров «пломбированного вагона», проехавшим в апреле 1917 года через линию фронта, в котором действительно не было ни одного русского человека, – и рассуждать было бы не о чем. Но дело идет о судьбе России, всего её многомиллионного народа вплоть до сего дня. В своей книге «Истоки и смысл русского коммунизма» Н.А. Бердяев квалифицировал советскую власть как

превращенную форму русской идеи, и, по сути, он был прав. Смысл знаменитой Декларации митрополита Сергия (Страгородского) 1927 года и заключался в констатации этого факта, признанного теперь и зарубежной Церковью, воссоединившейся в 2006 году с московским патриархатом. Византизм, абсолютизм, социализм в нашей истории, в конечном счете, – только модусы (хотя и не «равночестные») русской идеи: *живи не так, как хочется, а так, как Бог велит*.

КЛАССИКА. СИМВОЛИКА СОВЕРШЕННОГО

Классический смысловой акт

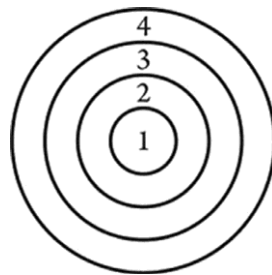
Как уже отмечалось, некоторые современные теоретики под словом *искусство* понимают *всё, что обозначается им в любом контексте* («институциональная теория»). Литература – то, что написано буквами; живопись – то, что нарисовано; театр и кино – то, что показывают на сцене или экране; музыка – то, что звучит...

Каково искусство, таково и общество, и наоборот. Ценностные различия и даже война между ними – признаки диалектического единства, прокладывающего себе пути через тактические противоречия, особенно на уровне функциональных структур. Банальная логика «первичного» и «вторичного» здесь не работает. Религия, культура и типология социальности (и прежде всего государственность) – явления соотносительные именно как *элементы единой цивилизационной системы*. Как писал в своё время Г.П. Федотов, Пикассо и Стравинский в искусстве – то же самое, что Ленин и Муссолини в политике [1]. С самого начала следует понимать, о каком идеале культуры и искусства идет речь, и с каким строем социальности и государственности данная художественная установка соотносится.

Наиболее продуктивными категориями для решения этой задачи, как уже говорилось, выступают *классика, модерн и постмодерн* – не только как художественно-эстетические, но и как культурологические и даже социологические категории. Фундаментальные труды Н.Я. Данилевского, К.Н. Леонтьева, О. Шпенглера, П.А. Сорокина, А. Тойнби относят подобные квалификации в равной мере к традиционному (рамочному) искусству, к культуре, к государству, и даже к цивилизации в целом. Дело идет о едином *ценностно-цивилизационном подходе*: понятия «типа» или «стиля» культуры, в сущности, означают именно это.

Итак, классика – это цивилизация, культура и искусство, стремящиеся к Творцу всех ценностей и смыслов. Естественно, что с христианской точки зрения классической литературой следует признать Библию, классической архитектурой – храм, классической живописью – икону, классической музыкой – церковную стихирю или хорал, классическим государством – освященную соборную монархию. В классическом духовном поле во главу угла ставится именно энергичное взаимораскрытие творца и твари, духа и символа – их доверительный диалог («я и ты»). В отличие от язычества, христианство есть

усыновление твари небесным Отцом, и потому мерой единства всеобщего и уникального здесь оказывается любовь (она же истина, красота и власть). На рисунке принципиальная схема классической – молитвенно восходящей к Богу – цивилизации выглядит так:



Строение классического смыслового акта:

1. Духовное ядро: религиозный идеал.
2. Искусство: этико-эстетическая проекция идеала.
3. Общество: социальное осуществление идеала.
4. Технологии: материальное овеществление идеала.

Наиболее полной своей реализации классическая христианская парадигма достигает в европейском и русском Средневековье – от константинопольской Софии и «Божественной комедии» Данте до «Слова о законе и благодати» митрополита Илариона и «Троицы» Андрея Рублева. Искусство здесь понимается как род молитвы, а подлинным автором храма или иконы считается сам Господь. Художник (часто безымянный) в средневековой классике выступает не более чем подмастерьем Творца. Храмовый синтез искусств иерархически выше светской (слишком человеческой, как сказал бы Ницше) культуры, роль которой многие века исполнял фольклор. Понятно, что такое искусство носит не индивидуальный и даже не личный, а *сверхличный* (соборный) характер: оно предназначено всем – граду и миру, и само выступает элементом града и мира. Заказчиком подобной архитектуры, скульптуры, музыки, живописи является церковь или царь, причем именно в качестве священного владыки, а не частного лица. Классика государства в идеале совпадает с классикой искусства: именно такой симфонии мы обязаны величайшими созданиями христианской цивилизации. ***Классическая государственность, как и классическая художественность, есть восходящая духовно-эстетическая иерархия*** [2]. Священник, философ, царь и поэт делают *общее дело*, как сказал бы Н.Ф. Федоров. С такой точки зрения, государство есть совершенное произведение искусства, материальные, духовные и художественные строители которого *разделяют свою деятельность по предмету и способу, но отнюдь не по существу*. Тех лицедеев и рапсодов, что хотели быть «свободными художниками», Платон, как известно, изгнал из своего идеального государства. Существует притча о каменщиках. Одного спросили, что он делает, тот ответил: везу тачку с камнями. Спросили другого, он сказал: строю Шартрский собор!

Примечания

1. Федотов Г.П. Четверодневный Лазарь // Парабола. №1. Берлин, 1936. С. 139.
2. Системное рассмотрение указанной иерархии. См.: Казин А.Л. Культура и государственность. СПб.: Изд-во РИИИ, 2019.

Классика идеи

Обратимся теперь к истокам *отечественной* классической традиции – не только потому, что она «наша», но и потому, что эстетико-мировоззренческий принцип ценностной иерархии являлся – *и во многом является для неё до сих пор* – наиболее актуальным.

Как православная цивилизация, Русь обрела государственный статус после ее крещения князем Владимиром в 988 году. Уже в княжение сына Владимира Ярослава Мудрого в Киеве строится Софийский собор – символ утверждения православия на славянской земле. Почти одновременно Софийские соборы возводятся в северо-западном центре Руси – в Новгороде, а также в Полоцке. И если крест над константинопольской (царьградской) Софией был заменен после 1453 года мусульманским полумесяцем, то над новгородской, киевской и полоцкой Софией он висит до сих пор. Именно этим определяется история Руси-России. «Наряду с Россией – рукотворной империей продолжала существовать страна под любовным названием Русь. Понятие это – не социоцентричное, а космо- и культуроцентричное, выражающее органику нашей природы и культуры в их взаимной гармонии (коэволюционном синтезе). И интуитивно каждый знал и знает, что носителем этого феномена, одновременно космического, теллурического и духовного, явилась особая общность – крестьянский мир, народ крестьянский (он же – христианский)» [1].

Мышление средневековой Руси было софийным. София – Премудрость Божия – так говорит о себе в книге Притчей Соломоновых: «Когда Господь утверждал вверху облака, когда укреплял источники бездны, когда давал морю устав, чтобы воды не переступали пределов его, когда полагал основания земли: тогда я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во все дни творения мира». И продолжает: «Кто нашел меня, тот нашел жизнь» (Прит. 8: 28–35). Вот это веселье, праздник бытия в Божьем луче – от храма до повседневного календаря – и есть радость христиан: *софийность* творения. «В средневековой Руси храмосозидание являлось не только искусством, но и священнодействием, подобным иконописанию» [2]. Но не только храмовая архитектура (зримая «софиология»), иконопись, пение, не только порядок и строй богослужения – ***софийным был горизонт русской классической культуры вообще.*** Это относится к летописям («Повесть временных лет»), эпическим сказаниям («Слово о полку Игореве»), народным духовным стихам. Для наших же эстетико-культурологических целей наиболее важно замечательное произведение первоначальной русской словесности и мысли – «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона (середина XI

века). Именно в этом «Слове» яснее всего выражена древнерусская софийность, здесь просияла умственным светом Русь золотая.

О чем же или о ком мыслит киевский митрополит? Центральной категорией его ума является *лицо* («ктойность»), а не какая-либо отвлеченная сущность или закономерность. Началом, серединой и концом духовного кругозора митрополита Илариона выступает Иисус Христос. Таким образом, буквально с первого своего шага русская религиозно-философская мысль оказывается христоцентричной. София – Премудрость Божия – раскрывается для русского ума через Христа, в то время как, например, для современника Илариона, знаменитого византийского богослова Михаила Пселла, это уже проблематично: о природе Бога он учит по Орфею, Зороастру, Аммону, Пармениду, Эмпедоклу, Платону...

«Закон отошел, и благодать и истина всю землю заполнили» [3] – вот источник радости русского митрополита. Закон – Ветхий завет – исполнил свою задачу, привел людей к личному Богу и крещению, и теперь уступает место благодати как единственному («узкому») пути к вечной жизни. **Истина и красота, таким образом, достижимы только через благодать, и наоборот, благодать открывается через красоту и истину: это и есть софийное мышление.** Вслед за отцами христианской церкви Иларион утверждает, что истину нельзя *знать*, в ней можно только *быть* (или не быть). Истина не есть отвлеченное «боговедение» (гнозис), истина есть путь и жизнь, она покоится на вере и любви. Как раз по этой причине истину-благодать нельзя никому «доказать», нельзя принудить в нее поверить. Для того чтобы приблизиться к истине, т. е. к самому Христу, нужно уже пребывать в нем, нужно быть окликнутым им. «Не врагам Божиим пишем, а сынам Христовым, не чужим, а наследникам небесного царства» [4], – утверждает киевский митрополит, и как классический мыслитель он глубоко прав.

В отличие от древнего Рима, юная христианская Русь восприняла Христа не столько умом, сколько сердцем и душой, всем существом. «Красота такая, княже, что не знаем, где мы были, на небе или на земле», – так описали послы князя Владимира своё впечатление от константинопольской Софии. («Повесть временных лет»). Русский ум с самого начала оказался воцерковленным и просвещенным, что надолго – по сути, навсегда – оградило его от богословского и философского рационализма и рассудочной мистики. Учение митрополита Илариона – это именно богословие, а не теология, умное искусство, а не рассудочность, личная встреча, а не схоластика. Конечно, тут сыграла свою роль стихийность славянского язычества, не противопоставившего христианству столь развитой космоцентрической (в том числе философской и художественной) культуры, как та же античность. И вообще мягкость («женственность») славянской души резко отличается в этом плане от холодного римского рассудка. По словам Илариона, Владимир «все цесарство (царство) Богу подчинил» [5], и точно так же поступили вслед за ним сын его Ярослав Мудрый и правнук его Владимир Мономах.

Храмы Софии Премудрости – в камне, в слове и в мысли – заложили духовное основание («матрицу») классической русской культуры. По отношению к Богу они осуществили добровольное освящение жизни, земное бытие они представили не как самоцельное, а как тварное и относительное. Они подтвердили всемирность, а не родовую (языческую) избирательность слова Божия. Ум (логику) русский дух принял как воцерковленный разум, так что если что-то не вмещается в рассудочные рамки, то тем хуже для рассудка. «Мудрость мира сего есть безумие пред Богом» (1 Кор. 3:19). Наконец, в личности человеческой Русь с самого начала увидела образ Божий – задача человека заключается в том, чтобы восстановить в себе его подобие. Именно этим «категорическим императивом» обусловлены знаменитые слова Илариона о том, что «не было ни одного, кто воспротивился бы благочестивому его (князя Владимира – А. К.) повелению, а если кто и не по доброй воле крестился, то из-за страха пред повелевшим, поскольку благоверие того было соединено с властью» [6]. Современный гуманизм видит в этом нарушение прав человека, или, по меньшей мере, подобие римского насильственного установления христианства среди еретиков. Речь идет, однако, совсем о другом – **о православии, понятом как норма существования, а не как логическая (абстрактная) сумма или только монашеский идеал** [7]. Иларион не только указывает в своем «Слове» на происхождение и освящение православного русского государства – он спокойно решает тупиковый для антропоцентрической идеологии вопрос о свободе воли: истина сильнее сомнения. Мы познали истину- красоту, и она сделала нас свободными: мы благочестие соединили с властью, а не наоборот – как бы предвидит будущие вопросы киевский митрополит. Если и можно предъявить начальной русской державе какие-то упреки, то разве лишь в использовании авторитета власти для обращения к Богу, но никак не в унижении Бога до инструмента власти (римский соблазн, великий инквизитор).

Примечания

1. Панарин А. С. Православная цивилизация в глобальном мире. М., 2003. С. 68.
2. Байдин В. О символике храма Василия Блаженного и его строителях. М., 2018. С. 12.
3. Идейно-философское наследие Илариона Киевского. М., 1986. Ч. 1. С. 45.
4. Там же. С. 46.
5. Там же. С. 57.
6. Там же. С. 55.
7. Соотношение исторических и современных сторон этой проблемы см.: Казин А. Л. Князь Владимир, митрополит Иларион и наше время // URL: http://ruskline.ru/analitika/2015/06/12/knyaz_vladimir_mitropolit_ilarion_i_nashe_vremya

Образ Царства

При всем отличии Московского царства от великого княжества Киевского, оба они представляют собой моменты единого общерусского цивилизационного процесса – не в плане его логической предзаданности, а в духе его драматической судьбы. В Киеве и Новгороде зачалась софийность русской истории, возник образ ее как соборного крестоношения. В последующие века этот замысел захватит собой всю Русь, включая петербургскую, и отчасти даже советскую. Но остановимся пока в Москве.

Что объединяет прежде всего Киев с Москвой – это христоцентрическая природа государства и культуры. Киевская и Московская Русь представляет собой светскую форму теократии, в которой Бог освящает и ограничивает власть государя. При рассуждении о христианской симфонии, о церковном помазании на царство часто забывают, что божье благословение на власть есть именно *ограничение* этой власти, а вовсе не обожествление ее как таковой. Царь (великий князь) **отвечает за свой народ перед Богом** – вот отличие русской православной державы от восточной деспотии (царь как живой Бог) или западного абсолютизма (папа или король как симулякр Бога, «король-солнце»). После захвата Константинополя войсками турецкого султана Магомета II в 1453 году, гибели последнего византийского императора Константина XI и женитьбе Иоанна III на его племяннице Софии Палеолог к Москве перешел не только герб Восточной Римской империи – двуглавый орел, но и статус **единственной великой православной державы**. Хрестоматийно известны слова псковского инок Филофея, обращенные им к Василию III: «Третьего нового Рима – державного твоего царствования – Святая Соборная Апостольская Церковь – во всей поднебесной паче солнца светится. И да ведает твоя держава, благочестивый царь, что все царства православной веры сошлись в твое царство. Один ты во всей поднебесной христианам царь... Два Рима пали, а третий стоит, а четвертому не быть: уже твое христианское царство иным не достанется» [1]. Инок Филофей прожил около ста лет, он обращался с подобными посланиями и к Иоанну III, и, возможно, к Иоанну IV Грозному – но что означают эти обращения в историко-культурном (в том числе художественном) смысле?

В Москве со времен ее первых князей и митрополитов тайна государства была понята именно как тайна *служения*. Конечно, перед Москвой стояла в те времена и другая задача – освободить Русь от Орды. Однако по существу руководителями Москвы эта задача всегда трактовалась как двуединая. И если на первых порах, в эпоху Ивана Калиты, идея собирания русских земель под московскую руку рисовалась по преимуществу прагматически, с точки зрения государственной пользы, то уже со времен Дмитрия Донского эта задача становится, по сути, *религиозной* – вспомним благословение Сергия Радонежского перед Куликовской битвой, образ Спаса на стягах русского войска. Москву как русский национально-религиозный символ выпестовал вовсе не татарский полон, что бы по этому поводу ни говорили такие разные люди, как Герцен и

Белинский, Федотов и евразийцы [3]. «Москва, как много в этом звуке...» – это плод бдений преподобного Сергия, это сознательное, а еще более бессознательное переживание всем народом московским судьбы своей Родины как богоданной и богохранимой [4] – и потому Иосиф Волоцкий прямо утверждает, что «неправедный царь – не Божий слуга, но диавол». ***В отличие от первого Рима московский царь – не языческий кесарь, а христианин, и потому Москва готова отдать ему не только кесарево, но порой и богово*** [5].

Чтобы убедиться в этом, достаточно продумать царствование Иоанна IV Грозного. Много материала для этого дает, в частности, его переписка с князем Курбским. Царство Иоанна IV обычно клянут как деспотическое – но какой деспот станет тратить столько времени и чернил для оправдания себя перед своим подданным? Более того, в качестве последнего довода в пользу защищаемых Курбским позиций Иоанн зовет его обратно на Русь – *пострадать за правое дело, если тот считает себя правым*. Как видим, и меч и золото в руках грозного царя служат кресту, а не наоборот; что же касается жертв опричнины, то их число за все годы значительно меньше количества убитых одной Варфоломеевской ночью. Несмотря на тяжкие личные грехи, Иоанн находился в непоколебимом убеждении – и в этом его поддерживал весь российский люд, – что «Отец и Сын и Святой Дух ниже начала имеет, ниже конца, о Нем же живем и движемся. Им же цари величаются и сильные пишут правду» [6]. Сравните это с открытием героя Достоевского: если Бога нет, то какой же я капитан? Оценки иоаннова царствования в позднейшей отечественной мысли и искусстве оказались, как и следовало ожидать, весьма различными. К примеру, скульптор М.О. Микешин (вслед за Карамзиным) решительно отказался поместить фигуру Иоанна на своем памятнике Тысячелетию России в Великом Новгороде [7]. Михаил Лермонтов, напротив, посвятил грозному царю целую поэму. Попытаемся медленно вчитаться в нее – герменевтический подход приведет нас к любопытным выводам: романтический поэт ***Лермонтов прикасается здесь к глубинным – классическим – основаниям отечественной цивилизации***. Начнем с названия – «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Как видим, царь здесь на первом месте, хотя главным драматическим лицом поэмы является купец Калашников.

Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич!
Про тебя нашу песню сложили мы...

Это не просто стилизованный былинный зачин, а трезвое осознание того места, которое занимает в русской вселенной московский государь. Что бы ни происходило в стране, на Красной площади, в отдаленной деревне – ***это происходит в кругозоре царя, сияющего, однако, не своим, но божьим светом***, – вот исток лермонтовского зачина. Для западного взгляда – это «цезарепапизм», для Константинополя – это почти недостижимый идеал, для Киева – это осуществление его упования, а для Москвы – это обычная, даже

обыденная действительность, «реализм действительной жизни». Таково, нравится кому-либо это или нет, само царское положение, идеальная топология царя:

Не сияет на небе солнце красное,
Не любят им тучки синие:
То за трапезой сидит во златом венце,
Сидит грозный царь Иван Васильевич.

Итак, царь на Москве рядом с солнцем и тучками – но он не само Солнце. Он не себе служит – «не моя воля, но Твоя да будет» (Лк. 22:42). Потому и служба русскому царю – не личная, а сверхличная, потому и нельзя грустить на пиру у русского царя:

Неприлично же тебе, Кирибеевич,
Царской радостью гнушаться;
А из роду ты ведь Скуратовых,
И семьею ты вскормлен Малютиной!

В этом пункте Лермонтов подчеркивает различие либеральной и православной концепции Иоаннова царствования. Кирибеевич, оказывается, не просто опричник, но еще и Скуратов – из того рода, на котором, как утверждают, кровь митрополита Филиппа. Однако для лермонтовского воззрения на Иоанна это не составляет непреодолимого препятствия. Напротив, тем больше ответственность, лежащая на царских слугах, и нести ее они должны не за страх, а за совесть, и на пиру, и в бою. ***Царская служба, как и царская радость – это соборная служба и радость всей земли, «народная монархия», где народ принимает правителя не по удобству своему, а по смотрению божью.*** Пожалуй, один из сильнейших эпизодов поэмы – это суд Иоанна над купцом Калашниковым, а, по существу, над всеми действующими лицами. Любимый опричник убит в честном бою, и таким образом получил свое, а вот что касается остальных:

Хорошо тебе, детинушка,
Удалой боец, сын купеческий,
Что ответ держал ты по совести.
Молодую жену и сирот твоих
Из казны моей я пожалую,
Твоим братьям велю от сего же дня
По всему царству русскому широкому
Торговать безданно, безпошлинно.
А ты сам ступай, детинушка,
На высокое место лобное,
Сложи свою буйную головушку,

Я топор велю наточить-наострить,
Палача велю одеть-нарядить,
В большой колокол прикажу звонить,
Чтобы знали все люди московские,
Что и ты не оставлен моей милостью...

Коротко говоря, в этом отрывке раскрыта харизматическая структура царской власти. Во-первых, на Руси есть перед кем ответ держать: не перед вздорной и корыстной толпой, и не перед бездушным законом, а перед грозным царем, у которого есть совесть (со-весть) и над которым есть Бог. А пострадать за правое дело – это христианский венец. Умел дерзать – умей и ответ держать: или грудь в крестах, или голова в кустах [8].

Во-вторых, жена, дети и братья купца Калашникова не только не унижены, но, наоборот, возвышены царской милостью: они одарены из казны, им позволено торговать по всей Руси. Более того, возвышен и сам казнимый: топор наточен, палач наряжен, и в большой колокол на Москве звонят... Так казнят не злодеев или государственных изменников – так отец казнит сына, нарушившего его высшую волю («я тебя породил, я тебя и убью»). По сути, сын купеческий Калашников умирает как подвижник, пострадавший за Третий Рим, за то, чтоб и дальше царское место было рядом с солнцем и звездами. Разумеется, тут отсутствует гуманистическое всепрощение, но **решающим доводом** в пользу такого финала служит то обстоятельство, что жена и братья Калашниковы, и весь люд московский, и даже сам Калашников воспринимают царский приговор как внутренне справедливый:

...И гуляют-шумят ветры буйные
Над его безымянной могилкою.
И проходят мимо люди добрые:
Пройдет стар человек – перекрестится,
Пройдет молодец – приосанится,
Пройдет девица – пригорюнится,
А пройдут гусяры – споют песенку.

Цивилизация и культура классической Руси отличалась не механически-юридическим совершенством форм, благодаря которым справедливость достигается как бы автоматически, а именно нацеленностью своих отношений на Истину, которая сама по себе не от мира сего и потому требует если не подвига, то усилия для своего воплощения. Об этой особенности русской «политической этики» верно сказал С.А. Аскольдов в 1918 году: «Русь была до отмены крепостного права, а отчасти и после него страной рабов и рабовладельцев, но это не мешало ей быть Святой Русью, поскольку Крест, несомый одними, был носим со светлой душой и в общем и целом с прощением тех, от кого он зависел, поскольку и те и другие с верою подходили к одной и той же Святой Чаше. Так праведность

десятков миллионов очищала и просветляла в единстве народного сознания грех немногих тысяч поработителей, к тому же грех часто ясно не сознаваемый в качестве такового ни той, ни другой стороной» [9]. Добавлю, что дело тут не в «рабах» и «рабовладельцах» (остатки либеральной терминологии у Аскольдова), *дело в сообща несомом послушании, по отношению к которому и те и другие равно грешны и равно святы.*

Примечания

1. Цит. по: Зызыкин М. В. Патриарх Никон. Его государственные и канонические идеи. Варшава, 1931. Ч. 1. С. 155–156. Отмеченный Филофеем статус Москвы как Третьего Рима подтвержден после падения Царьграда согласным суждением вселенского Православия (см.: Там же).

2. Характерный пример византийской политики – ссылка Иоанна Златоуста именно за обличение нравов императорского двора.

3. По сути дела, федотовская и евразийская концепции московской «татарщины» и соглашательства церковных иерархов, вопреки своей внешней противоположности, дополняют друг друга, ибо не делают различия между поверхностным, эмпирическим, и внутренним, таинственным, планами русской судьбы. См. об этом работу В.О. Ключевского «Значение Преподобного Сергия для русского народа и государства».

4. Вообще, позиция «отдания своего» – более христианская, чем «требование своего» любой ценой, даже юридически справедливой («права человека»). Согласно христианскому миропониманию, подлинно моим является не то, что я взял, а то, что отдал. «Московская вера» – это не постанова царя на место Бога, а лицемерие самодержца в божьем луче (по выражению И.А. Ильина).

5. Первое послание Ивана Грозного князю Курбскому // Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. Л., 1979. С. 12.

6. Действительно смертный личный грех Иоанна IV – убийство настоятеля Псково-Печерского монастыря Корнилия прямо у ворот обители.

7. Эстетические аспекты царской идеи рассматриваются нами в работе: Казин А. Л. Эстезис Царства // URL: http://culturolog.ru/index2.php?option=com_content&task=view&id=291&pop=1&page=0&Itemid=8

8. Аскольдов С. А. Религиозный смысл русской революции // Из глубины. М., 1991. С. 233–234.

Певец империи и свободы

Обратимся теперь к Пушкину – классика во всех смыслах слова. Автор этих строк помнит, что во времена его университетской молодости о Пушкине говорили исключительно как о вольнодумце, атеисте и друге декабристов. Потом начали рассуждать о нём как об эротическом писателе: «на тонких эротических ножках вбежал Пушкин в русскую литературу». Можно привести ещё немало истолкований – в том числе взаимоисключающих – его гигантского наследия: в каждом из них есть доля правды, но именно доля. В своё время

Александр Герцен заметил, что на реформы Петра Россия ответила явлением Пушкина. Данная формула означает, прежде всего, *возвращение русской культуры к своему классическому началу благодаря духовному восхождению своего национального гения*. Мы в данном исследовании придерживаемся именно этой линии [1].

В 1823 году молодой Пушкин написал стихотворение на мотив евангельской притчи о сеятеле «Изыде сеятель сеяти семена своя»:

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды
Бросал живительное семя –
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды...
Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич.

В историософском плане это стихотворение есть ключ к началу пушкинианы. Оно еще более резко, чем предшествующие ему ода «Вольность» («Беги, сокройся от очей, / Цитеры слабая царица! / Где ты, где ты, гроза царей, / Свободы гордая певица?») или знаменитое послание «К Чаадаеву» («Товарищ, верь: взойдет она, / Звезда пленительного счастья, / Россия вспрянет ото сна, / И на обломках самовластья / Напишут наши имена!») выставляют на передний план *категорию свободы*. Если же при этом учесть, что Пушкин сопроводил его в письме к А.И. Тургеневу ироническим комментарием: «Я закалялся и написал на днях подражание басне умеренного демократа Иисуса Христа» [2], то позволительно заподозрить, что пушкинская муза есть воплощенный либерализм, для которого важна свобода сама по себе, свобода как таковая, а все остальное приложится...

Было бы, однако, большой ошибкой начало выдавать за конец, а хронологию путать с онтологией. Да, Пушкин начал как свободолубец, иронист и гордец, а кончил *мученически* – исповедовавший его священник-старик признавался потом, что он себе бы хотел такой христианской кончины [3]. Но что самое главное – в своем искусстве, в своем слове перед Богом и народом Пушкин пришел к совсем иным мировоззренческим берегам, он буквально перешел в другую веру. Дело при этом не следует понимать таким образом, что Пушкин отказался от своей поэтической юности («строки печальных не смываю») – он бесконечно расширил свой художественный горизонт, и это дало его поэзии такую силу, что она заслуживает названия *поэтического образа*

сущего как божьего дара – не больше и не меньше. В таком плане я бы разделил поэзию Пушкина на три больших периода – *ранний* («Свободы сеятель пустынный»), *зрелый* («Евгений Онегин», «Борис Годунов») и, наконец, *вершина его пути* («Медный всадник», «Капитанская дочка», «каменноостровский» цикл стихов).

В *первом периоде* пушкинская лира требует свободы, гордится и любит себя – примеры мы привели выше. Мирная жизнь, смирение и покорность в это время для нее – холопство, удел которого – «умеренный демократизм», до которого нет дела певцу вольности. Однако уже здесь, в истоке пушкинианы, сквозят ноты сомнения в самодостаточности свободы, и особенно на Руси. Само желание «отчизне посвятить души прекрасные порывы» свидетельствует о том, что у свободы должен быть духовный Предмет, без которого она вырождается в свободу зла. «Познаете истину, и истина сделает вас свободными» (Ин. 8:32). Пушкин искал эту истинную свободу, или, лучше сказать, свободу в истине до самой смерти.

По-видимому, высшей – и одновременно наиболее драматичной – точкой этого поиска явился роман «Евгений Онегин». Принято считать, что в романе этом Пушкин отразил драму русского барства («великое дворянское безделье»). Я полагаю, однако, что речь надо вести именно о таком этапе личностного возрастания Пушкина, когда он вошел в пору покаяния в религиозном смысле этого слова, и в пору чуткого внимания к своеобычности своей родины – в историософском своем воззрении. Евгений Онегин – это дитя Петербурга, дитя Летнего сада – по существу, *отвергается* собственной страной в лице Татьяны, которая, хотя и «изъяснялася с трудом на языке своем родном», но все же сохранила верность преданьям милой старины – таинству брака, сокровищу женской чести. Подобный «домострой», а точнее, строительство семьи как малой церкви и повергает в отчаяние Онегина. «Пусть лучше все будут несчастны, чем кто-либо будет счастлив за счет другого», – как бы высказывает ему Татьяна свою сокровенную мудрость. Онегин в ужасе, и в эту злую для него минуту Пушкин оставляет своего героя... как будто оставляет себя – ветхого, грешного, гордеца и сластолюбца.

Справедливости ради скажем, что петербургская родословная Онегина не противоречит тому типу русского *странника*, который увидел в нем Достоевский в своей пушкинской речи. Наоборот, двойственность петербургской культуры, одновременно наследующей и отрицающей традицию русской духовности, приводит к тому, что Онегин «не устаивает» торжища, где идет борьба за власть и деньги, как Чацкий и Печорин «не устаивают» его своим жизненным участием. В этом плане Онегин – предшественник Ильи Ильича Обломова, не встававшего с дивана из безразличия перед суетой («священная славянская лень»). Кроме того, Пушкин проводит прямую параллель между Онегиным и Чаадаевым: «второй Чаадаев, мой Евгений...». И дело тут не только в изысканности туалета. Ведь и Чаадаев не был принят собственной страной, тоже оказался лишним человеком в ней, и возвратился духом к отечеству только через «метанойю» – перемену ума [2].

В перерыве между работой над главами «Онегина» Пушкин пишет «Бориса Годунова» – эту драму власти без любви. Вот Иоанн Грозный был жестокий, суровый, а народ любил его, видел в нем законного государя (вспомним «Песню про царя Ивана Васильевича»), тогда как Борис Годунов – *безлюбий* царь, хотя и умный, и хлебосольный и даже «демократ-западник». Более того, подозрение в убийстве царевича Димитрия посланцами Бориса не находит фактического подтверждения, а самозванцы множатся, потому что не в эмпирических фактах тут дело, а в *харизматической природе русской монархии*: если уж царь – так всея Руси, помазанник Божий, а не ловкий ставленник случая или тех или иных боярских кругов... Еще более усиливает антихристианский характер борьбы за пошатнувшийся царский венец на Руси стремление «грех грехом поправить» (выражение В.В. Розанова) – замысел Гришки Отрепьева, который и приводит в Москву поляков. Общее покаяние приносит за всю Русь Пимен:

Прогневали мы Бога, согрешили, Владыкою себе цареубийцу
Мы нарекли.

Так, вместе со своими героями Пушкин углублял и свое творческое сознание. Повторяю, речь идет об объективном идеальном горизонте его поэзии, об ее опорных бытийных ценностях. Среди этих ценностей свобода оставалась, честь оставалась, но они засияли в божьем луче, как сказал бы И.А. Ильин. Причем лично Пушкин готов был теперь идти за них на жертву – вспомним реакцию тогдашней «прогрессивной общественности» на его грозные патриотические стихи «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина». Что же касается периода *завершения* его пути, то жемчужинами его выступают, как я уже сказал, «Медный всадник», «Капитанская дочка» и «Каменноостровский цикл» стихов. ***Смысл классического искусства состоит в том, чтобы человеческими средствами передать радость бытия с Богом*** («всякое дыхание да славит Господа»). Именно такой радостной вестью все более и более становится с годами поэзия Пушкина, хотя внешне это может быть и личная трагедия, и народная драма, и экзистенциальная «заброшенность» («Маленькие трагедии»). В этом плане «Медный всадник» и «Капитанская дочка» – это как бы эпохальная и личная грани русской жизни, сливающиеся в ее религиозном преображении (Каменноостровский цикл). В поэме о Петре I Пушкин являет ценностную антиномию высшего напряжения – антиномию между соборной и индивидуальной душой России, потревоженной титанической волей властелина. Вклад Пушкина в разрешение этого противостояния выражается его ***приятием во всей полноте***, без попытки уйти в ту или другую сторону. Говоря проще, Пушкин в своей поэме не с Евгением и не с Петром, а с Богом, который обещал нам, что в конце «смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет; ибо прежнее прошло» (Отк. 21:4). В «Капитанской дочке» та же, по существу, дилемма ставится уже как задача персонального выбора – либо ты с истиной (т. е. идешь царской дорогой отечественной истории), либо ты

отщепенец и самозванец, который уже был осужден в лице Григория Отрепьева и теперь осуждается в лице Емельяна Пугачева: «Не дай Бог видеть русский бунт, *бессмысленный и беспощадный*». Собственно, в образе Пугачева Пушкин окончательно расстается со своим прошлым – с демоническим соблазном воли для гения, заменяющего Творца... Очень характерен в этом плане сон Гринева, где тот видит перед собой мужика с топором. «Страшный мужик ласково меня кликал, говоря: “Не бойсь, подойди под благословение...”» (Гл. 2). Подходит к императрице под благословение и Маша Миронова (финал «Капитанской дочки»), а та ей отвечает: «Я в долгу перед дочерью капитана Миронова». Вот такая «симфония властей» – храма, дворца и земли и держит Русь, и горе ей, если это классическое согласие поколеблется...

Г.П. Федотов остроумно назвал Пушкина певцом империи и свободы. На самом деле он не был ни тем ни другим. Зрелый Пушкин – это певец свободы, которая ответственна перед Богом, и это певец русского Царства, которое волею судеб предстает в облике петербургской империи. В Пушкине как художнике наиболее полно воплощена одновременно русскость и всемирность петербургской культуры, ее золотое и серебряное качества. В поэзии и прозе Пушкина действуют те же духовные энергии, что, например, и в «Троице» Андрея Рублева, но выступают они теперь в форме личного, ответственного выбора. Именно на этом скрещении духа и персоналистической (индивидуальной) формы рождается «каменноостровский цикл» стихов, из которого мы приведем лишь два стихотворения. Одно из них называется «Из Пиндемонти» (1836):

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова.
Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспаривать налоги
Или мешать царям друг с другом воевать;
И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.
Все это, видите ль, слова, слова, слова.
Иные, лучшие, мне дороги права;
Иная, лучшая, потребна мне свобода:
Зависеть от царя, зависеть от народа –
Не все ли нам равно? Бог с ними.

Никому

Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, не шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданиями искусств и вдохновенья

Трепеща радостно в восторгах умиления
– Вот счастье! вот права...

Казалось бы, тот же гимн вольности, что и двадцать лет назад, – однако здесь мы встречаемся со зрелым Пушкиным, «новым Адамом», который понял космический замысел Содателя и, соответственно, нашел свое место в нем. Свобода для него теперь – не самоцель, а способ приближения к Творцу; права человека – не разрешение на эгоизм и грех, а возможность отказаться от цивилизованной суеты ради изначальных красот мироздания. Более того, сама демократическая процедура «свободы печати» вызывает у него только усмешку. Бывший вольнодумец и гордец перелагает теперь стихами отцов Церкви и просит Создателя о смирении, терпении и целомудрии:

Отцы пустынники и жены непорочны,
Чтоб сердцем возлететь во области заочны,
Чтоб укреплять его средь дольних бурь и битв, Сложили множество
божественных молитв;
Но ни одна из них меня не умиляет,
Как та, которую священник повторяет
Во дни печальные Великого поста;
Всех чаще мне она приходит на уста
И падшего крепит неведомою силой:
Владыко дней моих! дух праздности унылой, Любоначалия, змеи
сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей.
Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья.
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи.

Данное стихотворение, как известно, представляет собой переложение великопостной молитвы св. Ефрема Сирина. Вместе с тем это поэтическое завещание Пушкина, итог его художнического труда. «Семь раз упадет праведник и встанет», говорится в Притчах Соломоновых. Такими словами позволительно обозначить пушкинскую тему петербургского периода отечественной истории, который начался возведением невской твердыни, кончился тремя революциями, и все же то была великая эпоха, когда классической глубинной Руси пришлось встретиться с модернистским Западом не только на поле сражения, но и внутри собственной души. В отличие от вдохновений своих великих современников Гёте и Байрона, *зрелый пушкинский гений не отпускает творческую свободу (хотя бы даже «погулять») на сторону демона — она остается на стороне Бога. Это и есть классика как нравственно-эстетическая позиция.*

Примечания

1. См. об этом: Духовный труженик. А. С. Пушкин в контексте русской культуры. СПб., Наука. 1999; Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. М., 1987.

2. Пушкин А. С. Письмо к А. И. Тургеневу от 1.12.1823 // Собр. соч.: В 10 т. Л., 1979. Т. 10. С. 61. Вопрос о личной судьбе Пушкина здесь не обсуждается. Сошлюсь только на слова проповеди настоятеля церкви Спаса Нерукотворного Образа протоиерея Константина Смирнова, произнесенные после панихиды по Александру Пушкину 10 февраля 1992 году: «Душа Пушкина — а душа по природе христианка, как сказал Тертуллиан, — стремилась к покою. Ум мешал, а душа стремилась. Сорок шесть часов он мучился, чтобы исповедаться, причаститься, и сказать, что он хочет умереть христианином и прощает всех. Лермонтову не дано было, а Пушкину дано. Я как христианин рад за него, что дано ему была силой его покаяния, его покоем». Дочь Карамзина, княгиня Мещерская, свидетельствует: «Он исполнил долг христианина с таким благоговением и таким глубоким чувством, что даже престарелый духовник его был тронут и на чей-то вопрос по этому поводу отвечал: “Я стар, мне уже недолго жить, на что мне обманывать? Вы можете мне не верить, когда я скажу, что я для самого себя желаю такого конца, какой он имел”. Его жизнь сравнивают с жизнью России, с ее падениями, заблуждениями, сомнениями, богоотступничеством даже. Это путь очищения через страдания...» (цит. по: Пушкинская эпоха и христианская культура. Сб. трудов. Вып. I. СПб., 1993. С. 59). Ср. в этой связи высказывания В. Н. Тростникова: «Если Господь не захочет, никто не сможет причаститься. Толстой, например, не смог. Сейчас доказано, что он сам вызвал телеграммой оптинского старца Варсонофия, хотел покаяться и причаститься, но Чертков встал на крыльце и не пустил священника. Вот что бывает, когда Бог не пожелает! А Пушкин-то причастился перед смертью, значит, Господь смиростивился над ним. “Мне отмщение, и Аз воздам”» (там же. С. 33). См. также: Казин А. Л. Пушкин – поэт православного Царства // URL: http://ruskline.ru/monitoring_smi/2009/06/06/pushkin_-_poe_t_pravoslavного_carstva/

Пушкин и чудо

В предыдущем разделе мы кратко очертили эволюцию пушкинской музыки от распространенного в 1820-е годы в Европе и России романтизма к поэтической классике, где вера, отечество и искусство составляют единое целое. Теперь мы посмотрим, каким образом подобная ценностная структура (аксиоматика) относится к иным силам, действующим в нашем сотканном из противоречий мире. Поговорим о чуде у Пушкина.

Пушкин есть чудо. Но в каком именно смысле? Чудес на свете много. Можно сказать, что само сущее (бытие) чудесно от начала до конца – иначе его просто не было бы. И вот посередине этого изначально чудесного бытия появляется как бы сгусток света, имя которому Пушкин. Одно чудо порождает другое, они отражаются друг в друге. «Свет мой, зеркальце, скажи, да всю

правду доложи...» *Искусство Пушкина являет собой не только правду чуда, но и чудо правды.*

Говоря философским языком, создания пушкинской музыки занимают определенное – классическое – место в иерархии мироздания. Н.А. Бердяев в своей книге «Смысл творчества» много размышлял о том, как связаны между собой гений Александра Пушкина и святость его современника Серафима Саровского. Это действительно непростая проблема, особенно если помнить, что главная добродетель христианина – кротость и смирение, а змей соблазнял Адама и Еву именно божественным всезнанием и гордостью. Порой кажется, что Пушкин, действительно, «почти бог» («Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь...»). Однако вопреки гностикам и Сальери, должно отличать гармонию от алгебры, творца от твари. *В творчестве Александра Пушкина нашла свое выражение тайна того, что человек – больше, чем человек* (хотя и не Бог). Попробуем на этих страницах коснуться пушкинской тайны, помня, что чудеса бывают и ложными, и даже темными, злыми (черная магия). Впрочем, путеводителем нашим будет сам Пушкин.

Если человек создан по образу и подобию Божию, то способность к творческому деянию присуща ему изначально. Более того, творческая способность человека предположена в самом устройстве мироздания (антропный принцип). «Господь Бог образовал из земли всех животных полевых и всех птиц небесных, и привел к человеку, чтобы видеть, как он назовет их, и чтобы, как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей» (Быт. 2:19). Это означает, что Бог дал человеку место рядом с Собой, предложил ему вместе обустроить мир [1]. Именно так понимали свое дело средневековые строители и иконописцы: их задача была *сотворческая* (а не космогоническая, как в модерне) Они не соперничали с Создателем за авторство вселенной, («авторская версия бытия»), а хотели прославить Его – и затем уже себя в его глазах.

Не соперничал с Богом и зрелый Пушкин, и в этом тоже заключается его чудо. Согласно формулировке А. Ф. Лосева, чудо есть *совпадение случайно протекающей эмпирической истории личности с ее идеальным заданием* [2]. Под это определение попадают все виды чуда, в том числе и чудеса демонические [3]. Ниже мы еще затронем отношение пушкинского гения к магии и волшебству, пока же постараемся вникнуть в само понятие чуда как дара. Чудо – именно даровое, а не трудовое и вымученное; оно дается по любви, а не по принуждению, от избытка, а не от недостатка. Чудо нельзя заслужить или вычислить: оно или есть, или его нет. Я приведу сейчас обширную выписку из труда Лосева «Диалектика мифа», чтобы иметь содержательную предпосылку для дальнейших рассуждений, а затем уже перейти непосредственно к Пушкину. Речь идет о личностной характеристике чуда: «Чего хочет личность как личность? Она хочет, конечно, абсолютного самоутверждения. Она хочет ни от чего не зависеть или зависеть так, чтобы это не мешало ее внутренней свободе. Она хочет не распадаться на части, не метаться в противоречиях, не разлагаться во тьме и в небытии. Она хочет существовать так, как существуют вечно

блаженные боги, вкушающие бесконечный мир и умную тишину своего ни от чего не зависящего, светлого бытия. И вот, когда чувственная и пестро-случайная история личности, погруженной в относительное, полутемное, бессильное и болезненное существование, вдруг приходит к событию, в котором выявляется эта исконная и первичная, светлая предназначенность личности, вспоминается утерянное блаженное состояние и тем преодолевается томительная пустота и пестрый шум и гам эмпирии – тогда это значит, что творится чудо. В чуде есть веяние вечного прошлого, поруганного и растленного, и вот возникающего вновь чистым и светлым видением. Уничтоженное и опозоренное, оно незримо таится в душе, и вот – просыпается как непорочная юность, как чистое утро бытия. Прошедшее – не погибло. Оно стоит незабываемой вечностью и родиной. В глубине памяти веков кроются корни настоящего и питаются ими. Вечное и родное, оно, это прошедшее, стоит где-то в груди и в сердце; и мы не в силах припомнить его, как будто какая-то мелодия или какая-то картина, виденная в детстве, которая вот-вот вспомнится, но никак не вспоминается. В чуде вдруг возникает это воспоминание, возрождается память веков и обнажается вечность прошедшего, неизбывная и всегдашняя. Умной тишиной и покоем вечности веет от чуда. Это – возвращение из далеких странствий и водворение на родину. То, чем жила душа, этот шум и гам бытия, эта пустая пестрота жизни, эта порочность и гнусность самого принципа существования – все это слетает пушинкой; и улыбаешься наивности такого бытия и жизни. И уже дается прощение, и забывается грех. И образуется как бы некая блаженная усталость плоти, и надвигается светлое утро непорочно-юного духа» [4].

Вот это светлое утро непорочно-юного духа и являет нам зрелый Пушкин. *Пушкинская поэзия и проза представляют классическую вселенную любви, которая не определима никак, и наоборот, все собой определяет* [5]. Можно взять наугад любую строчку Пушкина, и вы увидите в ней прямой свет – или отблеск – божественного Логоса, который есть любовь:

Ветер на море гуляет
И кораблик подгоняет;
Он бежит себе в волнах
На раздутых парусах.

Если перевести этот сюжет на язык смиренной рациональности, позволительно сказать, что мы встречаемся здесь с чудом *первого порядка* – с поразительным фактом наличия именно такого моря с корабликом и волнами, и парусами. Никаким законом, никакой необходимостью этот кораблик с морем не полагается – они положены исключительно творческой любовью Бога, который любит мир как свое дитя, и потому продолжает творить его и держать его – Вседержитель – в каждой клеточке космического пространства-времени. *Существует Нечто (кораблик на море), а не Ничто – вот первое и главное доказательство всемогущества и благости Творца.* Рушатся империи,

извергаются вулканы, взрываются целые галактики – а кораблик бежит себе и бежит на раздутых парусах. В своих «Категориях» Аристотель различает сущности (усии) первого и второго порядка; первые суть имена, вторые суть понятия [5]. Так вот, в пушкинском словоупотреблении чудесны уже самые обыкновенные предметы, именованные человеком: море, кораблик, волна, парус. Подобно Адаму в раю, Пушкин познает-творит вещи и существа с помощью корневых слов-логосов: «В начале было Слово» (Ин. 1:1). Примерно через сто лет после Пушкина акт словотворения – точнее, творения словом – станет предметом философской рефлексии (А. Белый, М. Хайдеггер, Л. Витгенштейн). Выдающийся немецкий поэт Р. М. Рильке напишет:

Быть может, мы здесь для того,
Чтобы сказать: «колодец», «ворота», «дерево», «дом», «окно».

Особенность пушкинского именования (имяславия) мира заключается в том, что в его стихах и прозе собраны первичные эйдосы (идеи) вещей, не отделенные вместе с тем от них, а в них светящиеся:

Эхо.
Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом —
На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг.

Отклик Пушкина на зов Создателя – наиболее чистый и мощный животворящий жест из известных нам в мировой поэзии. Пушкин дал достойный ответ ему на русском языке – и тем самым помог в мироустроющем усилии. Между пушкинским словом и Логосом нет никакого зазора, никакого шума и гама, никакой лжи – вот это и есть **чудо Пушкина**. И зверь, и рог, и дева, и кораблик окликнули Пушкина: посмотри на нас, мы божьи твари! Он посмотрел, откликнулся, и назвал себя эхом: не нам, не нам, но имени Твоему! Веселый подмастерье под небом Бога – вот кто такой Пушкин. И Блок был прав, вспоминая в своей предсмертной речи о его *весёлом* имени.

* * *

Золотое чудо

Перейдем теперь непосредственно к анализу пушкинских сказок. Сказки Пушкина – это настоящий кладезь чудесного, причем во всех смыслах слова: во-первых, здесь *чудесно все*, от начала до конца, и, во-вторых, здесь выступают избранники *разных* чудес, которым Бог дает свою силу или своё попущение.

Первая пушкинская сказка, как известно – «Сказка о попе и работнике его Балде». На ней мы не будем специально останавливаться: это первая проба пера

поэта в жанре переложения народной легенды. Здесь все ясно и просто: жадный поп, хитрый работник, заслуженное воздаяние. Рискну даже высказать предположение, что в этом произведении пушкинский гений лишь играет тем, что Анна Ахматова назвала «грозными законами нравственности» применительно к их фольклорному истолкованию. Фольклор как таковой функционален; более того, он амбивалентен. Классическому сверхсознанию Пушкина не так просто было преодолеть языческую инерцию древнего правила «кровной мести». Как свидетельствуют черновики, развитие его поэтической мысли шло по линии постепенного ослабления финального щелчка Балды, оказавшегося под конец все же не смертельным [6].

Совсем иное – «Сказка о царе Салтане». Субстанция чудесного здесь распространена по всему кругозору повествования, и вместе с тем в ней явно присутствуют сгустки чуда, своего рода каналы соприкосновения миров. Сохраняя в качестве «золотого ключа» идею Лосева о совпадении в чуде сущего и существования, можно выделить ровно пять (пять) отдельных явлений чуда в этой сказке.

1. Участие царевича в схватке Лебедя с Коршуном:

Тот уж когти распустил,
Клёв кровавый наострил...
Но как раз стрела запела –
В шею коршуна задела –
Коршун в море кровь пролил.
Лук царевич опустил;
Смотрит: коршун в море тонет
И не птичьим криком стонет,
Лебедь около плывет,
Злого коршуна клюет,
Гибель близкую торопит,
Бьет крылом и в море топит –
И царевичу потом
Молвит русским языком:
«Ты, царевич, мой спаситель,
Мой могучий избавитель,
Не тужи, что за меня
Есть не будешь ты три дня,
Что стрела пропала в море;
Это горе – все не горе.
Отплачу тебе добром,
Сослужу тебе потом:
Ты не лебедь ведь избавил,
Девицу в живых оставил;
Ты не коршуна убил,
Чародея подстрелил.

Ввек тебя я не забуду:
Ты найдешь меня повсюду...»

Как видим, в приведенном отрывке речь идет вовсе не о «пустяках» вроде нарушения законов тварного времени («и растет ребенок там не по дням, а по часам»), и даже не просто о путешествии в засмоленной бочке по морю, а о схватке, сшибке двух противонаправленных астральных сил, принявших на этот раз облики Лебеди и Коршуна. Дело, таким образом, заключается в том, что в мире идет война (невидимая брань), которой человек своими «эмпирическими» глазами может даже не замечать (пока ему не объяснят: ты не коршуна убил...), но в которой он вольно или невольно принимает решающее участие. Стрела царевича – это победный вклад смертного в битву трансцендентных добра и зла: человеку дана свобода воли, и от его выбора, в конечном счете, зависит весь исход сражения.

2. Появление на пустынном острове города:

Видит город он большой,
Стены с частыми зубцами,
И за белыми стенами
Блещут маковки церквей
И святых монастырей.
Он скорей царицу будит;
Та как ахнет!.. «То ли будет? –
Говорит он, – вижу я:
Лебедь тешится моя».
Мать и сын идут ко граду.
Лишь ступили за ограду,
Оглушительный трезвон
Поднялся со всех сторон:
К ним народ навстречу валит,
Хор церковный Бога хвалит...

Обратим внимание на то, что Лебедь построила на острове не просто город, а город православный, с церквями и монастырями, с колокольным трезвонem и хором. Да и построила ли его Лебедь? Быть может, она его просто показала царевичу и его матери, что называется, открыла им глаза. Высшая реальность чудесного города гарантируется именно тем, что в нем идет богослужение – единственное человеческое действие, где потомки Адама *впрямую расширяют объем (мерность) мироздания*. Эмпирическая натура существует в повседневной реальности, имеет дело со Вселенной как механизмом – а Лебедь дает возможность увидеть град Китеж как совершенно живой русский город («молвит русским языком»). Праздничный колокольный трезвон отмечает здесь именно встречу наличного и предназначенного – волшебного города и входящего в него православного царя – князя Гвидона.

3. Белка:

Князь пошел к себе домой;
Лишь ступил на двор широкий –
Что ж? под елкою высокой,
Видит, белочка при всех
Золотой грызет орех,
Изумрудец вынимает,
А скорлупку собирает,
Кучки равные кладет
И с присвисточкой поет
При честном при всем народе:
Во саду ли, в огороде.
Изумился князь Гвидон.
«Ну, спасибо, – молвит он, –
Ай да лебедь, – дай ей Боже,
Что и мне, веселье то же».
Князь для белочки потом
Выстроил хрустальный дом,
Караул к нему приставил
И притом дьяка заставил
Строгий счет орехам вести.
Князю прибыль, белке честь.

Во всей этой картине поражает прежде всего ее простота и веселость. Чудо – вот оно, рукой подать, творится оно при всем честном народе, да еще под славную песенку «Во саду ли, в огороде...». Было чему дивиться князю Гвидону, хотя сам он до того успел побывать комаром. В самом деле, чудо в его христианском понимании – это не всеобщее оборотничество, а напротив, прояснение бытия, обнаружение в нем покамест скрытого, но подлинного смысла. Белка ведь не просто балуется орехами; орехи эти золотые, а золото не только благородный металл, а видимое сияние божьей славы. Изумрудные ядра орехов также свидетельствуют о первозданности той материи, с которой сближает человека благодатное чудо; в отличие от алхимии и магии, пушкинское приятие богатства вселенной есть в первую очередь благодарность Творцу за свет жизни, а не попытка узурпировать его тайну. Пушкин положил изумруды и золото к подножию человека, удостоенного такой судьбы и вместе с тем прибыли: князю прибыль, белке честь. В этом, видимо, приземленном и чуть ли не «буржуазном» окончании эпизода с белкой проступает многократно отмеченная исследователями духовная трезвость Пушкина: князь ведь не «купоны стрижет», а чудесные орехи собирает – плоды, так сказать, домашней волшебности Китеж-града.

Впрочем, сказка о царе Салтане и начиналась с того, что царь стоял «позадь забора». Чего же ожидать еще от его сына?

Тридцать три богатыря:
Князь пошел, забывши горе,
Сел на башню, и на море
Стал глядеть он; море вдруг
Всколыхалось вокруг,
Расплескалось в шумном беге
И оставило на бреге
Тридцать три богатыря;
В чешуе, как жар горя,
Идут витязи четами,
И, блистая сединами,
Дядька впереди идет
И ко граду их ведет.
С башни князь Гвидон сбегает,
Дорогих гостей встречает;
Второпях народ бежит;
Дядька князю говорит:
«Лебедь нас к тебе послала,
И наказом наказала
Славный город твой хранить
И дозором обходить.
Мы отныне ежедневно
Вместе будем непременно
У высоких стен твоих
Выходить из вод морских,
Так увидимся мы вскоре,
А теперь пора нам в море;
Тяжек воздух нам земли».
Все потом домой ушли.

Заметим первым делом, что тридцать три богатыря – родные братья Лебеди, они слушаются ее наказа, и, следовательно, принадлежат к светлой стороне сущего, к «миру правой руки». Однако это явно не люди; они покрыты чешуей, как броней, их природа скорее морская, нежели земная или воздушная – ну и что из того? Вопрос не в том, каково их «вещество», а в том, каково направление их воли. «Будем город твой хранить, и дозором обходить», – говорит морской дядька, а это значит, что любая материальная среда подлежит духовному преобразованию и даже преосуществлению, если есть на то благословение Творца. В своих сказках вообще и в данном эпизоде в частности – Пушкин выказывает удивительную метафизическую интуицию, касаясь предметов многовековых религиозно-философских споров. И шмель, и комар, и золотая рыбка служат носителю высшего – сверхприродного, личного – начала, потому что сотворены они были в пятый день, а человек как венец космоса – в

«день шестой» (см. «Беседы на Шестоднев» св. Василия Великого). Чудо в христианской картине мира не является «супранатуральным», как бы надстраивающимся над естеством: энергия Творца действует в самой природе как ее внутренний исходный импульс, как ее причина и цель. Чудесные изменения живых существ у Пушкина – это космический аналог человеческого подвига любви. Вместе с тем, а точнее, несмотря на столь глубокие по сути прозрения, – сцена с богатырями, как и вся сказка о царе Салтане, пронизана у Пушкина добрым юмором: «второпях народ бежит», «все потом домой ушли» и тому подобное. Сила Пушкина как художника-тайнозрителя и состоит, между прочим, в том, что он сверху видит все – и тайное, и явное, и смешное, и великое, и всякому находит его цену.

Наконец, явление самой Царевны-Лебеди:

Месяц под косою блеснит,
А во лбу звезда горит...

Встреча князя с царевной Лебедью рисуется как встреча с самой Софией-Премудростью: «Месяц под косою блеснит, а во лбу звезда горит». Вместе с тем и это «чудо так уж чудо» предстает у Пушкина как имманентно присущее творению: не ищи далеко, ищи близко. В ответ на пылкие заверения князя о готовности идти за своей суженой за тридевять земель Лебедь, вздохнув глубоко, молвила: «Зачем далеко? Знай, близка судьба твоя, Ведь царевна эта – я». Еще раз приходится напомнить читателю о том, что Пушкин – **не романтик и не идеалист, а духовный реалист-классик**. Романтики и идеалисты сочиняли гимны о Прекрасной Даме, а Пушкин имел четверых детей от любимой Наташи. После всего этого «приплод от чуда» выглядит вполне естественным: стали жить да поживать, ведь семья есть малая церковь.

Финал сказки о царе Салтане выглядит прямо всеобщим торжеством. Да он и есть такое торжество (катарсис): царь вновь обретает жену, и сына, и невестку, злые тетки во всем повинились и признались, «царь для радости такой отпустил всех трех домой» [7], история завершается веселым пиром. Если рассматривать создания Пушкина в категориях вселенского света и тьмы, то сказка о царе Салтане является, бесспорно, одним из самых светлых его произведений: мировое зло лишь слегка задело золотой космос этой сказки своим «пурпурово-серым» (А. Блок) крылом. В полном соответствии с христианским вероучением, здесь **чудо происходит от веры, а не вера от чуда**: «блаженны не видевшие и уверовавшие» (Ин. 20:29). Да и могло ли быть иначе на острове князя Гвидона, в граде Китеже, где находится рай и где все счастливы, потому что здесь доброе и веселое православно-русское чудо столь же естественно, как сама природа вещей, точнее, неотъемлемо от этой природы.

Единственный темный персонаж сказки – Коршун – творил чудо от себя, а не от Бога, и поплатился за это; уж он-то не пошел бы за благословением к иконе. В своей мистике Пушкин очень точен: здесь он такой же реалист, как и во всем прочем. По верному замечанию Розанова, Пушкин «был серьезен, был

вдумчив; ходя в саду Божьем, он не издал ни одного “аха”, но как бы вторично, в уме и поэтическом даре, он насаждал его, повторял дело божьих рук... Но уже выходили не вещи, а идеи о вещах – не цветок, но песня о цветке, однако покрывающая глубиной и красотой всю полноту его сложного строения» [8]. Как мы помним, затем и призвал Творец человека в мир, чтобы посмотреть, как тот назовет его.

В следующем разделе мы поговорим о других сказках Александра Сергеевича Пушкина, в которых духовная тональность чудесного будет несколько иного оттенка.

* * *

Серебряное чудо

В «Сказке о царе Салтане» мы видели божий луч и танцевали в нем вместе с автором и героями этого сияющего повествования. Темное облако противобожественной воли лишь один раз показалось на горизонте, и тут же сгинуло, задетое стрелой царевича. Несравненно значительнее зло проявляет себя в последующих сказках Пушкина – в «Сказке о рыбаке и рыбке» и в «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях». ***В названных созданиях чудо как бы растянуто между полюсами Блага и его отрицания:*** здесь уже господствует не золото солнца, а серебро луны.

На первый взгляд, в «Сказке о рыбаке и рыбке» мы обретаемся в том же славном православно-русском «сегменте» вселенной, что и в легенде о князе Гвидоне и прекрасной Лебеди. Однако на этот раз матушка-Русь повернута перед нами как бы другим своим боком – «кондовым, избяным, толстозадным». У всех свои недостатки, и нам незачем скрывать правду. Если действительно слабости суть продолжение силы, то наша главная национальная черта заключается в готовности «вынести все, что Господь ни пошлет» (Н.А. Некрасов). Христианское по идее, это качество в его падении оборачивается нередко равнодушием к собственной (и другого) участи, а порой и цинизмом: не согрешишь – не покаешься. В «Сказке о рыбаке и рыбке» Пушкин смело вводит в искусство моральную проблематику, хотя ему же принадлежит суждение, что поэзия выше нравственности [9]. Что касается начала чудесного, то в этой сказке оно предстает перед нами во всей красе – мы знакомимся с *Золотой Рыбкой*.

Кто такая Рыбка? Как мы помним, вся история начинается с просьбы Рыбки, пойманной стариком в сети:

Отпусти ты, старче, меня в море!
Дорогой за себя дам откуп:
Откуплюсь чем только пожелаешь.

Если Рыбка столь богата и могущественна, что в состоянии все отдать за себя, то почему она беспомощна в неводе? Если же она сама нарочно попала в ветхие сети и дает свои обеты только для испытания рыбака, то

разворачивающаяся на наших глазах коллизия что-то сильно напоминает: она архетипична.

В самом деле, Старик идет домой, и получает от жадной Старухи приказ выпросить у рыбки новое корыто; потом – новую избу; потом – дворянское достоинство; потом – царское величество; наконец, хочет быть она владычицей морскою, и чтоб служила ей Рыбка Золотая, и была у нее на посылках. Что называется, посади свинью за стол, она и ноги на стол. Однако, как нетрудно убедиться, нравственная сторона происходящего в творчестве Пушкина вообще, и в рассматриваемой сказке в частности, есть только один из уровней космической иерархии. Для чего нужна вся поразительная сюжетная канва, если для целей назидания достаточно было бы произнести простую мораль? Пушкин не баснописец: его чудо реально. Дело в том, что *Золотая Рыбка в сказке символизирует Абсолют*, который для какой-то одному ему ведомой задачи умалил себя до видимого бессилия (кенозис, нисхождения любви). Более того, она позволяет человеку до поры до времени противиться себе и как будто нарушать его планы. Богословы первых веков много спорили о том, не нарушило ли грехопадение Адама божественный план мироздания, пока церковь уставами св. Григория Богослова не определила это «нарушение» как часть домостроительства Сына, приносящего себя в жертву; ибо «человеку нужно было освятиться человечеством Бога, чтобы Он Сам избавил нас, преодолев мучителя силою, и возвел нас к Себе... Таковы дела Христовы, а большее да почтено будет молчанием» [10].

Соприкосновение между божественным могуществом (Рыбка), смирением (Старик) и бесовским честолюбием (Старуха) – таков глубинный сюжет короткой пушкинской сказки. Речь идет отнюдь не о морали, вернее, не только о морали: речь идет о силах, борющихся между собой в мире при свободном участии человека. Каждый человек выбирает невидимую силу, которой он служит, – но и невидимая сила выбирает для себя послушного человека. Ясно, что чудо здесь входит в самую сердцевину действия, а отнюдь не является неким внешним атрибутом происходящего. Если искать аналогии между пушкинским Морем и Рыбкой, с одной стороны, и с другой – иными духовными проявлениями космической тайны, то современный читатель сразу вспомнит о мыслящем Океане из романа Станислава Лема «Солярис» и одноименного фильма А. Тарковского. Однако существенное различие между образами Пушкина и Лема – Тарковского заключается в мере *заслуженности* рождаемых Морем «гостей»: у Пушкина Рыбка беспрекословно выполняет все просьбы Старика и Старухи (до последнего дня), тогда как у авторов XX столетия Океан имеет как будто собственные цели в отношении побеспокоивших его людей, играет с ними в свою игру. Если мы примем теперь в расчет православное учение о спасении как благодати, то должны будем согласиться с В.С. Непомнящим в том, что суд Рыбки отнюдь не жесток: каждый получает свое [11]. Всяческий рационализм (законничество), равно как и самодовлеющее чародейство (магия) чужды создателю Золотой Рыбки. Никакие заслуги еще не гарантируют человеку спасения, равно как и никакие грехи не в состоянии

перевесить божьей любви – вот что надо твердо усвоить, когда приближаешься к творчеству Пушкина («здесь русский дух, здесь Русью пахнет»). Понятые в таком ключе, Старуха и Старик являют собой два полюса православного мироотношения – стяжания и жертвы, отдания своего и присвоения чужого. Старуха все «гребет под себя», а Старик все терпит и страдает, терпит и страдает... и этим самым как бы искупает чудовищность своей супружеской половины. Жена мужем спасается, сказано в Писании, точно так же, как и муж женою. Вся динамика религиозно-мистического символизма в «Сказке о рыбаке и рыбке» построена на нарастании напряжения между злом (Старуха) и искуплением его (Старик), что в итоге дает основание Рыбке вынести нейтральный, а не осудительный приговор этим людям. Воспользовавшись еще одним образом из литературы XX века, скажем, что Старик – и благодаря ему его Старуха – не заслужили света: они заслужили покой. Сознательно или бессознательно, Старик у Пушкина выполнил наказ апостола Петра («Слуги, со всяким страхом и повинуйтесь господам, не только добрым и кротким, но и суровым. Ибо это угодно Богу, если кто, помышляя о Боге, переносит скорби, страдания несправедливо» – (1 Петр. 2:19–20) – и тем самым спас свою жену и себя. Чудо этой замечательной сказки не только в том, что здесь рыбка «голосом молвит человеческим», а в том, что здесь Страшный Суд милосерден и прост: да будет каждому по делам его. Бог никого не приводит к Себе насильно, Старуха в роли царицы – все равно что бес в раю: *им нечего там делать*. Личное избранничество каждого дыхания священо для Творца; быть может, к этому и сводится смысл истории. Единственная «игра» Создателя с человеком заключается лишь в том, что Он избирает нас постепенно (во времени), тогда как для Него все известно до начала мира («помутилось синее море»). «Сказка о рыбаке и рыбке» – об этом.

* * *

Еще одна «серебряная» легенда Пушкина – «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях». Пользуясь вышеприведенным сравнением, скажу, что доля *серебра* – разумеется, серебра символического – здесь выше, чем в сказании о Золотой Рыбке. Если Старик из предшествующей сказки выглядит просто чудачком («чудиком», как сказал бы Василий Шукшин), а Старуха способна замутить на мгновение синее море, но не более того – то Царица-Мачеха дважды посылает свою падчерицу на *смерть*. Да и зачин сказки о мертвой царевне менее всего походит на идиллию:

Царь с царицею простился,
В путь-дорогу снарядился,
И царица у окна
Села ждать его одна.
Ждет-пождет с утра до ночи,
Смотрит в поле, инда очи
Разболелись глядячи

С белой зори до ночи;
Не видать милого друга!
Только видит: вьется вьюга,
Снег валится на поля,
Вся белешенька земля.
Девять месяцев проходит,
С поля глаз она не сводит.
Вот в сочельник в самый, в ночь
Бог дает царице дочь.
Рано утром гость желанный,
День и ночь так долго жданный,
Издалеча наконец
Воротился царь-отец.
На него она взглянула,
Тяжелешенько вздохнула,
Восхищенья не снесла
И к обедне умерла.

Все вместило в себя это начало – снежную вьюгу, сильную, как смерть, любовь, прощание, ожидание, роды, возвращение, и гибель жены на руках у мужа. Заметим также, что прекрасная царевна родилась в сочельник, то есть в ночь накануне Рождества – а ведь ничего случайного в пушкинском мире нет. Уже в первых строках своего повествования автор являет нам ряд знамений, не менее значимых, чем Рыбка или Лебедь-София в более ранних произведениях. Большому кораблю – большое плаванье: юной царевне предстоят нелегкие дни. Сразу же после эпического зачина, как бы спрессованного силой драматического напряжения, Пушкин печально констатирует, что и царь был грешен, а уж что касается мачехи:

Высока, стройна, бела,
И умом и всем взяла;
Но зато горда, ломлива,
Своенравна и ревнива...

Красота и ум в сочетании с гордыней – чье это качество? Царица-м?ачеха настолько горда и умна, что дружит только с чудесным зеркальцем, данным ей в приданое (кем?). Мало того, что зеркальце умеет говорить по-человечески (это мы уже видели): оно в состоянии проникнуть куда угодно, так что становится «видно во все концы света» (Н.В. Гоголь). Подобное зеркало есть одно из древнейших магических орудий; вспомним, например, что у булгаковского Воланда было зеркало-глобус, изображающее в миниатюре весь земной шар. Главное мистическое свойство зеркала (любого – от маленького дамского до исполинского воландовского) заключается в том, что оно манит бесконечностью, а дает в итоге только автопортрет своего владельца. Если

сопоставимы пушкинская Царица-Мачеха и «Джиоконда» Леонардо да Винчи, то общее у них именно в склонности к зазеркалью: эпоха Ренессанса сделала человека героем отделенного от Бога космоса – потому-то в эту эпоху расплодилось так много волшебников и чародеев. С известной натяжкой можно сказать, что Мачеха из «Сказки о мертвой царевне» есть в некотором роде возрожденческий персонаж – не столько потому, что она злая (этого везде довольно, и на православной Руси тоже), сколько ввиду *полного отсутствия покаяния за содеянное*. Почитая себя всех милее, всех румяней и белее, Царица-Мачеха впадает в самый крайний нарциссизм: она буквально исповедует завет Змия: «будете как боги». Известно, чем закончилось это искушение для прародительницы Евы. В отличие от темной Мачехи (и служанка у нее темная – Чернавка), Царевна *вся как будто из света – отсюда и ее красота*. По Ф.М. Достоевскому – страшная вещь красота: здесь все крайности сходятся, все противоречия вместе живут. Если представить себе мертвеца (куклу, машину), выдающего себя за живого прекрасного человека, то подобная («автоматическая», по терминологии В. Джемса) красота требует не любования, а разоблачения. Царевна своим светлым бытием разоблачает (обличает) фантомную красоту Мачехи, оказывающейся в ее свете типичным призраком (симулякром) [12]. «Нраву кроткого такого», «засветила Богу свечку», «от зеленого вина отрекалася она» – все это деяния «сокровенного сердца человека в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа, что драгоценно пред Богом» (1 Петр. 3:4). Существует древнее правило: подобное порождает подобное. Мачеха открывалась только зеркальцу (то есть самой себе), а Царевна собирает вокруг своего сияния и любящего жениха, и семерых богатырей, и даже пса Соколко, почуяв ее ангельскую природу, не пожалел себя... Обратим внимание также на то, что волшебное зеркальце – это мачехино достояние – по поводу царевны говорит сущую правду: «Но царевна все ж милее, все ж румяней и белее».

В метафизическом плане можно сказать, что в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» мы имеем развернутую иерархию живородящих и смертоносных природ от почти небесного естества до почти демонического. Очень страшен в этом смысле мачехин подарок – ядовитое яблоко: «Оно соку спелого полно, так свежо и так душисто, / Так румяно-золотисто, / Будто медом налилось! / Видны семечки насквозь» – еще один симулякр. Что касается собственно космических стихий – солнца, месяца и ветра – то они в упомянутой иерархии занимают как бы среднюю, нейтральную позицию: только ветер действительно помог королевичу Елисею в его поисках («не боится никого, кроме Бога одного»). В этом моменте снова дает себя знать удивительная христианская чуткость Пушкина. Вопреки всем соблазнам натуральной магии, которые в его время были не менее сильны, чем в наше, он нигде не отождествляет свободный человеческий дух с той или иной материальной энергией (силой), сколь бы «тонка» она ни была. Как говорит один из крупнейших богословов XX века В.Н. Лосский: «Церковь открывает нам

тайну нашего спасения, а не “секреты” той вселенной, которая, может быть, и не нуждается в спасении» [13].

Завершающая мистерия сказки в основных своих линиях зеркально (свет мой, зеркальце) воспроизводит ее начало. Там Царица умерла от любви – здесь Царевна от любви воскресает. Более того, торжествующая в финале пушкинской сказки любовь оказывается огнем опаляющим для Мачехи («Тут ее тоска взяла, / И царица умерла»). «Мучимые в геенне поражаются мечом любви... Не уместна никому такая мысль, что грешники в геенне лишаются любви божией. Но любовь силою своею действует двояко: она мучит грешников и веселит собою соблюдавших долг свой» [14]. Как говорится, не рой другому яму – сам в нее попадешь. Космическая иерархия сил и светов, показанная Пушкиным в «Сказке о мертвой царевне», повествует не о механизме чуда (чудо механизма не имеет), а о благодатном – в прямом смысле райском – месте человека как сына Божия среди низших по отношению к любви тварных стихий. В отличие от первых сказок нашего поэта, золото любви здесь не является безусловно господствующим – оно подвергается испытанию тьмой, выступающей его достойной соперницей. Тайна подобного испытания значительно превосходит возможности человеческого ума, однако Пушкин не был бы великим писателем, если бы всей силой своей не утверждал исходную аксиому христианства, которая гласит, что «всякое совершенствование начинается с сердца и совершается в свободе» [15].

* * *

Черное чудо

Мы проследили – очень кратко, разумеется – смысловой путь, который проделала лира Пушкина в его сказках: от сияющего, праздничного русского острова Буяна до хрустального гроба, в котором просыпается от смертного сна отравленная Царевна. Вектор пути, как видим, отчетливо направлен сверху вниз – от вселенского золота к серебряной лунной ночи, освещенной месяцем и звездами. Если, помня лосевское определение чуда, искать у Пушкина совпадение «семенного логоса» и эмпирической данности волшебного существа (или сущности), то можно заметить, что указанное совпадение от сказки к сказке требует все больших усилий – энергетических, нравственных, духовных. За него, условно говоря, приходится дороже платить. Ниже мы еще вернемся к этому обстоятельству, пока же обратимся к последней сказке Пушкина – о Золотом Петушке, которая есть настоящая *схватка светлого поэтического духа с демонами*. Здесь чудо уже не золотое и не серебряное, а черное, неблагословенное. Мы здесь отвлекаемся от генеалогии этой сказки, исследованной в своё время А. Ахматовой, и от её же соображений по поводу личных отношений Пушкина с императором Николаем Первым: нас интересует её сверхличный смысл.

В самом деле, чего нужно царю Дадону – этому хитрому и ленивому старику? Ему нужно лежать на боку, больше ничего. Смолodu он спокойно брал чужое, но когда пришла пора платить по счетам, он решил защититься с

помощью волшебства – «обратился к мудрецу, звездочету и скопцу». Прибегая к восточной терминологии [16], следует подчеркнуть, что царь принес свою испорченную карму прямо в руки чародею; грубо говоря, подставился.

Вот мудрец перед Дадоном
Стал и вынул из мешка
Золотого петушка.

Насколько отлично появление Золотого Петушка от фактически добровольного явления Старику Золотой Рыбки, не говоря уже о царственном преображении перед князем Гвидоном Царевны Лебеди! Там дело идет о самоотдаче, здесь – о принудительной службе, скорее даже работе: «Коль кругом все будет мирно, / Так сидеть он будет смирно», и т.д. – прямо солдатчина какая-то. Явно Петушок у кого-то на посылках, только у кого? Если можно – и нужно – вести речь об отсутствии механизма у чуда, т. е. о богоположенном превосходстве духа над низшими субстанциями («нижними водами»), то у чародейства ничего, кроме механизма, и нет, только механизм этот в каждом случае свой, индивидуальный. **В философском смысле слова, чудо – это встреча двух порядков бытия, обнаружение их пребывающего в скрытости единства, тогда как колдовство есть сознательное («профессиональное») использование материальных (низших) стихий для контроля над высшими иерархиями** – управляемая инволютация «черных пламен». Собственно, чего иного было ожидать от звездочета и скопца, то есть астролога, лишенного (по своей или чужой воле) даже человеческого естества, изъятого из области христианской антропологии. Языческие волхвы пришли в своё время за звездой поклониться богомладенцу; в отличие от них, скопец из последней сказки Пушкина «в сарачинской шапке белой» – явно служит кому-то другому. Не из тех ли он сорочин (сарацин?), против которых выезжали на бой семь русских богатырей в «Сказке о мертвой царевне»: «Сорочина в поле спешить, / Иль башку с широких плеч у татарина отсечь»?

Разумеется, высший род мира призраков представляет собой Шамаханская Царица, которая, «вся сияя как заря, тихо встретила царя». Не все то золото, что блестит – часто люди забывают об этом: «И забыл он перед ней смерть обоих сыновей». В первых эпизодах «Сказки о царе Салтане» Царевич – можно сказать, произвольно – вмешивается в борьбу двух трансцендентных сил, олицетворенных, соответственно, Лебедью и Коршуном: «Коршун в море кровь пролил, лук царевич опустил». В последней своей сказке Пушкин дает человеку – откровенно слабому и грешному – стать как бы в эпицентре войны, смысл которой сокрыт от подслеповатых глаз потомков Адама:

И она перед Дадоном
Улыбнулась – и с поклоном
Его за руку взяла
И в шатер свой увела.

Там за стол его сажала.
Всяким яством угощала,
Уложила отдыхать
На парчовую кровать.
И потом, неделю ровно,
Покорясь ей безусловно,
Околдован, восхищен,
Пировал у ней Дадон.

Околдован – слово сказано. Незадачливый Дадон ленью, глупостью и похотью лишил себя ангела-хранителя, обнаружил перед нечистью свои слабые места, и на него кинулся ад. Государство его окружили враги, сыновья убили друг друга перед сияющим, как заря, призраком – а он все глубже погружался туда, откуда нет возврата. Преимущество человека перед всеми иными существами надземного и подземного миров заключается в том, что он, как образ божий, способен видеть сердцем, а не только глазами – и вот этого-то лицезрения (различения духов) нет больше у Дадона. У него отнята не только царская харизма, но и человеческая защищенность перед холодом, которым веет от Звездочета, и от Петушка, и особенно от Шамаханской Царицы. ***Не важно (для внешнего наблюдателя), что они воюют друг с другом; важно, что они исчадия одного и того же мистического холода.*** «Бог есть Огонь, согревающий и разжигающий сердца» – говорит св. Серафим Саровский. «Итак, если мы ощущаем в сердцах своих хлад, который от диавола, ибо диавол хладен, то призовем Господа, и Он, пришед, согреет наше сердце совершенною любовью не только к Нему, но и к ближнему» [17]. Царь Дадон допустил адский хлад в сердце, и тем самым совершил, быть может, главный смертный грех человека. «Мы не будем обвинены, – предупреждал Иоанн Лествичник, – при исходе души нашей за то, что не творили чудес, что не богословствовали, что не достигли видения, но без сомнения дадим ответ Богу за то, что не плакали непрестанно о грехах своих» [18].

Завершительный кризис (по-русски – суд) дадоновой жизни столь молниеносен, что заставляет вздрогнуть всю столицу. Звездочет не хочет ничего – ни чин боярский, ни коня с конюшни царской: «Подари ты мне девицу, Шамаханскую Царицу». Дадон поначалу пробует шутить («и зачем тебе девица?»), однако ставка в этой тяжбе очень высока: речь идет о вечности.

Старичок хотел заспорить,
Но с иным накладно вздорить;
Царь хватил его жезлом
По лбу; тот упал ничком,
Да и дух вон. – Вся столица
Содрогнулась, а девица –
Хи-хи-хи да ха-ха-ха!
Не боится, знать, греха.

Царь, хоть был встревожен сильно,
Усмехнулся ей умильно.
Вот – въезжает в город он...
Вдруг раздался легкий звон,
И в глазах у всей столицы
Петушок спорхнул со спицы,
К колеснице полетел
И царю на темя сел,
Встребенулся, клюнул в темя
И взвился... и в то же время
С колесницы пал Дадон –
Охнул раз – и умер он.
А царица вдруг пропала,
Будто вовсе не бывало.
Сказка ложь, да в ней намек!
Добрый молодцам урок.

Литературоведы, как было замечено, истолковывают иногда последнюю сказку Пушкина как отзвук его непростых отношений с императором Николаем Павловичем, однако это лишь один из внешних слоев повествования. «Как ни бешенствует нигилистическое и вырожденческое просветительство, все же бес – вполне реальная сила; и не замечают беса с его бесконечной силой зла лишь те, кто сам находится в его услужении и ослеплен его гипнозом» [19]. Взяв большой грех на душу, царь Дадон накликал на свою голову гостей из соседних миров, где действуют не лица, а маски, за которыми скрывается царь тьмы. Всеобщее оборотничество – обыденная сторона зазеркальной вселенной – воспринимается людьми как волшебство именно потому, что человек, прежде всего, личен, то есть имеет собственное имя и свободу, за которые он отвечает перед Создателем. Зазеркальная же вселенная несвободна, она строится как параллелограмм взаимных наведений (инвольтаций), в перекрестье которых и попал Дадон, вздумавший перехитрить время. Царица в сказке – не царица, Звездочет – не звездочет, Петушок – не петушок. Все они, если воспользоваться метафорой Гоголя, щеголяют в вывороченных тулупах: они фальшаки, фантомы. Человеку предназначено *быть, а не казаться, тогда как призраки наделены именно кажимостью, которой они стремятся подменить сущее*, и тогда им нужна человеческая жизнь – в данном случае жизнь Дадона. Как раз по этой причине помощь людям со стороны колдунов всегда плохо кончается, даже когда они подражаются помогать им: Петушок не только не спас Дадона, но в итоге убил его.

Онтологический секрет симулякра выдает в сказке Шамаханская Царица своим злорадным смехом: «Хи-хи-хи да ха-ха-ха, не боится, знать, греха. / А потом она пропала, будто вовсе не бывало». *Бытия для нее нет, а есть лишь фантомное существование.* Бытие – это дар божий, а любое призрачное наваждение есть паразитирование на бытии, оно «не отбрасывает тени»,

располагаясь за пределами светлой зоны творения. По истине, не может быть того, что не имеет своего источника, а тьма как раз не имеет его: она возникает при отсутствии света. «Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви – то я ничто» (1 Кор. 13:2).

Итак, о трех родах чуда мы говорили на этих страницах: о мире божьем, который есть первое изначальное чудо, необъяснимое ничем, кроме творческой мощи Создателя; о Пушкине в его сотворчестве Богу, продолжившем дело творца неба и земли (золотое и серебряное чудо пушкинианы); наконец, о чародействе и колдовстве, которые противостоят Богу, надеясь овладеть миром своими силами, и потому отвергаются пушкинским гением (черное чудо). Вслед за А.Ф. Лосевым мы определили чудо не как некую добавку к естеству (подобное «сверхъестественное» понимание чуда характерно как раз для грубого материализма и позитивизма), а как внутреннюю суть самого бытия, порожденного и поддерживаемого божественной энергией. В любой своей строке Пушкин показывает, что сущность бытия есть огонь, или, что то же самое, любовь [20]. Чудо происходит от любви Творца к твари, явленной его прямой силой – чувственная красота земли или сверхчувственный прорыв духа. В этом смысле поэзия и проза Пушкина дают нам, как уже сказано, не только правду чуда, но и чудо правды – «глубокий вечный хор валов, хвалебный гимн отцу миров».

Если вновь вспомнить занимавшую Бердяева проблему гения и святости, то можно с полным правом сказать, что для Пушкина она не существует: **Пушкин был поэтическим зеркалом, эхом творящего Слова, возвращая Ему дар жизни не только не искаженным, но даже обогащенным.** Именно в этом заключается вечный эстетико-онтологический урок Пушкина, который жил в XIX веке, в петербургской России, имел в своем распоряжении все поэтические средства Запада и Востока, но творения которого оставались столь же светносными, как, например, иконы Андрея Рублева. Если представить себе классический канон светской – вероисповедной и одновременно глубоко личной – поэзии, то у нас на Руси его создал Пушкин. Пушкин – это прочное, как скала, духовное основание классической русской культуры XIX–XXI веков, это ее «концептуальное оружие». По определению В. С. Немомнящего, «Пушкин – это Россия, выраженная в слове» [21].

Примечания

1. Духовные основы бытия не нуждаются в естественнонаучных доказательствах, но они имеют естественные космические следствия. Одним из таких следствий является онтологический статус человека как микрокосмоса, в котором идеально предположена вся вселенная. На языке современной космологии это называется антропным принципом.

2. См.: Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Из ранних произведений. М., 1990. С. 555.

3. Демоническое чудо есть осуществление зла, и в этом смысле оно совпадает с идеалом демона.

4. Лосев А. Ф. Указ. изд. С. 561–562.

5. Аристотель. Метафизика. М.; Л., 1934. С. 7.

6. Указанная эволюция прослежена выдающимся пушкинистом В. С. Непомнящим в его книге: «Поэзия и судьба». М., 1987.

7. Отметим, между прочим, что злые тетки князя Гвидона, отправившие в свое время царицу с младенцем в бочке по морю, говорят сущую правду, когда рассказывают о многочисленных чудесах, творящихся на свете. В религиозно-философской интерпретации это означает, что никто – даже злодей – не лишен шанса на спасение, ибо не в состоянии совершить греха, превышающего божью любовь. Иными словами, праздничная милость царя Салтана оказывается в метафизической перспективе знаком всеобщего прощения (апокастасиса, по Оригену).

8. Розанов В. В. О пушкинской академии // Сочинения. М., 1990. С. 353.

9. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 276.

10. Св. Григорий Богослов. Творения. Часть IV. М., 1889. С. 142.

11. См.: Непомнящий В. С. Указ. соч. С. 255.

12. На схеме основных человеческих типов Царица-Мачеха из «Сказки о царе Салтане» являет собой фольклорный вариант ледяной светской красавицы, что типологически сближает ее с Евгением Онегиным из первой главы романа – этим образцовым «светским львом», живущим по звонку механического брегета, извещающего своему хозяину не столько обед, сколько смерть.

13. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной церкви // Мистическое богословие. Киев, 1991. С. 163.

14. Творения преподобного Исаака Сириянина. М., 1911. С. 76.

15. Ильин И. А. Основы христианской культуры. Мюнхен, 1990. С. 37.

16. Употребление индуистской терминологии здесь оправдано хотя бы характером восточной легенды, послужившей сюжетной канвой для сказки Пушкина.

17. Денисов Л. И. Житие, подвиги, чудеса, духовные наставления и открытие св. мощей преп. Серафима, Саровского чудотворца. М., 1905. С. 420.

18. Св. Иоанн Лествичник. Лествица. Изд-во Козельской Оптиной пустыни, 1901. С. 87.

19. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Указ. изд. С. 563.

21. Подробнее см. об этом: Лосский Н. О. Бог и мировое зло. М., 1993; Батай Ж. Литература и зло. М., 1994. См. также: Казин А. Л. Пушкин и чудо // URL: https://www.portal-slovo.ru/philology/37094.php?ELEMENT_ID=37094&PAGEN_1=3

Поэзия и политика Федора Тютчева

Ещё один классик русского слова – Федор Иванович Тютчев. Его поэзию определяли в своё время как «чистое искусство», однако это не более верно, чем характеризовать зрелого Пушкина как вольнодумца-атеиста. Тютчев –

гениальный лирик, бывший, кроме того, и одним из первых наших «культурологов» и «геополитиков». Проведя большую часть жизни на дипломатической службе в Германии и Италии, он хорошо знал Европу; обе его жены были немками. Тем более значимо то, что он сделал для России. Он дал ее *религиозно-поэтическую формулу* – не более и не менее. Если Пушкин писал о том, что история России требует «иной мысли, иной формулы», чем западная, то Тютчев поэтически ее выразил.

Приведу хрестоматийно известное стихотворение, в котором всего четыре строки:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить.

Конечно, это своего рода *вероисповедание*. Россия предстает в этом произведении как сверхразумное существо, для познания которого нужны все силы души, а не только абстрактный рассудок. Цельность духа – вот что нужно для прикосновения к России: только таким способом можно приблизиться к индивидуальности, а Русь есть именно неповторимая «симфоническая личность» (Л.П. Карсавин). Применительно к теории познания допустимо сказать, что единственным понятием России является ее собственное имя («имяславие»): никакая теория тут не годится – Россия всегда «вылезет» из нее. В этом-то и заключается особенная статья русской духовно-исторической реальности: она как бы *не вся видна, не вся налична*. В ней, разумеется, многое сказалось, но еще больше молчит или говорит неожиданно, когда никто такого «слова» от нее не ждет. Сколько было предложено «русоведческих» концепций, сколько сделано попыток ее исправить, рационализировать, модернизировать – все понапрасну. Ядро (персональный код) русской души всякий раз ускользал от реформаторов, как град Китеж от орды, – и лучшим свидетельством тому оказывается сама поэзия Тютчева, в которой православная Русь соотносится с Западом уже на почве Петербурга, а не Киева или Москвы.

Но какова же основа тютчевской веры в Россию? Следует сказать, что Федор Тютчев не был империалистом типа М.Н. Каткова, хотя державная мощь Родины была ему дорога не меньше, чем кому-либо другому. Основа тютчевской веры – русское *крестоношение*:

Эти бедные селенья,
Эта скучная природа –
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!
Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит

В наготе твоей смиренной.
Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя.

Вот это и есть – **поэтическая формула русской истории и культуры**. Даже если бы Тютчев ничего больше не создал, эти гениальные три строфы были бы способны объяснить будущему: «Да ведают потомки православных земли родной минувшую судьбу». Прежде всего, русская история – это *кенозис*: преклонение, умаление народной души перед божественной красотой и силой. Русь как бы молчаливо обращается к Богу: не моя, а Твоя да будет воля. Потому она и имеет внешне «зрак раба» (скудная природа, нагота смирения). В глубине своего избрания Русь чувствует, что *любая человеческая способность может быть обращена против Создателя князем тьмы, кроме кротости и терпения*. Более того, своей исторической жизнью Россия доказывает, что страдания она боится меньше, чем зла, и что зло состоит для нее в бесовской воле, ставящей человеческую свободу вне и вопреки Бога. Потому Русь и недоступна для чужого (гордого, холодного) взгляда. По сути, Федор Тютчев изобразил в своем коротком стихотворении некую «литургию верных», постоянно совершающуюся на русской земле, но незаметную холодному наблюдателю. Чтобы её заметить, мало быть умным (умнее всех тварей, как известно, темный дух), надо иметь «сердце болезнующее». Если допустимо говорить о подвижничестве народной – соборной – души, то Тютчев показал как раз такую Русь – юродивую и блаженную, нищую и молчаливую («мысль изреченная есть ложь»). А куда еще держать путь Небесному Царю, как не в такую землю – не в блудливый же Вавилон или надменный Рим?

Однако Тютчев был не только поэтом – одновременно он был философом и геополитиком. Свои художественные прозрения он умел облекать в мысль. Широким кругам читателей почти неизвестно, что Тютчев работал над историческим трактатом «Россия и Запад», и сделал «культурологическую» попытку (ещё до Н.Я. Данилевского и К.Н. Леонтьева) обобщить отношения России и Европы, обострившиеся в его эпоху. Напомню, что в середине 1850-х годов между Европой и Россией вспыхнула Крымская война, и Тютчев, наблюдая открытую вражду между недавними еще членами Священного Союза, пришел к выводу, что ***есть две силы в современном мире – Россия и революция, и одной из них не жить*** [1]. Под революцией он, в сущности, понимал процесс апостасии – отказа от христианства, развивавшийся в Европе со времен Ренессанса. После Реформации, Просвещения и французской революции 1789 года этот процесс достиг зенита: *верой Европы стало человекобожие (антропоцентризм, гуманизм, материализм, либерализм), но не христианство*. Европейец пришел к убеждению, что человек существует сам для себя по уму, воле и власти, а все остальное либо кажимость, либо обман. Демократия – это власть «одиноким толпы», состоящей из отдельных

человеческих атомов («я»), независимых и даже враждебных один другому («человек человеку – волк», по выражению Гоббса). Происходит разрыв с церковным и народным преданиями, обмирщение жизни и культуры и прежде всего государства (нигилизм). В европейской цивилизации поселяется «дух отрицанья, дух сомненья» – побеждает ненависть к сакральным корням бытия, складывается своего рода «демоническая общественность», ставящая своей задачей разрушение связи цивилизации с Богом. «Чтобы предложить христианству нейтралитет, нужно быть антихристианином», – пишет Тютчев, имея в виду интеллектуалов, маскирующих свое безбожие трактатами о свободе совести и самоценности наук и искусств. В этом и состоит, по Тютчеву, *революция* – в мефистофельской подстановке твари на место Творца, производимой под знаменами просвещения и демократии, плюрализма и гуманизма...

Не приходится удивляться, что завершающим моментом указанного процесса становится, по Тютчеву, *поход против России* – этого «византийско-татарского медведя», стоящего на пути прогресса [2]. Революция стремится к уничтожению России именно как царства помазанника Божия. Для революционного западного сознания невыносима мысль о том, что в современном мире еще сохраняется огромная страна, живущая по христианскому завету «Русский народ – христианин не только в силу православия своих убеждений, – подчеркивал Тютчев, – но еще благодаря чему-то более душевному, чем убеждения. Он христианин в силу той способности к самоотвержению и самопожертвованию, которая составляет как бы основу его нравственной природы... Революция – прежде всего враг христианства!» [3].

Как дипломат и политик, Федор Тютчев предсказал Первую мировую войну и натиск революции в самой России. В конце жизни он целые дни просиживал в суде по делу Нечаева – делу одного из первых революционных «бесов» в Петербурге. Религиозно-философской и геополитической мечтой («альтернативой») Тютчева было построение великой греко-российско-славянской Восточной империи со столицей в Царьграде (Константинополе), т.е. возвращение Третьего Рима к своему первоисточнику. Как известно, его желание почти осуществилось благодаря освободительному походу русской армии против турок – войска генерала Гурко, перейдя Балканы, стояли в 1878 году в виду Константинополя [4]. Однако – «англичанка не позволила». Это случилось уже после смерти поэта-провидца, предугадавшего, как кажется, и наше время:

Теперь тебе не до стихов,
О слово русское, родное!
Созрела жатва, жнец готов,
Настало время неземное...

Ложь воплотилась в булат;
Каким-то Божьим попущеньем

Не целый мир, но целый ад
Тебе грозит ниспроверженьем...

Все богохульные умы,
Все богомерзкие народы
Со дня воздвиглись царства тьмы
Во имя света и свободы!

Тебе они готовят плен,
Тебе пророчат посрамленье, –
Ты – лучших, будущих времен
Глагол, и жизнь, и просвещение! [3]

Примечания

1. См.: Тютчев Ф. И. Незавершенный трактат «Россия и Запад» // Литературное наследство. М., 1988. С. 183–231.

2. Подобную идеологию вполне разделяли основоположники марксизма. «Славянские народы Европы – жалкие вымирающие нации, обреченные на уничтожение. По своей сути процесс этот глубоко прогрессивен. Примитивные славяне, ничего не давшие мировой культуре, будут поглощены передовой цивилизованной германской расой. Всякие же попытки возродить славянство, исходящие из азиатской России, являются “ненаучными” и “антиисторическими”». (Ф. Энгельс. Революция и контрреволюция в Германии. 1852. Подписано: К. Маркс // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 8. С. 87).

3. Сочинения Тютчева Ф. И. Стихотворения и политические статьи. СПб., 1900. С. 475.

4. О геополитике Ф. Тютчева см.: Казин А. Л. Федор Тютчев – поэт Империи // URL: https://www.portal-slovo.ru/philology/37095.php?ELEMENT_ID=37095&SHOWALL_1=1

Федор Достоевский: De profundis

Федор Достоевский – не только *классик литературы*. Он одновременно классик мысли, мудрец и провидец, причем в его романах предмет художественного постижения и оказывается сама мысль.

Мысль как предмет искусства. Федор Михайлович Достоевский был тем русским писателем, который едва ли не глубже всех в стране и Европе обдумал для себя и для других главные философские («детские») вопросы. Именно поэтому его можно назвать крупнейшим отечественным философом. Любая – даже самая гениальная – умозрительная философия, в конечном счете, есть разновидность литературы, *словесность*, написанная на естественном национальном языке, и в этом плане принципиально не отличающаяся от любой интеллектуальной пьесы или романа (подробнее см. об этом ниже). И хотя мощная гегелевская диалектика очаровала в свое время половину

Европы, включая и многих русских людей [1], именно Достоевскому (наряду с С. Кьеркегором) принадлежит заслуга не просто интеллектуальной критики Гегеля, а формирования противоположной автору «Большой Логике» **христианской диалогической установки личного духа**, включающего в себя и знание/незнание, и веру/сомнение, и красоту/безобразие, и добро/зло. Логика (системность) совокупного религиозно-философско-художественного мышления Достоевского – это не формальная логика аристотелевского типа, и даже не диалектическая логика гегелевских, нередко вымученных построений, рабствующих у заранее заданного монологического принципа, а **глубинная структура бого-человеческого диалога, опирающегося на живой соборный опыт верующего разума**. Вместе с тем это именно художественное мышление, а не богословие. Существует огромная литература о Достоевском – начиная с его современников и до сегодняшнего дня. Каждый комментатор, разумеется, смотрит «со своей колокольни», что вполне естественно, ибо беспредпосылочного, «чистого» знания не бывает: в основе любого познания лежит изначальная аксиома, исходная мировоззренческая ценность, и соответствующая ей методология. Писали о Достоевском как «жестоким таланте» (Н.К. Михайловский), приписывали ему «тайноведение духа и нелюбовь к плоти» (Д.С. Мережковский), называли его «архискверным» реакционером (В. И. Ленин). С другой стороны, Ф. Ницше называл его своим учителем, а З. Фрейд увидел в «Братьях Карамазовых» типичный «эдипов комплекс». Из всей массы «достоеведческой» литературы я бы выделил книгу Н.А. Бердяева «Миросозерцание Достоевского» и исследование М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». Бердяев в своей книге дает полную интерпретацию основных идей и образов писателя, однако книга написана со свойственной Бердяеву позиции религиозного модернизма, что снижает значимость его работы. Что касается труда Бахтина, то это, без сомнения, одно из наиболее глубоких проникновений в образный мир Достоевского и его героев, определенный автором как «полифонический роман» – многоголосие, где каждый голос-персонаж равноправен с другим и жив тем, пока не сказал своего последнего слова. В сравнительно недавней статье В.Е. Ветловской [2] (и не только в ней) дана серьёзная критика этой концепции, однако мне представляется, что проблема «полифонии» Достоевского требует дополнительного осмысления.

Центральный вопрос, который по-разному представлен во всех без исключения произведениях Достоевского, от ранних до последних – это, без сомнения, **вопрос об Абсолюте в его отношении к человеку и человека к нему**. «Всю жизнь меня Бог мучил» – говорит один из его героев. «Через большое горнило сомнений моя осанна прошла» – напишет впоследствии он сам. Но это будет уже потом, после «Братьев Карамазовых», а пока остановимся вкратце на ранних произведениях писателя, следуя в этом плане за хронологией его собственного развития, тем более что философское «мучение» у него везде об одном – о Боге, свободе и бессмертии.

О свободе. Я не большой поклонник ранних повестей писателя, таких, как «Двойник» или «Хозяйка»: читать их трудно. Исключение, составляют, пожалуй, «Бедные люди» – недаром Белинский встретил молодого автора восторженным восклицанием: «Да вы сами-то понимаете, что вы такое написали?!». *Классик* Достоевский начинается, конечно, с «Мертвого дома», «Зимних заметок о летних впечатлениях» и «Записок из подполья».

Недаром Достоевского называют самым петербургским писателем: его путь – это путь петербургской истории. Увлечение смолоду Западом, утопический социализм, кружок Петрашевского, смертный приговор, замененный сибирской каторгой, – таково было начало этого пути. Подобно всей петровской России, Достоевский очаровался Западом, впустил его в себя, открыл ему свою душу. В чем-то это очарование было сходно с галлицизмом юного Пушкина. Однако уже в омском остроге, пережив опыт смерти и жизни на берегу Иртыша, Достоевский приходит к новому для себя мировидению. Можно сказать, что в его лице к такому новому для себя состоянию пришла «душа Петербурга»; однако, за эту душу боролись и другие силы...

Вот, к примеру, одна из его ранних вещей – «Записки из подполья» (1863). Еще не написаны ни «Преступление и наказание», ни «Бесы», – а в «Записках» уже черным по белому сказано, что все дело человека, кажется, только в том и состоит, чтобы доказать себе, что он человек, а не штифтик... Мировая гармония, выгода – чушь: главное – это свобода. «Я, например, нисколько не удивлюсь, если ни с того ни с сего среди всеобщего будущего благоразумия (намек на мертвый антропоцентрический идеал, начиная с теории «разумного эгоизма» Чернышевского и кончая нынешним буржуазным раем – А. К.) возникнет какой-нибудь джентльмен с неблагородной или, лучше сказать, с ретроградной и насмешливою физиономией, упрет руки в бока и скажет нам всем: «А что, господа, не столкнуть ли нам все это благоразумие с одного разу, ногой, прахом, единственно с той целью, чтоб все эти логарифмы (социально-экономические построения самодовольного земного «муравейника» – А. К.) отправились к черту и чтоб нам опять по своей глупой воле положить!» [3].

Историк философии, конечно, разглядит в этих словах предвосхищение Ницше и Сартра. Нас же интересует здесь в первую голову идея отказа от материальных – обывательских благ, если они куплены *ценой души*. «Вы – род избранный, люди, взятые в удел» (I Петр. 2:9), – говорит апостол, и именно эта огненная мысль лежит в основе подпольных парадоксов героя Достоевского, хотя сам он себя аттестует больным и злым одиночкой, бредущим где-то по Разъезжей под мокрым снегом. Выражаясь теоретически, в словах подпольного остроумца заключено концептуальное ядро целой историософии, развернутой позднее в «Бесах» и в «Поэме о великом инквизиторе».

Европейская сказка. Или взять, например, его «Зимние заметки о летних впечатлениях». Сколько русских путешественников побывало в Европе, но такого *смеха* над буржуазным «хрустальным дворцом» на Руси еще не раздавалось! В лице Достоевского петербургская культура еще раз доказала, что она «русская душою» – вопреки итальянской архитектуре города. Разумеется, у

Достоевского и речи нет об унижении наших западных братьев, это смех сквозь слезы над тем, что кажется им смыслом жизни, и ради чего они жертвуют своим временем, сердцем, мозгом. Вот, скажем, Париж: «...Это самый нравственный и самый добродетельный город на всем земном шаре. Что за порядок! какое благоразумие, какие определенные и прочно установившиеся отношения; как все обеспечено и реализовано; как все довольны, как все стараются уверить себя, что довольны и совершенно счастливы, и как все, наконец, до того достарались, что и действительно уверили себя, что довольны и совершенно счастливы, и ... и... остановились на этом. Далее и дороги нет. <...> Право, еще немного, и полуторамиллионный Париж обратится в какой-нибудь окаменелый в тишине и порядке профессорской немецкий городок, вроде, например, какого-нибудь Гейдельберга. Как-то тянет к тому. И будто не может быть Гейдельберга в колоссальном размере? И какая регламентация! Поймите меня: не столько внешняя регламентация, которая ничтожна (сравнительно, разумеется), а колоссальная внутренняя, духовная, из души происшедшая...» [4]. Венцом современного Парижа, его великой тайны у Достоевского предстают «мабишь» и «брибри» («моя птичка» и «козочка» – идеальная супружеская пара, свято соблюдающая равенство карманов и бракосочетание капиталов при осуществлении знаменитых «свободы, равенства, братства». Много лет спустя Владимир Набоков по-своему поддержит Достоевского в поединке с Европой, заметив, что на Западе как будто вовсе не известно слово «пошлость».

Или вот еще один светоч Запада – Лондон. «...Буржуа, например, в Париже, сознательно почти очень доволен и уверен, что все так и следует, и прибьет даже вас, если вы усомнитесь в том, что так и следует быть, прибьет, потому что до сих пор (через полвека после казни Людовика XVI – *А. К.*) все что-то побаивается, несмотря на всю самоуверенность. В Лондоне хоть и так же, но зато какие широкие, подавляющие картины! Даже наружно какая разница с Парижем. Этот день и ночь суевающийся и необъятный, как море, город, визг и вой машин, эти чугунки, приложенные поверх домов (а вскоре и под домами), эта смелость предприимчивости, этот кажущийся беспорядок, который в сущности есть буржуазный порядок в высочайшей степени, эта отравленная Темза, этот воздух, пропитанный каменным углем, эти великолепные скверы и парки, эти страшные углы города, как Вайтчапель, с его полуголым, диким и голодным населением. Сити со своими миллионами и всемирной торговлей, кристальный дворец, всемирная выставка... Да, выставка поразительна. Вы чувствуете страшную силу, которая соединила тут всех этих бесчисленных людей, пришедших со всего мира, в единое стадо; вы сознаете исполинскую мысль; вы чувствуете, что тут что-то уже достигнуто, что тут победа, торжество. Вы даже как будто начинаете бояться чего-то. Как бы вы ни были независимы, но вам отчего-то становится страшно. Уж не это ли, в самом деле, достигнутый идеал? – думаете вы; не конец ли тут? не это ли уж, и в самом деле, “единое стадо”. Не придется ли принять это, и в самом деле, за полную правду и занеметь окончательно? Все это так торжественно, победно и гордо, что вам начинает дух теснить. Вы смотрите на эти сотни тысяч, на эти миллионы людей, покорно

текущих сюда со всего земного шара – людей, пришедших с одной мыслью, тихо, упорно и молча толпящихся в этом колоссальном дворце, и вы чувствуете, что тут что-то окончательно свершилось и закончилось. Это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из Апокалипсиса, воочию совершающееся. Вы чувствуете, что много надо векового духовного отпора и отрицания, чтоб не поддаться, не подчиниться впечатлению, не поклониться факту и не обоготворить Ваала, т. е. не принять существующего за свой идеал...» [5].

В позапрошлом веке большинство русских людей полагало, что принять существующее в Лондоне и Париже за идеал может либо человек неправославный (вроде, например, ставшего иезуитом В. Печерина, писавшего о том, как ему «сладостно отчизну ненавидеть»), либо какой-нибудь Смердяков, мечтой которого всегда была своя лавочка, и который сожалел, что Наполеон не покорил Россию: «умная нация победила бы весьма глупую-с: совсем другие порядки были б». Сам Достоевский указывает источник этого спора – это приход Спасителя на землю и его искушение злым духом: «Если ты Сын Божий, то вели этому камню сделаться хлебом. Иисус сказал ему в ответ: написано, что не хлебом единым жив человек, но всяким словом Божиим» (Лк. 4:3–4). Собственно, это и есть **главная историософская тема Достоевского**, в том числе тема о России. Запад не выдержал дьявольского искушения, превратил свою историю в захват хлеба и власти, тогда как в России это дело еще не решилось. Революционный меч и ваалово богатство еще не до конца овладели Русью – все еще впереди...

Еще одна встреча с Западом у Достоевского – в романе «Подросток». Здесь Европа предстает «русскому мальчику» со своей денежной, буржуазной стороны (опять-таки уже внутри русской православной души, а не снаружи, как в «Зимних заметках» или в «Игроке»). Здесь соперником Христа напрямую выступает золото («желтый дьявол»). Ротшильдская идея соблазняет подростка Аркадия Долгорукого: он хочет иметь миллион, причем даже не для траты, а просто для сознания своего могущества («с меня довольно сего сознания»). В лице подростка Петербург хочет стать новым Вавилоном и Цюрихом сразу, но получается еще одна русская трагедия, потому что богатство не освящено православием, и обрести его можно лишь через грех («от трудов праведных не наживешь палат каменных»). Впоследствии греховность богатства скажется в петербургской России прямо-таки ненавистью к буржуазному процветанию – и у купцов, жертвующих миллионы на монастыри, или на... революцию, и у самих революционеров, видящих в социализме спасение от рыночной скверны.

Роман-мистерия. Решительный шаг Достоевского в его борьбе за истину – это роман «Преступление и наказание». Роман до того петербургский, что по нему можно изучать расположение городских переулков, – и вместе с тем это «роман о Наполеоне», точнее, о русском Наполеоне, который – в соответствии с демократической теорией «разумного эгоизма» – решил осчастливить человечество с помощью человекоубийства. Идея Родиона Раскольникова – это идея сверхчеловека, которому все позволено и которым

восхищается вся Европа. Кто там считал, сколько крови пролил Наполеон – зато он гений! Понадобились все духовные и телесные силы русского народа, чтобы переломить Бонапарту хребет при Бородине и поджечь его в Москве (об этом – великая эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир», написанная в те же годы). Роман «Преступление и наказание», как и вся петербургская культура, в лице своего героя борется с наполеоновским соблазном (окультным человекобожием) внутри себя самого, в своих «глухих уголках» и «подпольных мечтах». После убийства старухи и ее сестры Раскольников кается в своих грехах и идет на каторгу вместе с «вечной Сонечкой» – такая же драма ожидала в XX веке и весь радикальный Петербург...

Вершины христианской классики Федора Михайловича Достоевского – это романы «Бесы» (1872) и «Братья Карамазовы» (1879). В «Бесах» писатель прочерчивает прямую линию от либералов 1840-х годов (во главе с тем же Белинским) до кровавых нигилистов 1870-х (Нечаев, народовольцы). Петр Верховенский, Николай Ставрогин, Шигалев – это духовное потомство Белинского, Грановского, Герцена и других прекрасодушных свобододлюбцев, разрушивших православный Логос золотой (соборной) Руси, превративших ее в серебряную и затем – в железную. Говоря словами А.Ф. Лосева, на Руси происходило смешение мифов. *Буржуазный миф материальной выгоды («желтый дьявол») сближался с наполеоновско-нигилистической мечтой о сверхчеловеке (человекобоге), что давало в итоге миф о революции («красный дьявол»).* Подобно Тютчеву, Достоевский указал идейный источник революции – это инволюция европейского религиозного сознания от католического обмирщения христианства до либерально-буржуазной атеистической утопии. В России из этой утопии были сделаны крайние мистические выводы: «Если Бога нет, то я Бог», – говорит один из «бесовских» героев Кириллов и кончает жизнь самоубийством, чтобы окончательно своеволие заявить. Тем же кончает и кандидат в антихристы, ложный Иван-царевич Ставрогин. Безумие – непреложный результат подобных гностических утопий с любыми вариантами «тождества» Бога и человека.

Наконец, в «Братьях Карамазовых» Достоевским развернута целая художественная мистерия России на фоне апостасийного мирового сдвига. Четыре брата Карамазовых (включая сюда их «тайного» родственника Смердякова) – это как бы четыре архетипа русской души, разорванной между Христом и его противником. Петербургская – серебряная – Россия фактически разделилась внутри себя, а разделившееся царство, как сказано, не устоит. Напрасно проповедует старец Зосима (знаковый образ оптинского подвижника), напрасно он посылает из монастыря в мир Алешу – мир не принимает Христова завета. Еще в романе «Идиот» Достоевский показал, а в «Братьях Карамазовых» снова подтвердил образ гонимой истины, в котором ученик Сына Божия может засвидетельствовать свое избрание. Алеша и становится таким избранником-воином. *Вечное несение Креста – вот что такое судьба России в этом мире, по Достоевскому.*

Особого упоминания заслуживает «вставная новелла» романа – поэма о великом инквизиторе. Если иметь в виду ее историософскую схему, то она выстраивается в такой последовательности: *католичество – протестантство – материалистический либерально-буржуазный миф – социализм*. Великий инквизитор обвиняет Христа именно в том, что он слишком многого хочет от людей, словно бы не жалея их: «Кто любит идею, тот убивает людей», – заявит в XX веке Альбер Камю. Заветное и, очевидно, вполне искреннее желание инквизитора – осчастливить людей без Христа, т.е. превратить человека из образа Божия в человекобога. «Будете, как боги» (Быт. 3:5), – сказал змей Еве в раю; как раз такой подмены и жаждет великий инквизитор. Предполагаемая расправа инквизитора с Сыном Божиим – это второе распятие Христа «миром сим», совершающееся уже не на Голгофе, а во всей всемирной истории. Так история братьев Карамазовых – и вместе с ними всей петербургской России – вписана Достоевским во вселенский план мирового спасения.

Классика как поступок. Из сказанного можно сделать вывод о том, что художественное мышление Достоевского поистине уникально. Его основные *идеи-образы-голоса* действительно полифоничны, то есть ведут свой судьбоносный спор до конца, не зная, чем он закончится. По существу, не знает этого и сам автор (точнее, авторский голос как один из многих). И это неудивительно: ответ на поставленные «детские» вопросы знает только сам Господь, а личный голос писателя Достоевского есть только один из возможных голосов среди множества иных высказываний на страницах его романов. В этом плане прав Бахтин со своей концепцией полифонического романа – в отличие, например, от произведений Льва Толстого, который всегда всё знает про (и за) своих героев. Кстати, именно за попытку «монологического» разрешения загадки мировой истории упрекал Достоевского К.Н. Леонтьев, увидевший в его знаменитой «Пушкинской речи» неоправданный метаисторический оптимизм («розовое» христианство). Никакого земного рая, процветания и натурального бессмертия Христос людям не обещал. Но это уже не роман, а публицистика [6].

Другое дело, что указанную полифонию не следует абсолютизировать. Ответом на терзания Ивана Карамазова служит весь роман, его совокупный тотальный смысл. Выражаясь философски, можно сказать, что идейно-образная полифония Достоевского имманентна, а итоговый предел – Страшный Суд – трансцендентен, то есть принадлежит не какому-либо литературному персонажу, и даже не самому писателю, а именно и только Творцу, который правду видит, но не скоро скажет. В этом же, между прочим, состоит коренное отличие «мироздания по Достоевскому» от самых изощренных гностических и герметических конструкций, где добро и зло расположены, так сказать, на одной плоскости, как два равноценных божественных духа, и потому фактически тождественны друг другу. Как православный христианин (а не еретик), Достоевский не мог уравнивать между собой темные (нисходящие) и светлые (восходящие) бытийные токи, как это делали иногда, например, М. Врубель, А. Блок, М. Булгаков или Л. Леонов (о них речь ниже). Вселенная

Достоевского, при всем её полифонизме, сохраняла между ангелом и демоном некую непреходимую черту, предвосхищающую окончательную «осанну», обращенную автором «Братьев Карамазовых» к вечности – туда, где тайна добра и зла разрешена от века, а не к грешной земле, где эта тайна неизбежно распадается в многоголосии состязающихся духовных и телесных энергий. Классика Достоевского – это личное усилие, а не констатация факта.

Примечания

1. Поэт А. Жемчужников иронически обыграл это всеобщее увлечение «гегелизмом» в известных стихах:

В тарантасе, в телеге ли
Еду ночью из Брянска я,
Всё о нём, всё о Гегеле
Моя дума дворянская.

2. Ветловская В. Е. Теория «полифонического романа» М. М. Бахтина и этическое учение Ф. М. Достоевского // Родная Ладога. СПб., 2011. № 2.

3. Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Полн. собр соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 113.

4. Достоевский Ф. М. Зимние записки о летних впечатлениях // Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 68.

5. Там же. С. 69–70.

6. О философии Достоевского см.: Казин А. Л. «Всю жизнь меня Бог мучил...» // URL: <http://rodnayaladoga.ru/index.php/puti-poznaniya/332-vsyu-zhizn-menya-bog-muchil>



Номо Deus: страна вечера
К вопросу о трансгуманизме

*Повсюду царствует прогресс.
Как быть? Меняется и бес.*
И.В. Гёте Фауст

*Но тот, кто двигал, управляя,
Марионетками всех стран,
Тот знал, что делал, напуская
Гуманистический туман*
Ал. Блок

Надо отдать должное профессору Иерусалимского университета Ювалю Ною Харари. Его книга «Номо Deus. Краткая история будущего» (издана на иврите в 2015, переведена на многие языки, в том числе на русский) написана блестяще, читается как роман и доступна любому человеку со средне-высшим образованием. Это не значит, что книга легкомысленна и скользит по поверхности вещей. Напротив, книга по-своему даже религиозна, на чем настаивает автор. Человек-бог, человекобог будущего, Номо Deus. Но что профессор под этим понимает?

Если выразить основную мысль Харари в виде афоризма, то можно вслед за ним сказать, что история человечества началась с выдумки богов, а закончится она, когда человек сам станет Богом – путем построения *Интернета Всех Вещей*. Вообще говоря, ничего нового для западного миропонимания в этом нет. Начиная с эпохи Возрождения и Просвещения, европейский человек ставил перед собой в той или иной форме подобную цель, от знаменитой вольтеровской рекомендации «выдумать» бога до ницшеанского сверхчеловека, проповедовавшего от имени персидского пророка. Суть дела состоит в трактовке самого понятия «человек», которому, по мнению иерусалимского ученого, предстоит в ближайшее время обрести божественный статус.

Согласно Харари, человек в сущности есть животное, такое же, как любое другое млекопитающее, и больше ничего. Его французский предшественник Рене Декарт ещё в XVII веке утверждал, что животные суть машины, механические устройства. Различие между указанными концепциями только в том, что место примитивной механики у профессора Харари занимают тонкие электробиохимические алгоритмы, управляющие всем человеческим, от мускульных движений до глубинных душевных переживаний, горем и радостью людей, в том числе, например, ощущением и трактовкой счастья. С такой «биохимической» точки зрения, счастье человеческое есть вечная молодость и бессмертие, то есть *рай на земле*. Харари прямо так и пишет: «После смерти нас не ждет рай – мы вправе создать рай здесь, на земле. И жить

в нем вечно, если только сумеем преодолеть кое-какие технические трудности» [4, 237]. Таков главный вывод религии гуманизма, которая в XXI веке пришла на Западе на смену христианству на всех возможных уровнях, от постепенной отмены церкви и государства, цифрового устройства общества и культуры до гомосексуализма и эвтаназии. Именно для этих целей человек завоевал для себя планету, и собирается идти ещё дальше, став хозяином галактики, а то и всей Вселенной.

Характерно, что Харари называет гуманизм религией. Действительно, начав с универсального анимизма (одушевления) природы, человек в дальнейшем – в эпоху аграрной революции – перешел к монотеизму, и от него, уже в эпоху модерна (Ренессанс и постренессанс), пришел к *вере в человека*, к Царству Человека, как мере всех вещей, существующих и несуществующих. Как гордо писал Гегель в предисловии к своей «Логике», «логика (то есть человеческий ум. – *А.К.*) есть изображение Бога, каков он есть в своей вечной сущности до сотворения природы и какого бы то ни было конечного духа» [1, 103]. Понятно, что при такой постановке вопроса неуместны любые Достоевские сомнения на тему «тварь ли я дрожащая, или право имею»? Разумеется, имеешь, и не только старушек топором крушить, но и прямо рай на земле устроить, потому что «если Бога нет, то я бог!». «Тысячелетиями христианские священники, раввины и муфтии твердили, что люди своими силами никогда не справятся с голодом, мором и войной. Затем пришли банкиры, промышленники и инвесторы, и за двести лет справились [4, 259]. Осталось совсем немного: закрепить это положение с помощью науки и техники. «Если Гитлер и иже с ним – пишет Харари – планировали вывести породу сверхлюдей посредством селекции и этнических чисток, то техногуманизм XXI века надеется достичь этой цели гораздо более мирным путем, с помощью генной инженерии, нанотехнологий и нейрокомпьютерных интерфейсов» [4, 413]. Любопытное отождествление целей техногуманизма с гитлеризмом! Конечно, для их достижения придется радикально сократить население: много человеческой биомассы на планете просто не нужно ни экономически, ни политически, но зато появится новая элита усовершенствованных сверхлюдей, которые, наконец, и станут бессмертными Номо Deus. Вполне в стиле Ницше: человек – это то, что нужно преодолеть!

Итак, религия гуманизма – это вера в человека, то есть вера в то, что все сущее и не-сущее есть продукт его сознания, его чувств и смыслов, его желаний и предпочтений. Необходимо только победить болезни, войны и саму смерть – и человекобог готов. Именно об этом, хотя и другим словами, беседовали русские юноши Кириллов и Ставрогин примерно 150 лет назад в романе Достоевского «Бесы»: о противоположности Богочеловека и человекобога. Правда, умный Харари, распрощавшись с такими пережитками древнего и средневекового варварства, как «душа», «дух» и «личность» (варианты биохимической нейродинамики), предупреждает, что «лишенные сознания, но высокоразвитые алгоритмы вскоре могут знать нас лучше, чем знаем себя мы сами [4, 465]. Собственно, это и будет конец истории: искусственный интеллект

принесет человечеству завершение в оболочке счастья. Новым счастливым людям останется только провозгласить, подобно римским гладиаторам «Ave, Caesar, morituri te salutant!». К несчастью, лишённые сознания супералгоритмы не смогут оценить всего трагического величия этого приветствия.

Таким образом, единственное, что предлагает профессор Харари новому прекрасному миру – это *примириться* с царством алгоритмов, войти в него как в бесконечный поток информации на правах одного из его функциональных элементов, то есть перейти от религии гуманизма (смерть Бога – смерть человека) к религии *датаизма*. «Людям редко удастся придумать для себя совершенно новую ценность. В последний раз это случилось в XVIII веке, когда гуманистическая революция стала проповедовать волнующие идеалы свободы, равенства, братства. С 1789 года, несмотря на множество войн, революций и потрясений, люди не сумели придумать ни одной новой ценности. Все последующие споры и битвы велись во имя либо гуманистических, либо еще более давних ценностей, вроде послушания Богу или служения нации. Датаизм – первое с 1789 года движение, породившее действительно новую ценность – свободу информации» [4, 448]. Когда смотришь на современных детей, чуть ли не с 3 лет «сидящих» в мобильных, и на их старших (к примеру, 18-летних) братьев, фактически живущих в компьютерном виртуале – может показаться, что Харари прав, и «последний бог», Homo Data, уже пришел на место Номо Deus. Однако это не совсем так.

По-видимому, профессора Харари не интересует философская интерпретация начертанной им краткой истории будущего как «человеческое, слишком человеческое» (всё тот же «алгоритм»). Во всяком случае, ни о какой философии он не упоминает, его материя – факты. Если говорить о наличии мировоззренческой матрицы, положенной в основу его сочинения, то это самый обыкновенный материализм, ведущий свою родословную с XVIII столетия. Во всяком случае, профессор не стал бы отрицать, что Вселенная, человек, и даже сами алгоритмы суть нечто сущее, существующее, а значит, в какой-то мере причастное *бытию*. Выдающийся немецкий мыслитель XX века М. Хайдеггер всю свою концепцию построил на категории бытия, о котором, с его точки зрения, начисто забыла западная философия, и которое – если прочесть Хайдеггера как религиозного по сути философа – есть ничто иное, как псевдоним Бога. Точнее говоря, бытие (и сущее как его видимое и слышимое присутствие, как его след), с христианской точки зрения, есть непрерывный *дар Божий творимому им миру*, со всем, что в нем наличествует, включая сюда и биологию, и информацию, и предсказываемый Харари «интернет всех вещей, людей и мыслей» [4].

История действительно закончится, если человек попытается стать богом-самозванцем, Номо Deus. Ему не справиться с бытием как творческим актом Абсолюта, перед которым бессилён любой «счастливый» техногуманизм, даже выродившийся под конец в неконтролируемый никем поток данных – Номо Data. Оба Номо суть фантомы, выводящие человека из круга онтологической благодати, то есть из полноценного духовного участия в бытии (экзистирование). Животные, вещи, машины и информация не экзистируют

(они просто существуют), экзистируют только люди. Добровольное вырождение человека в животное/машину/информацию, то есть радикальный спуск от высшего мирового эона к низшему – вот действительный парадокс и одновременно угрожающий призрак будущего, рисуемого Харари. В Апокалипсисе явление подобных фантомов описано как нападение железной саранчи, которой было дано мучить людей, не имеющих печати Божией на челах своих. «На ней были брони, как бы брони железные, а шум от крыльев ее – как стук от колесниц, когда множество коней бежит на войну» (Откр. 9, 4–7). Кириллов из «Бесов» заявил своё человекобожеское достоинство наиболее подходящим для этого способом – самоубийством. Будем надеяться, что люди второй половины XXI века смогут найти иную дорогу, тем более, что история, как писал А.С. Панарин, слишком серьезное дело, чтобы доверять его только человеку [3].

В XXI веке на карту поставлена *душа мира*. Запад выбрал отказ от христианского избрания ради демонического господства на земле. Это прямой путь к гибели человека путем замены его существами inferнальной природы. Европа и Америка стремительно мчатся ныне в трансгуманистический ад. Более того, в условиях современного противостояния с «цивилизацией заката» (Abendsland – страна вечера) отходят на второй план конкретные общественно-экономические формы воплощения русской идеи. В известном смысле *она уже осуществлена, она существовала всегда* в разных культурно-исторических и экономических формациях. Монархисты, коммунисты и капиталисты сегодня – одинаковые «работники отечественного цивилизационного фронта». В этом процессе сближаются главные символы России: православная хоругвь, монархическое знамя, красный флаг и демократический триколор. В данном случае противоречия (и даже антиномии) первого, второго, третьего и четвертого снимаются в высшем синтезе – синтезе русской идеи правды. Формально-логические дефиниции *правды* непродуктивны, потому что это не логическое понятие, а экзистенциальная основа русского мира. *Правда – это не только то, что есть, но и то, что может быть и должно быть*. Не случайно соборно-монархический архетип воспроизводится в русском историческом бытии с постоянством принципа, независимо от того, в каком веке и на каких технологиях это происходит. Когда-то премьер В.С. Черномырдин прославился афоризмом, что у нас какую партию ни создавай, всё КПСС получается. Задолго до него было замечено, что у нас, что ни строй – всё Святая Русь выходит. А поэт Николай Рубцов сформулировал по-своему: здесь Русь навек произошла, и больше ничего не происходит.

Конечно, Россия многим обязана Европе, и в первую голову всяческим прагматизмом – умением рационально, научно приспособиться в наличному миру как царству необходимости и даже отчасти овладеть им. «Знание – сила» – это сказано в Англии, «Делай, что хочешь!» – это сказано в Франции, «Истина есть материальный успех» – это сказано в Америке. Запад разработал утонченную цивилизационную и культурную технику управления сущим как личным проектом, как интенциональным актом. В результате он утратил божий

мир, но получил в своё распоряжение послушное, «подручное» бытие. В этом плане Запад постоянно менялся, прогрессировал, шел вперед. Однако в XXI веке почти все увидели, что этот «перед» на самом деле есть «зад», оборотная сторона антропоцентрического самоутверждения. Расставшись с Богом как подателем жизни, Запад потерял почву под ногами и небо над головой. Слепые вожди слепых – это библейское выражение точно характеризует кризис современного Запада.

Что касается России, то она на протяжении тысячи лет своей церковной и государственной истории, как могла, сопротивлялась западному нисходящему движению, а потом и падению в пропасть. В определенном плане можно сказать, что русской истории вообще не было. Россия – во всяком случае, в Новое время – *делала вид, что она прогрессирует*, хотя менялись при этом только внешние обводы её цивилизационного тела, но не она сама (не «самое само», по терминологии А.Ф. Лосева). Про этой причине прав К.Н. Леонтьев, утверждая, что «если мы будем верны (себе. – А.К.), мы, конечно, будем в силах выдержать и натиск целой интернациональной Европы, если бы она, разрушивши у себя всё благородное, осмелилась когда-нибудь предписать и нам гниль и смрад своих новых законов о мелком земном всеблаженстве, о земной радикальной всепошлости» [2, 98]. В любом случае, России следует держаться на безопасном расстоянии от нынешнего, и, кажется, уже окончательного заката Abendslands, помня завет Петра Великого, что Европа нужна нам на несколько лет, а потом мы повернемся к ней задом. Или «своею азиатской рожей» (Ал. Блок). Кому что больше нравится.

Примечания

1. Гегель Г.В.Ф. Наука логики: в 3 т. Т. 1. М.: Мысль, 1970. 501 с.
2. Леонтьев К.Н. Византизм и Славянство // Леонтьев К.Н. Восток, Россия и славянство: в 2 т. Т. 1. М.: Тип. И.Н. Кушнерёва и Ко, 1885. С. 81–192.
3. Панарин А.С. Православная цивилизация в глобальном мире. М.: Алгоритм, 2002. 492 с.
4. Харари Ю.Н. Homo Deus. Краткая история будущего / Пер. А. Андреева. М.: Синдбад, 2018. 496 с.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Космос, хаос и совершенство

Космос и *хаос* являются ныне одними из самых употребительных понятий – в философии, богословии, физике, синэргетике, эстетике, политике... Можно сказать, что эта пара понятий стала своего рода двойным культурным кодом нашего времени. Но где граница между ними? Ещё в сравнительно недавние времена искусство как человеческая практика связывалось так или иначе с идеалом гармонической красоты. Однако в 1914 году основатель русской «формальной школы» В. Шкловский пришел к выводу, что «произведение искусства есть не вещь, не материал, а *отношение* материалов. И как всякое отношение и это – отношение нулевого измерения <...>

противопоставления мира миру или кошки камню – равны между собой» [22, 226]. Категория отношения в науке об искусстве стала почти универсальной, так что его теоретикам и практикам было предложено забыть о *предмете* эстетического суждения, но зато сам факт отношения был абсолютизирован, вследствие чего создатель «Черного квадрата» К. Малевич, назвавший его «царственным младенцем» [14, 215], мог в свою очередь объявить его «абсолютным нулем», сплошь состоящим из отношения данной формы к самой себе. Завершенный порядок геометрической фигуры полностью растворился у него в совершенном беспорядке её смысловых проекций (игра с нулевой суммой, знак ничто). Космос совпал с хаосом, породив *хаосмос*, впоследствии соотнесенный постмодернистами с «ризомой» [9].

Было бы, однако, ошибочно думать, что подобное совпадение космоса с хаосом проявилось в европейской и русской культуре только во времена «заката Европы». Неверно также однозначное отождествление космической доминанты (идеи порядка) с *классическим* типом цивилизации/культуры, и, соответственно, господства хаоса (беспорядка, дисгармонии) – с *модерном* как миропониманием. И в том, и в другом случае речь может идти лишь о *преобладании* гармонии, лада, строя в классике и *относительном* отрицании всего этого в модерне. Абсолютно (математически) упорядоченное лицо человека было бы лицом мертвеца, и уж, во всяком случае, немногим лучше черного квадрата. Попробуем на материале ряда характерных образов/вех культуры и искусства прояснить диалектику единства и борьбы этих смысловых полюсов бытия, отнюдь к ней не сводящегося (как в примитивных дуалистических системах), но вместе с тем для него – человеческого бытия – существенную.

Приведем два первых стиха книги Бытия. «В начале сотворил Бог небо и землю» (Бытие 1.1). «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» (Бытие 1.2). Из этих слов следует, что уже первый шаг творения содержал в себе элемент хаоса – безвидную пустоту и тьму над бездною. Значит, эта бездна для чего-то нужна была Богу, под определенным модусом она *входила в план миростроительства*. Во всяком случае, вся последующая мировая драма представляет собой не что иное, как борьбу абсолютного Художника и темного хаоса, им же в истоке и вызванного из ничто. Не будем касаться на этих страницах физических аспектов первовзрыва, черных дыр и темной материи – это особая тема. Приведем здесь только суждение великого грека Гераклита о том, что вселенной правит Огонь-Логос, мерами возгорающийся и мерами потухающий: «... *всеми вещами правит молния*» [6, 128–129]. Нас здесь интересует религиозно-эстетический аспект этого правления.

Надо признать, что ветхозаветная история и культура приняли полноценное участие в борьбе между хаосом и космосом, начиная с первородного греха, убийства Каином родного брата, строительства Вавилонской башни и кончая разрушением Храма. Первыми строителями городов, создателями орудий из меди и железа, в том числе музыкальных инструментов, оказались, согласно Библии, потомки братоубийцы Каина.

Культура стала для них заменой прямого богообщения, причем главные деятели/творцы её унаследовали от своего праотца некоторые, скажем мягко, не лучшие его черты – гордыню и своеволие. Не случайно Платон изгнал «свободных художников» из своего идеального государства: он видел в них именно носителей хаоса.

В последующей языческой истории Греции победа космоса над хаосом казалась неоспоримой – с её музыкально-математическим устройством вселенной по Пифагору, идеальным скульптурно-зодческим канонам, торжественным ритмом гомеровских гекзаметров. Не случайно новая Европа воспринимала античность как «норму и недостижимый образец» – воспринимала вплоть до Ницше, который за солнечным Аполлоном разглядел темного оргийного Диониса, откуда и ведет своё начало ещё один феномен древней классики – греческая трагедия, перенесшая на театральную сцену суровую народную мифологию. В самом центре классического порядка, где каждый камень и каждый человек, как считал Аристотель, занимает своё место, возникает цепь смертных повествований, трагический рассказ о смеющихся богах и убивающих себя героях, которые лично ни в чем не виноваты, как Эдип, или «виноваты» в любви, как Антигона. Чем, как не излучением хаоса можно объяснить подобные страдания и страсти, когда рациональные постройки античности рушатся на глазах, искажаются все её «слишком правильные» лица, и происходит то, что изображено, например, на двух известных картинах, находящихся в «Русском музее»: «Последний день Помпеи» Карла Брюллова и «Древний ужас» Льва Бакста? Оба полотна изображают гибельное извержение хтонических стихий. Хаос не побежден языческим олимпийским космосом, он составляет его скрытую, подспудную часть, и человек как тело, как игрушка космической судьбы (слепые Мойры), причастен в равной степени порядку и беспорядку. Беспорядок здесь рождается из «абсолютного» порядка, и наоборот. Третьего не дано.

Третье обнаруживает себя с приходом в Европу христианства. В своё время В.С. Соловьев в изданной по-французски книге «Россия и Вселенская Церковь» писал, что «Бог любит хаос в его инобытии и хочет, чтобы хаос существовал» [19, 331]. В таком изложении мысль о божественном хаосе есть продолжение гностических концепций Беме, Шеллинга и Баадера (если не ходить ещё дальше, к Оригену и Экхарту). В дальнейшем, в статье о поэзии Тютчева, Соловьев относит *хаос* уже к области тварного начала, «без чего в нём не было бы свободы и красоты» [20, 126–127].

С другой стороны, Ф. Ницше в своей поэме о Заратустре прямо утверждает, что «нужно носить в душе хаос, чтобы родить танцующую звезду» [17, 11]. Если не принимать эти высказывания как характеристики самой божественной природы (барочного «бога-художника»), то придется согласиться, что в абсолютном произведении искусства – Вселенной – фрагменты хаоса, безответной стихии находят себя практически на всех уровнях. Об этом повествуется в Священной истории, и это же мы находим в

истории европейской культуры, начиная с греческой мифологии в её драматургическом и философском осмыслении (аристотелевский *катарсис*).

Более того, элементы хаоса мы обнаруживаем также в церковном христианском искусстве – правда, уже в свернутом, побежденном виде. Змей повержен копьем Георгия Победоносца. Химеры вынесены на крышу Собора Парижской Богоматери. Бесы суеются около стен православных храмов, но внутрь проникнуть не могут, и юродивым остается только бросать в них грязью. Чернота, тьма любой формы на иконе – лишь *отсутствие света*, но не самостоятельное метафизическое начало (как у того же Малевича). Если признать бездну, тьму не вторым «злым богом» вроде Ялдабаофа в гностицизме или Аримана в зороастризме, а *открытым* пространством/временем для испытания свободы творческого акта человека – сущее обретает те очертания, которые позволительно отнести именно к сфере *различения ценностей*. Одни идут вправо, другие налево. Очевидно, ради этого *иначе возможного* и задумана «танцующая звезда». Каков будет её последний танец? Рублевская Троица или «люди без лиц», как у изобретателя супрематизма, ожидают её?

Именно этим вопросом озаботилась в Новое время эпоха Ренессанса. Впервые после Средних веков человек в Европе вышел в качестве ученого/художника из-под свода храма, начав в терминах неоплатонизма и герметизма размышлять о множественности обитаемых миров и о том, что «наверху то же, что и внизу, и наоборот» [7]. Уже «Мона Лиза» Леонардо явилась своего рода иконой самодостаточного антропоса с лукавой улыбкой, а картины Босха и Брейгеля ясно продемонстрировали следствия этой открывшейся гуманистической свободы – в полном согласии с «Похвалой глупости» Эразма Роттердамского, который за каждой мерой обнаружил безмерное, а за каждой красотой – уродство [23]. Так начался европейский антропоцентрический модерн, причем с течением времени доля порядка в модернистской картине мира сокращалась, а область хаоса росла.

Поначалу это было даже весело («Делай, что хочешь!», как в Телемской обители у Ф. Рабле), но с течением времени горизонт модерна в Европе становился всё более тревожным. Развитие гуманизма и просвещения имело своей оборотной стороной расширение в её коллективном бессознательном (в её *Dasein*, как сказал бы М. Хайдеггер) особой зоны *потустороннего* [21], которое при всех усилиях не поддавалось рациональной трактовке, восходя, в том или ином ключе, к непознаваемому – во всяком случае, не давая просвещенческому *ratio* о нём забыть. Призрак отца Гамлета – откуда он пришел? Его вторжение влечет за собой гибель всех главных действующих лиц шекспировской трагедии. Кто и зачем его послал? Тот же вопрос можно отнести к явлению статуи Командора в драмах Тирсо де Молина и Мольера. Оба гостя из темного измерения стремятся, казалось бы, наказать зло, но сами оказываются при этом носителями гибели. Я уже не говорю о готических романах, авторы которых ставили своей сознательной целью погрузить читателя в небытие (или анти-бытие) и оставить его там без возврата.

Так или иначе, к началу XIX века Мефистофель у Гете накопил столь убедительные доводы для колеблющегося гуманиста Фауста, что тому уже нетрудно было отдать свой гений нечистой силе. Пушкин в «Сцене из Фауста» подвел краткий итог этой «победительной» фаустовской идее: «Всё утопить!». «Сейчас!», – ответил черт, он же князь мира сего. И хотя немецкая трансцендентальная философия в лице Канта и Гегеля пыталась интеллектуально (путем возведения человеческой логики в статус онтологии и теологии) упорядочить мир, ей это удалось только ценой превращения бытия в продукт умственного конструирования, в *понятие*, причем гегелевское «чистое бытие» совпадает в его системе с «чистым ничто».

Характерно, что в те же годы Шопенгауэр истолковал мир как продукт бессмысленной слепой воли, чреватой только смертью. Высшая точка западного модерна в лице абсолютного идеализма стала в то же время торжеством разума-богоборца, для которого классический космос оказался скучноват, как для Фауста, или диалектически исчерпан, как для Гегеля, или иллюзорен, как для Шопенгауэра, закономерно ставшего одним из первых проповедников буддистского пессимизма в Европе. Пространство свободы (пространство все-возможности выбора), задуманное как место встречи космоса и хаоса в интересах *совершенствования* обоих, в период модерна стало *возвратом к бездне* – на этот раз в модусе чистого персонализма. Отношение мира к миру, по формуле Шкловского, предстало эквивалентом отношения кошки к камню – в рамках личной установки художника-космократора. Апофеозом победы хаоса-смерти над жизнью в европейской культуре можно считать знаменитое стихотворение Ш. Бодлера «Падалъ» из сборника «Цветы зла» (1857), в котором романтизм как полет в неизвестное оканчивается падением в лоно трупa. Разумеется, память о любви, свете, преображении присутствует и в этом тексте – по крайней мере, в виде минус-приема, но давление торжествующего анти-бытия в нём столь неотвратимо, что не оставляет сущему иного выбора.

В дальнейшем последнему крупному течению западной философии и искусства – экзистенциализму – осталось только зафиксировать эту победу своим *Sein-zum-Tode* (бытием-к-смерти), причем под *Sein* у Хайдеггера явно подразумевается «последний бог», так что этот философ XX века фактически повторил приговор Ницше: Бог умер. Актуальное – нулевое – измерение европейской культуры подтвердил своей философской и художественной практикой постмодерн, где левое неотлично от правого и верх от низа. Делёзовская ризома вьется в любых направлениях по ровной бескачественной смысловой плоскости «конца истории». Глубинное взаимодействие космоса и хаоса – тайна их соприкосновения на границе совершенного – оказалась в XXI столетии близка к разрешению за счет утраты одной из соперничающих сторон. Созидательный дуализм тварного мира *Abendsland* – «страна вечера» – трансформировал в монолог хаоса. И если черный квадрат Малевича претендовал на статус «абсолютного нуля», то «Фонтан» Дюшана не пригоден

даже на это, разве что на подручное использование человеком с яблоком вместо носа, как на известной картине Рене Магритта. Круг замкнулся.

По-иному вопрос о космосе и хаосе ставился (и ставится) в восточно-христианской цивилизации. В библейской Книге Притчей София-Премудрость говорит о себе, что, когда Бог творил мир, «я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во всё время» (Притчи 8.30). Забегая несколько вперед, скажем, что это божественное веселье – красота непрерывно творимой по любви вселенной – и есть та подвижная граница космоса и хаоса, которая в принципе проницаема для обоих, но подлечит вместе с тем постоянному созидательному (или разрушительному) соучастию со стороны человека как художника-теурга. Для этого нужна, по выражению Л.П. Карсавина, определенная «симфоническая личность» [12, 39] народа. Нужна сильная цивилизация, обладающая самосознанием творческая культура, со своей миссией в историческом времени. Такой цивилизацией/культурой ныне является культура православно-русская.

Разумеется, отечественная культура испытала на себе все те противоречия-антиномии, каковые пришлись на долю и других христианских цивилизаций. Однако, если Запад принял христианство прежде всего логико-юридически (на языке рациональной латыни), то на Русь оно первоначально пришло в софийном облике красоты, «Не знаем, где были – на небе или на земле» – ответили послы князя Владимира после посещения константинопольской Софии [1]. В католичестве упомянутый рационализм положил основание теории «двух градов» Блаженного Августина, во всем противоположных друг другу. На Руси мистико-эстетическое восприятие благовестия дало возможность в дальнейшем осмыслить оппозицию космоса/хаоса как способа *взаимообогащения* закона и свободы в творческом усилии человека. В первую очередь это относится к поэзии и прозе А.С. Пушкина.

Приведем его концептуальное стихотворение о поэте и законе:

Зачем крутится ветер в овраге,
Подъемлет лист и пыль несет,
Когда корабль в недвижной влаге
Его дыханья жадно ждет?
Зачем от гор и мимо башен
Летит орел, тяжел и страшен,
На черный пень? Спроси его.
Зачем Арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу,
И сердцу девы нет закона.
Гордись: таков и ты, поэт,
И для тебя условий нет.

Значит ли сказанное, что пушкинская муза целиком на стороне беспорядка, без-закония и, в конечном счете, на стороне бездны? Думать так было бы большим упрощением, хотя прямой смысл приведенного текста указывает как будто на это. «Сумасшедшее сердце поэта» (С. Есенин), как и вообще безумие, в творчестве нашего гения занимает существенное, но отнюдь не решающее место. Пушкин отвергает прежде всего рассудочное, слишком рациональное («аристотелевское») устройство сущего, лишаящее такового одного из главных его измерений – *божественной тайны*. Вместе с тем даже в любовной страсти он ограничивает себя волей и разумом – опять-таки во имя *свободы-для*, которая для поэта оказывается в итоге важнее *свободы-от* (свободы бездны):

Нет, нет, не должен я, не смею, не могу
Волнениям любви безумно предаваться;
Спокойствие моё я строго берегу
И сердцу не даю пылать и забываться.

Ещё более определенно о порядке и беспорядке Пушкин высказывается в стихотворении-мольбе, обращенной непосредственно к Создателю:

Не дай мне Бог сойти с ума!

«Пустые небеса» – вот ключевое слово безумия, хаоса как такового.

Без первичного хаоса мир превратился бы в машину, но человеческий дух *богаче* его. Поэту не нужны бездонные небеса безумца, даже обещающие чудные грезы – ему нужна та самая гераклитовская молния, которая правит миром со всеми его космически-хаотическими соблазнами, с ветром, орлом и Дездемоной. Вопрос не в том, чтобы однозначно противопоставить космос хаосу; вопрос в том, *как* их обоих просветлить огнем-логосом.

Если говорить обобщенно, то все творчество Пушкина – в поэзии, прозе и драматургии, есть утверждение той высшей инстанции, на фоне которой неразрешимая антиномия божественного порядка/беспорядка представляется абстрактным дуализмом. Совершенство бытия – и искусства как одной из ключевых его ипостасей – рождается как встреча (гераклитовская молния) именно на *границе эстетически завершенной полноты и принципиально открытой иному свободы*. В границах первой парадигмы жизнь приближается к раю; в границах второй тварная вселенная имеет все шансы рухнуть до преисподней. Величие Пушкина как поэта-классика и заключается в том, что он нашел *всеобщую* меру того и другого. Как сказал в своей речи о Пушкине Достоевский, Пушкин «бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем» [10, 149].

Удержать достигнутую Пушкиным высоту отечественной культуре было, конечно, непросто. Хаос стремился овладеть ею с разных сторон, в том числе и в творениях крупнейших её представителей. Достаточно вспомнить

жертвенную борьбу Николая Гоголя с ведьмами и «свиными рылами», в итоге которой он сжег второй том «Мертвых душ». Русь-тройка и даже паломничество в Иерусалим не спасли этого «испепелённого» гения от трагического разрыва между Тарасом Бульбой и Чичиковым, так и оставшегося непреодолённым. «Все мы вышли из гоголевской шинели», – заметит позже Достоевский и будет по-своему прав. «Маленький человек» Акакий Акакиевич заслонил собой для многих читателей пушкинского Савельича и лермонтовского Максима Максимыча с их почти идеальными качествами простого русского верующего человека. В результате подобной перестановки/переоценки героев «Униженные и оскорбленные» вслед за гоголевской «Шинелью» на долгие годы станут знаменем «натуральной школы» в отечественной литературе, в рамках которой на передний план выйдет внутреннее нестроение и неполнота наличного бытия.

Из ближайших современников Пушкина, пожалуй, только Федору Тютчеву хватило поэтических и нравственных сил созерцать в едином кругозоре «обе бездны» – дневную и ночную стороны жизни. Если у Лермонтова, например, упомянута все-возможность перехода в иное облекалось, в итоге, в демоническое блистанье согрешившего ангела (его зримо отразил в своих картинах М. Врубель, заплативший за это увлечение разумом), то у Тютчева величественная картина ночного неба вызывала космическое *восхищение* и одновременно *страх* таящихся за нею непостижимых сил:

О чем ты воешь, ветер ночной?
О чем так сетуешь безумно?..
Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумно?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке —
И роешь и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!..
О! страшных песен сих не пой!
Про древний хаос, про родимый
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..
О! бурь заснувших не буди —
Под ними хаос шевелится!..

Автор этих гениальных строк одновременно понимает и не понимает, о чем воеет ночной ветер, он хочет и не хочет его слушать. Будучи смертным, он влечется к бессмертию, хотя в глубине души сознаёт, что бессмертие не достижимо ни на космическом (аполлоновском), ни на древнем хаотическом

(дионисийском) плане творения. Отсюда тревога вечного метафизического раздвоения:

О, вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!

Однако не экзистенциальная бездна оказывается последним словом поэта. Как христианин, он причастен личному *сверхбытию*, где искуплена каждая слеза, пролитая в этом мире, и где смерти уже нет:

Так, ты — жилища двух миров,
Твой день — болезненный и страстный,
Твой сон — пророчески-неясный,
Как откровение духов...
Пускай страдальческую грудь
Волнуют страсти роковые —
Душа готова, как Мария,
К ногам Христа навек прильнуть.

Говоря о космосе и хаосе, невозможно миновать наследие таких писателей-мыслителей, как Федор Достоевский и Лев Толстой. Скажем кратко, что соотношение обоих указанных начал выступает едва ли не главной темой размышлений того и другого — как в художественной прозе, так и в текстах теоретического характера. В своё время Д.С. Мережковский назвал Толстого «тайновидцем плоти», а Достоевского — «тайновидцем духа» [16, 187]. Не говоря об относительности такой схемы, заметим, что пути обоих писателей пролегли, в интересующем нас плане, в *противоположных* направлениях. Что касается Федора Достоевского, то он прямо и откровенно погружался в хаос (за что его многие не любили и не любят как «жестокий талант»), однако и там он находил проблески света. Князь Мышкин или Алеша Карамазов как светоносцы его главных романов превозмогали, в последнем счете, всю «низость карамазовскую» того уровня жизни, на котором им приходилось действовать. У Льва Толстого, напротив, начало было истинно космическим: не случайно Томас Манн сравнил «Войну и мир» с океаном, мерно накатывающим свои валы на берега существования [15]. Однако к концу своей долгой литературной и религиозно-философской борьбы Толстой пришел к явному нигилизму, который по существу есть антисистема — одна из личин бездны (чего стоит, к примеру, одно его «Разрушение ада и восстановление его»!), Достоевский в лице своих любимых героев стремился к райскому состоянию («красота мир спасет») и порой достигал его — правда, иной раз ценой эпилептического припадка. В отличие от него, поздний Толстой находил свой порядок в «тяжелом» литературном и трудовом этосе протестантского типа, почти исключаящем самодеятельное начало, игру

избыточных сил и т.п. «Танцующей звезде» здесь не было места. Подобно Платону, Толстой изгнал «слишком свободных» художников из своего идеального государства, зачеркнув жирной чертой Шекспира, Бетховена, Вагнера, свои собственные сочинения. Во многом яснополянский пророк оказался прав, однако в целом подобное изъятие целых пластов культуры было сродни толстовскому вычеркиванию отдельных фраз и целых эпизодов из Евангелия, казавшихся ему лишними.

Так или иначе, XIX век подвел русскую культуру к судьбоносному рубежу: либо она, вслед за Европой, отдается модернистскому полету в неизвестное, с его реализмом «цветов зла», либо, вопреки этой глобальной игре на понижение, остается верной тому пасхальному сиянию, которое увидел в ночь Воскресения 1899 года над московским Кремлем австрийский поэт-философ Райнер Мария Рильке (и даже собрался переселяться после этого в Москву). В предреволюционной России он разглядел Святую Русь, способную преодолеть – во всяком случае, идеально – антиномию космоса/хаоса в соборной молитве. Однако впереди у Руси были такие испытания, для осмысления которых Александру Блоку пришлось написать «Двенадцать» – этот «русский Апокалипсис», Андрею Белому – поэму «Христос воскрес» («в числе и хаосе разорванное бытие»), а Сергею Есенину – в том же переломном 1917 году такие строки, приводимые нами выше:

Зреет час преображенья,
Он сойдёт, наш светлый гость,
Из распятого терпенья
Вынуть выржавленный гвоздь.
И из лона голубого,
Широко взмахнув веслом,
Как яйцо, нам сбросит слово
С проклевывшимся птенцом.

Итак, две противоположные метакультурные силы – число и хаос, стихийная воля и жесткая дисциплинарная машина – встретились друг с другом на пространствах России в Серебряном веке. Скоро их отношения приняли жестко антагонистический характер, поскольку модернистская часть интеллигенции в значительной степени утратила ощущение объединяющего их трансцендентного истока. Серебряный век пытался вернуть отечественной культуре пушкинскую *легкость бытия* под именем Софии, веселившейся перед Богом в дни творения; однако софийное творчество жизни и искусства требует веры в *благое начало* сущего, многими тогда утерянное. Провозгласив вначале «Будем как солнце!» [4], модернизм в модусе авангарда логично перешел к

«Победе над солнцем» [13]¹, ознаменованной именно «Черным квадратом» («икона бездны»). Основная проблема (и вина) Серебряного века состоит в религиозно-эстетической легитимации хаоса, сначала у Брюсова («и Господа и Дьявола хочу прославить я», 1901), потом у Сологуба («Отец мой, Дьявол», 1902), наконец, у Мережковского, в трилогии которого Антихрист фактически уравнивается с Христом как правда земли с правдой неба.

Конечно, крупнейшие таланты эпохи по мере сил противостояли хаосу:

Простим угрюмство — разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!

— надеялся певец Прекрасной Дамы, однако «нулевые аспекты» декаданса не позволяли им целиком воспринимать мир в победном «божьем луче» (по слову И.А. Ильина), как это умели Пушкин, Тютчев, Достоевский, ранний Толстой и другие русские классики. Гениально написала об этом *победном луче* Анна Ахматова в 1921 году:

Всё расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло?
Днем дыханьями веет вишневыми
Небывалый под городом лес,
Ночью блещет созвездьями новыми
Глубь прозрачных июльских небес,—
И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам...
Никому, никому неизвестное,
Но от века желанное нам.

Вот это «от века желанное нам» и было ответом на «черную музыку» Блока, как охарактеризовал её впоследствии Георгий Иванов. *Белый венчик* Христа оказался, в конечном счете, сильнее апокалипсической бездны, надвигавшейся на страну и её культуру на рубеже веков. И хотя многие её представители описали революцию и последующие годы как «окаянные дни» (от Бунина до Гиппиус и от Шмелева до Б. Поплавского), всё же никто иной, как Н.А. Бердяев проанализировал в своих «Истоках и смысле русского коммунизма» (1937) судьбоносное русское *пресущствление* хаоса и космоса («сочетание Маркса, Ницше и Стеньки Разина», по его выражению), результатом которого стало

¹ «Победа над Солнцем» (1913) – футуристическая опера Михаила Матюшина и Алексея Кручёных, построенная на идее «победы» над солнцем русской поэзии Пушкиным.

рождение в первой половине XX столетия Советской России – цивилизации, спасшей Европу от оккультного нордического рейха и первой вышедшей в космос (в физическом смысле этого слова).

Автору этих строк приходилось подробно писать о Советской России как о превращенной форме идеи *правды*, реализовавшей себя у нас вопреки политическому насилию и рыночному расчету, вместе взятым [11]. Эта идея дорого стоила нашей цивилизации, но по жизни (в своём практическом предъявлении) она и не могла быть иной, противостоя в этом плане как самодовлеющему языческому (впоследствии буржуазному) порядку, так и демоническому беспорядку постхристианских систем позднего модерна и постмодерна. Победа в Великой Отечественной войне оказалась в этом плане искуплением стихийных прорывов Февраля и Октября и одновременно воплощением образа России как точки мировой истории, где полярности хаоса и космоса находят своё разрешение через жертву *любви*.

Из предложенного философско-эстетического и художественного анализа следует, что космические (упорядоченные) и хаотические (неупорядоченные) стороны мироустройства представлены в искусстве как противоположные и вместе с тем нуждающиеся одна в другой структуры сущего. Вопреки гностическим мифам, человек не Бог, но он может приблизиться к Богу именно в акте возвышения над их враждой. Если в античности спор между ними происходил как поединок между Аполлоном и Дионисом, то в христианской парадигме тот же спор предстает как элемент созидания духовно просвещенного со-бытия (произведения), ***совершенство которого достигается именно через взаимопретворение строгого (континуального) порядка и непредсказуемой (первичной) свободы.*** Так происходило в классической культуре Европы и России, однако с эпохи позднего Возрождения, Барокко и Романтизма, то есть с переходом западной цивилизации от теоцентризма к антропоцентризму, а позднее и к открытому сатанизму, энергии хаоса стали явно преобладать в ней над согласием с планом христианского домостроительства. Модерн как торжество человека явился одновременно «смертью бога», то есть фактически победой хаоса («персоналистического многобожия») в его философском и художественном изводе.

Наряду с этим, такие категории, как «ритм, лад, чин, иерархия, первоначально напрямую связанные с жизнедеятельными понятиями добра, красоты, света, в условиях рыночного их употребления преобразовались в фирменный знак медиа-рекламной картины мира» [8, 207]. Космос пошел на продажу, стал товаром. О практических последствиях указанного превращения точно сказал в 60-х годах прошлого века представитель второй волны русской эмиграции Н. Ульянов: «Мы – последнее поколение, способное чувствовать ужас надвигающегося конца. Следующие за нами будут гибнуть, но не будут знать, что гибнут. Конец мира станет для них бытовым явлением <...> Современная политика – единственный в мировой истории образец разоружения сильного перед слабым, высшего перед низшим, культурного перед варваром. Мы живем в летаргическом сне, видим, как нас кладут в гроб, зарывают в землю, но не можем ни пальцем пошевелить, ни слова вымолвить»

[3, 56]. Гроб остается гробом, даже если сооружен по всем законам модернистского супрематизма, или постмодернистской ризомы, или новейшей культуры «отмены всего». Кошунственная трансгендерная пародия на «Тайную вечерю» Леонардо явилась на парижской Олимпиаде 2024 года своего рода самопризнанием Европы в том, в кого и во что она на самом деле верит. Непреложное будущее подобной цивилизации – это человек-цифра, алгоритм в мировом компьютере с вшитым ещё в младенчестве чипом под кожей.

Однако в сакральном пространстве остается ещё значительная часть мировой культуры, прежде всего культуры православно-русской. Испытав на себе направленные удары хаоса, Россия пронесла сквозь тысячу лет своей истории образ *света над бездной*. Хаос и космос в русской традиции встречаются друг с другом не как таковые, в отдельности, а как грани онтологического призвания человека быть *свободным продолжателем и гарантом совершенства творения*. Поэзия Пушкина в истоке своём несет те же ценности и энергии, что и «Троица» Андрея Рублева. Той же дорогой, вопреки соблазнам и падениям, шла последующая русская классика, вплоть до настоящего времени. Это и есть путь Софии, путь Общего Дела, для которой устойчивая гармония мира столь же близка, как и его постоянно рождающаяся новизна в тайном согласии с Промыслом. Русская София остается в божьем луче, не покидая его освещенного поля ради темного Ялдабаофа. В некотором смысле для отечественной классики нет ни порядка, ни беспорядка – есть превышающая их обоих живая *премудрая вечность*, которая заранее знает цену всему. О ней спрашивал Борис Пастернак: «Какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?». О ней же сказано у Юрия Кузнецова (1977):

Сажусь на коня вороного —
Проносится тысяча лет.
Копыт не догонят подковы,
Луна не настигнет рассвет.

Сокрыты святые обеты
Земным и небесным холмом.
Но рваное знамя победы
Я вынес на теле моем.

Я вынес пути и печали,
Чтоб поздние дети могли
Латать им великие дали
И дыры российской земли.

Литература

1. Артамонов Ю.А. Крещение Руси // Православная энциклопедия. Т. XXXVIII: «Коринф – Крисkenия». М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2015. С. 723–730.

2. Ахматова А.А. «Каменный гость» Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 2. М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 185–195.
3. Ульянов Н.И. Диптих. Нью-Йорк, 1967. С. 56.
4. Бальмонт К. Будем как солнце. Книга символов. М.: Скорпион, 1903.
5. Белов В.И. Весна // Белов В.И. Холмы. Повести, рассказы, очерки. М.: Современник, 1973. С. 172–188.
6. Биbihин В.В. Правящая молния // Биbihин В.В. Язык философии. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 128–187.
7. Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада / Пер., сост. и коммент. К. Богуцкого. М.: Новый Акрополь, 2012.
8. Губарева О.В. Икона как искусство. Эстетические традиции русской иконописи и современная визуальная культура. СПб.: Аргус, 2022.
9. Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Кн. 2: Тысяча плато. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.
10. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 26. Л.: Наука. Лен. отд., 1984.
11. Казин А.Л. Последнее Царство: русская православная цивилизация. СПб.: Наука, 1998.
12. Карсавин Л.П. Прологомены к учению о личности // Путь. 1928. № 12. С. 32–46.
13. Крученых А.Е., Матюшин М. Победа над солнцем. СПб.: ЕУЫ; Тип. тов. «Свет», 1913.
14. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму // Русский авангард: манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917): к 100-летию русского авангарда. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2008. С. 194–218.
15. Манн Т. Толстой // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. Т. 9. М.: Гослитиздат, 1960. С. 620–625.
16. Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. М.: Наука, 2000.
17. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 5–276.
18. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 14. М.: Изд-во АН СССР, 1941.
19. Соловьев В.С. Россия и Вселенская Церковь. М.: Путь, 1911.
20. Соловьёв В.С. Поэзия Тютчева // Соловьёв В.С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 7. СПб.: Просвещение, 1914. С. 117–134.
21. Сурикова А.С. Потустороннее в западной культуре. СПб.: Петрополис, 2021.
22. Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929.
23. Эразм Роттердамский. Похвала глупости / Пер. с лат. П. Губера. М.: Художественная лит., 1983.

**Камерно-ансамблевое инструментальное исполнительство
на концертной эстраде Тамбова за 100 лет:
ретроспективный обзор**

Камерно-ансамблевое инструментальное исполнительство в Тамбове имеет свою историю. В становлении этой традиции участвовали любители из дворян, профессиональные музыканты: педагоги разных учебных заведений города, а также учащаяся молодёжь и приезжие гастролёры.

От десятилетия к десятилетию укреплялись на тамбовской эстраде позиции камерно-инструментальных жанров. Усложнялся репертуар исполнителей благодаря росту профессионального мастерства. Изменялась, хотя и очень медленно, слушательская аудитория. Объективные процессы, происходившие в отечественной музыкальной культуре, особенно со второй половины XIX века, так или иначе влияли на развитие разных сторон музыкальной жизни общества, в том числе музыкального исполнительства, составляющими которого являются камерные ансамбли.

Цель статьи — проследить развитие камерно-ансамблевого инструментального исполнительства в Тамбове с конца 40-х годов XIX века до конца 40-х годов XX столетия.

Архивные источники позволяют предположить, что в Тамбове такого рода ансамбли в публичных концертах стали участвовать с конца 1840-х годов. Исполнителями выступали воспитанницы Александринского института благородных девиц. В силу специфики музыкальных занятий в этом учебном заведении, где преподавалось только фортепиано, учащиеся представляли на эстраде исключительно фортепианные ансамбли. При этом репертуар был ограничен четырёх- и восьмиручными переложениями оперных фрагментов, симфонических увертюр. Так, в первом публичном концерте воспитанниц в 1846 году прозвучал квартет из оперы «Фенелла» («Немая из Портичи») Обера в переложении для двух фортепиано. Позже исполнялись в четыре руки увертюра к опере «Жизнь за царя» и «Вальс-фантазия» Глинки, увертюра «Эгмонт» Бетховена, Полонез Михнера и другие произведения.

Свою лепту в становление традиции внесли любители из дворян. В их благотворительных концертах 1850–1890-х годов звучали фортепианные трио, например Рессигера. Имена исполнителей, к сожалению, нам неизвестны, пресса печатала только начальные буквы инициалов.

С момента возникновения в городе Общества любителей музыкального и драматического искусства (сентябрь 1879) целенаправленно и плано-

стало развиваться и ансамблевое исполнительство. При Обществе любителей сплотилась группа музыкантов, которая взяла на себя организацию сезонных музыкальных вечеров, где важное место отводилось ансамблевым жанрам — трио, квартетам, квинтетах, фортепианным дуэтам, сонате-дуэту, хотя позиции двух последних жанров на концертной эстраде были гораздо скромнее других.

За первые два года деятельности Общества были сыграны: струнные квартеты Гайдна (Соль и До мажор), Бетховена (Ми-бемоль мажор и до минор), квартет Раффа, квинтеты Рейнеке (Ля мажор), Шуберта («Форель»), первая часть квинтета Мендельсона; фортепианные трио Гаде (Соль мажор), Гайдна (Соль мажор), Гаффа (до минор), Шопена (соль минор), Бетховена (Си-бемоль мажор), Мендельсона (ре минор). Исполнялись сонаты для скрипки и фортепиано Грига, для виолончели и фортепиано Мендельсона (Ре мажор), для двух фортепиано Моцарта, а также пьесы для фортепианного ансамбля — Рондо Шопена, Экспромт на тему Шумана Рейнеке.

Концертантами в эти годы были музыканты городского оркестра — скрипачи Б. Миттельштадт-Голлас, Э. Корделяс, К. Добровольский, альтисты В. Гонель, Н. Новиков; педагоги музыкальных классов Г. Славичкий (скрипка), И. Шульц (виолончель), К. Вебер и Р. Гельм (оба — фортепиано). Последний являлся директором музыкальных классов. Из любителей выступали Иогансен (фортепиано), Немешаева (арфа) и учащаяся музыкальных классов пианистка Каурская.

О слушательской аудитории можно сказать, что её интерес к музыкально-просветительской деятельности Общества любителей музыкального и драматического искусства, а затем и к работе Тамбовского отделения ИРМО (далее ТО ИРМО) не был устойчивым. Местная пресса отмечала, что на одном из концертов было *«много избранной публики, и вечер прошёл оживлённо и приятно»*. В то же время сбор от другого концерта был весьма незначительным, так как вечер состоялся в канун дня Михаила Архангела, а на Руси много именинников, поэтому публики было мало.

Была ли явлением такая ситуация со зрителем только концертных залов провинциальных городов? Конечно, нет. Развитие камерной музыки, на общем фоне симфонических вечеров, сольного исполнительства, явно отставало. Только в предыдущие семидесятые годы интерес к камерным вечерам начал расти в петербургской слушательской аудитории, что не преминул отметить Г. Ларош. Он писал в 1873 году: *«Вообще любовь к камерной музыке — самое новое, самое неожиданное и загадочное из явлений музыкальной жизни Петербурга»* [Цит. по: 3, 352]. О московской публике этих же лет читаем в музыкально-критических статьях П. Чайковского следующее: *«<...>сливки московского общества всегда оказывали прискорбное равнодушие к камерной музыке, кто бы ни были исполнители её, даже такие крупные представители виртуозности, как, например, гг. А. и Н. Рубинштейны и г. Лауб, — и те никогда не могли побороть индифферентизма, чтобы не сказать враждебности, оказываемых нашей публикой к величайшим произведениям*

классического репертуара камерной музыки, чтобы совершенно наполнить малый зал Благородного собрания в дни, когда на эстраде этого изящного помещения раздаются благородные звуки творений Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шумана <...>» [8, 178].

У П. Чайковского есть и такая реплика: *«Камерная музыка плохо и туго прививается в Москве»* [8, 238].

В свете сказанного видим, что тамбовские музыканты претерпели те же трудности, что и маститые столичные артисты. Однако тамбовские концертанты, как и столичные, методично воспитывали своего слушателя, прививали ему вкус к разножанровой музыке, в том числе и к инструментальной, камерно-ансамблевой.

Постепенно ансамблевое исполнительство завоевало своё место в музыкальной жизни Тамбова и нашло широкое распространение в среде музыкантов-любителей.

Стабилизировавшаяся ситуация в деятельности музыкальных классов ТО ИРМО после 1885 года укрепила и позиции ансамблевого исполнительства на городской концертной эстраде, ибо ведущая роль в популяризации ансамблевых жанров в Тамбове принадлежала педагогам музыкальных классов. Ими в разные годы были скрипачи О. Чабан, Вик. Вильшау, Ю. Шефферлинг, Г. Грот; пианисты В. Голубина, И. Матковский, К. Кипп, чета Стариковых; виолончелисты И. Сараджев, И. Фуфаев. Большинство из них являлись выпускниками Московской консерватории. Многие до приезда в Тамбов уже имели опыт концертно-исполнительской деятельности. Вместе с ними в квартетах и трио выступали любители: скрипач И. Духавин, альтист Н. Новиков, виолончелист О. Шейман. Таким образом, исполнительские коллективы этих лет по-прежнему являли собой содружество на сцене профессионалов и любителей.

Относительно репертуара следует заметить, что в плане его авторов он не был кардинально изменён, в сравнении с началом 1880-х годов. По-прежнему исполнялись ансамбли Гайдна, Бетховена, Мендельсона, Феске, Раффа. Вместе с тем обращает на себя внимание тенденция, обозначившаяся в эти годы. В западноевропейский репертуар исполнителей начали вкрапываться сочинения отечественных композиторов.

Так, в сезонном концерте ТО ИРМО 5 октября 1886 года впервые прозвучало фортепианное трио Си-бемоль мажор А. Рубинштейна в исполнении И. Матковского, Ю. Шефферлинка, И. Сараджева. Через три года на концерте по случаю 50-летия деятельности композитора (19 ноября 1889) названное Трио было озвучено ещё раз, но другим составом – К. Кипп, В. Вильшау, О. Шейман. В тот же вечер публика услышала первую и четвёртую части скрипичной сонаты А. Рубинштейна. Ранее, 18 октября 1887 года, И. Матковский с приезжим скрипачом Д. Пекарским интерпретировали первую часть Сонаты ля минор А. Рубинштейна. Месяцем раньше В. Вильшау, И. Духавин, Н. Новиков, О. Шейман познакомили тамбовскую публику с одним из струнных квартетов Чайковского.

Памятным для тамбовчан было исполнение 17 ноября 1889 года Трио ре минор Аренского. Критика отметила его как номер, *«увлекающий одновременно исполнителей и слушателей фактурой и тематической работой, красивыми и сильными модуляциями, чарующей поэзией и бравурностью исполнения»* [5, 1275]. Прекрасными ансамблистами показали себя С. Стариков, И. Яржембский, Г. Роговой.

Таким образом, к началу XX века жанр классического камерного ансамбля жил на тамбовской сцене полнокровно, пройдя этап становления и вступив в фазу интенсивного развития. Это естественно привело к изменению формы музыкальных вечеров ТО ИРМО. Со второй половины 1890-х годов они стали классифицироваться как Симфонические и Камерные собрания. Конечно, такие определения ещё не означали «чистоты» жанра. Как и прежде, господствовали смешанные программы. Но отныне афиши всё же указывали, какой из жанров доминировал в заявленный вечер. В сезон давалось от трёх до пяти концертов каждого типа.

Несмотря на то, что инструментальные ансамбли имели сезонный характер и в них часто менялись исполнители в отдельных партиях, в качественном отношении коллективы оставались на хорошем художественном уровне, что отмечала критика. Она заметила ещё один положительный аспект в развитии камерного исполнительства: *«К квартетным собраниям публика относится пока ещё недостаточно сочувственно, тем не менее лучше, чем прежде»* [6, 635]. Такая оценка не случайна. Она свидетельствует о том, что планомерная и увлечённая работа тамбовских исполнителей по пропаганде музыкального искусства начала давать свои результаты. Слушательская аудитория стала более подготовленной к восприятию серьёзной, психологически глубокой камерно-ансамблевой музыки.

В течение первых восьми лет XX века талантливым ансамблистом был скрипач Иосиф Феликсович Яржембский. На тамбовской сцене это была одна из ярких личностей. Восторженную характеристику музыканту дал тамбовский корреспондент РМГ пианист К. Вебер. Он писал: *«Г-н Яржембский оказался отличным во всех отношениях скрипачом, владеющим твёрдым, энергичным смычком, мягким симпатичным тоном, верной фразировкой и интонацией и тщательно выработанной блестящей техникой»* [5, 1274]. Под смычком воспитанника Варшавской консерватории выразительно звучала партия первой скрипки в квартетах № 4 Бетховена и № 3 Мендельсона, исполненных в начале сезона 1901/02 года. Примечательно, что партию второй скрипки в этих сочинениях играл Михаил Георгиевич Климов – будущий выдающийся хоровой деятель. Он приехал в Тамбов после окончания Синодального училища на должность учителя пения женского епархиального училища, в котором служил с августа 1900 по декабрь 1902 года. М. Климов играл не только в струнном квартете, но и в составе симфонического оркестра ТО ИРМО. Всё сказанное подтверждает письмо музыканта к С. Смоленскому от 9 апреля 1902 года. Вот строки из письма: *«В Тамбове есть музыкальное училище, которое устраивает симфонические концерты. Я тоже принимаю в них участие —*

играю на второй скрипке на первом пульте и за главного. В этом голу играли четыре раза <...> Один раз участвовал в квартетном собрании музыкального общества при училище — играл вторую скрипку в квартетах Бетховена № 4 с-толл и Мендельсона D-dur № 3» [7].

Помимо М. Климова, партнёрами Ф. Яржембского в ансамблях в течение нескольких лет были виолончелисты К. Миньяр-Белоручев (1901–1904) и В. Мареш (1902–1908). Для серебряного медалиста Московской консерватории К. Миньяра тамбовская сцена стала очередным этапом его концертной деятельности, начатой десятилетием ранее. О выпускнике Пражской консерватории В. Мареше в тамбовской прессе часто мелькали фразы: *«Мареш, как всегда, имел успех», «Пальму первенства в этом концерте по обыкновению получили гг. Яржембский и Мареш».*

На смену этим талантливым исполнителям в 1909 году пришли не менее артистичные музыканты, которые на несколько лет организационно стабилизировали ситуацию в квартете. Теперь на афишах постоянно значились имена М. Реентовича (1-я скрипка), Л. Бановича (2-я скрипка), В. Семёнова (альт), А. Бановича (виолончель). Братья Бановичи являлись представителями талантливой семьи музыкантов, сыгравшей заметную роль в музыкальной культуре Тамбова. Четверо из пятерых детей капельмейстера Моисея Лазаревича Бановича работали в разные годы педагогами Тамбовского музыкального училища. Абрам и Фрол вели класс виолончели, Татьяна (мать Юлия Реентовича) – фортепиано, Мария (в замужестве Реентович) – класс скрипки. И только один из сыновей, Леонид, пошёл по стопам отца. В советское время Леонид Моисеевич организовал уникальный коллектив – первый в СССР Государственный симфонический оркестр гармонистов, который возглавлял более десяти лет (1926–1937). Этот оркестр приезжал в Тамбов в 1932 году.

Программы камерных собраний ТО ИРМО 1900-х годов дополнили фортепианные трио: Чайковского ля минор (исполнители С. Стариков, И. Яржембский, К. Миньяр, 1902; Е. Розова, И. Яржембский, В. Мареш, 1908), Шумана и Сметаны (В. Ушинская, И. Яржембский, В. Мареш, 1908), Сен-Санса (С. Стариков, М. Реентович, А. Банович, 1909); струнные квартеты: Глазунова ор. 64 (И. Яржембский, М. Боратынский, В. Семёнов, В. Мареш, 1907), Дворжака Ми-бемоль мажор, Рубинштейна Фа мажор, Чайковского Ре мажор (И. Яржембский, М. Банович, В. Семёнов, В. Мареш, 1908), Бородина (М. Реентович, М. Банович, В. Семёнов, А. Банович, 1909). В репертуар дуэтов С. Стариков – И. Яржембский вошла скрипичная соната Грига Соль мажор (1902), С. Стариков – А. Банович – виолончельная Грига (1909), С. Стариков – М. Реентович – скрипичная Грига до минор (1909). На сцене появились и неординарные по составу ансамбли: фортепиано, фисгармония, скрипка, виолончель. Созвучия этих инструментов потребовала «Молитва» Дюрана. Её исполнили 2 марта 1907 года С. Стариков, В. Семёнов, И. Яржембский, В. Мареш.

С приходом на концертную эстраду преподавателей музыкального училища Ф. Кадичева (валторна), А. Устиновича (кларнет), П. Рудзинского (труба) стали звучать ансамбли с духовыми инструментами. Например, 12 февраля 1914 года был исполнен квинтет для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота Моцарта.

Свой вклад в развитие ансамблевого исполнительства внесли учащиеся музыкального училища. Думаем, хорошая постановка занятий в классах камерного ансамбля С. Старикова и струнного квартета И. Яржембского, затем М. Реентовича позволила допускать учащихся в этот амплуа и к публичным концертам. Так, в течение 1907 года на открытых ученических вечерах прозвучали: струнный октет Фа мажор Гаде, первые части трио Ми-бемоль и Си-бемоль мажор Бетховена, квартеты Шумана и Гайдна. Десятилетием ранее – фортепианные ансамбли: дуэт Мошковского, «Тарантелла» Рубинштейна, увертюра «Кориолан» Бетховена в восьмиручном переложении.

Логичным результатом возросшего интереса тамбовского общества к ансамблевому исполнительству на рубеже XIX–XX веков явилось возникновение в губернском центре Кружка любителей инструментальной и вокальной музыки. В свою очередь деятельность творческого объединения – это показатель роста профессионализма местных любителей.

Возникновение Кружка непосредственным образом связано с развитием традиции музыкальных вечеров семьи Боратынских/Баратынских. Глава семьи, Михаил Андреевич Боратынский, двоюродный племянник поэта Е.А. Боратынского. М.А. Боратынский занимал разные выборные должности, входил он и в состав дирекции ТО ИРМО. В жизни всех членов семьи музыка занимала важное место. Михаил Андреевич играл на скрипке и виолончели, старший брат Илья Андреевич – на альте, жена Ольга Алексеевна (старшая дочь поэта А.М. Жемчужникова, который в последние годы жил в Тамбове) и дочери владели фортепиано. После знакомства М. Боратынского с профессиональными музыкантами И. Яржембским и В. Марешем сложился струнный квартет. Наличие в доме рояля и пианино позволяло играть в восемь рук, а просторная и удобная зала – проводить музыкальные вечера на постоянной основе. На музыкальный огонёк к Боратынским спешили учителя пения В. Богородицкий, Ф. Голованов, К. Афанасьев, которые тоже принимали участие в домашних концертах. Так сложился Кружок любителей инструментальной и вокальной музыки, а затем созрело решение придать ему юридическую силу. От лица 12 учредителей М. Боратынский обратился к губернатору с прошением *«разрешить устройство означенного кружка и направить проект Устава на утверждение Министерства»*. Прошение было подано 11 марта 1902 года, Министр внутренних дел подписал Устав 17 ноября, а 24 февраля 1903 года, как явствует из рапорта полицмейстера губернатору, *«деятельность кружка имеет быть открыта»* [1].

Получив юридические права на публичные выступления, кружковцы стали более активно готовить и разнообразить свои программы. Последнему способствовал незаурядный человек, флейтист и аранжировщик

М.А. Михайлов. Для струнного квартета и квинтета с флейтой он переложил увертюры «Кориолан» и «Фиделио», Третью, Пятую, Шестую, Седьмую симфонии Бетховена, Тринадцатую симфонию и увертюру к опере «Свадьба Фигаро» Моцарта, Сюиту Ре мажор и Гавот Баха, ряд «Лондонских симфоний» Гайдна, балетную музыку из опер Глюка. Из отечественных сочинений – увертюру к «Руслану и Людмиле» Глинки, Шестую симфонию, *Andante* из симфонии № 3, «Итальянское каприччио», Марш из балета «Щелкунчик» Чайковского. Этот перечень показывает, какую интересную и содержательную музыку дарил Кружок слушателям. До отъезда М. Михайлова из Тамбова в 1908 году в исполнении кружковцев прозвучали ещё такие произведения, как «Серенада» ор. 25, фортепианное трио Бетховена, квартеты для скрипки, альты, виолончели и флейты Моцарта.

Оценивая значимость Кружка инструментальной и вокальной музыки в художественной жизни города, подчеркнём, что он, знакомя слушателей с лучшими образцами зарубежной и отечественной музыки, дополнял просветительскую работу, которую вели ТО ИРМО и музыкальное училище.

Интерес публики к ансамблевой игре стимулировали гастрольные концерты приезжих инструментальных коллективов и отдельных артистов, некоторые из их числа выступали вместе с тамбовскими коллегами.

По архивным источникам известно, что именитые струнные квартеты впервые были приглашены ТО ИРМО только в начале XX века. Среди них – Мекленбургский из Петербурга (12 ноября 1901) и Брюссельский (2 октября 1912). В одном из исторических очерков о музыкальном училище, как и в воспоминаниях М. Боратынского, упоминается гастроль Чешского квартета, однако её дата пока остаётся под вопросом. Кроме них, 29 сентября 1913 года в Тамбове выступило Московское трио (Д.С. Шор, Д.С. Крейн, Р.И. Эрлих) с исполнением «Элегического трио» Рахманинова и Трио № 11 Гайдна.

В качестве примеров совместных выступлений приезжих и местных артистов назовём следующие ансамбли: тифлисский скрипач К. Горский с тамбовцами В. Свищевым, К. Добровольским, Н. Новиковым, И. Сараджевым исполнили первую часть фортепианного квинтета Бетховена и вторую часть струнного квартета соль минор Гайдна (5 июля 1888). Пианист из Киева С. Заремба и прибывший из Саратова скрипач О. Чабан вместе с тамбовским виолончелистом И. Фуфаевым играли Трио до минор Мендельсона (25 октября 1892). Преподаватель Московской консерватории пианист Вл. Вильшау, артист московского театра, виолончелист М. Семашко вместе с тамбовским скрипачом В. Вильшау исполнили Трио ре минор Раффа (28 февраля 1893). Удивительный ансамбль со слепым скрипачом М. Карасиком составил С. Стариков. Они одарили слушателей Сонатой Грига и Фантазией Бруха (7 декабря 1913).

Таким образом, инструментальное камерно-ансамблевое исполнительство в дореволюционном Тамбове предстаёт живым, развивающимся организмом.

Сложившись в дореволюционное время, камерно-инструментальные ансамбли силами преподавателей музыкального училища, продолжили свою жизнь в новый исторический период. Заявили о себе на концертной эстраде

такие харизматичные исполнители, как пианист А.А. Полторацкий, скрипач И.И. Клейнгольд, виолончелисты Г.П. Канунов и А.М. Достойнов. Бесспорно, кумирами у публики оставались пианист С.М. Стариков и скрипач М.Н. Реентович. Марк Наумович взял на себя руководство по исполнению струнного квартета и фортепианного трио преподавателями учебного заведения. Одним из сочинений, которое сразу вошло в репертуар, было «Элегическое трио» С. Рахманинова. Вероятно, впервые оно прозвучало в 1920 году в интерпретации А.А. Полторацкого, М.Н. Реентовича, Г.П. Канунова. Слышала произведение Рахманинова тамбовская публика и в следующем десятилетии, притом не единожды. В обновлённом составе, с виолончелистом А.М. Достойновым, – в 1933 году. С тем же пианистом и скрипачом в 1936 году партию виолончели в «Элегическом трио» играл профессор Московской консерватории С.М. Козолупов, который тогда вёл консультации в учебном заведении. Искусство совместной игры виолончелист и тамбовские музыканты-педагоги демонстрировали и в исполнении Сонаты для виолончели и фортепиано Грига (С.М. Козолупов – А.А. Полторацкий).

Помимо Трио С. Рахманинова, посетители концертов музыкального техникума (так называлось учебное заведение с 1922 по 1936 г.) познакомились с фортепианными трио Шумана и Чайковского. Исполнителями Фортепианного трио Чайковского, например, были С.М. Стариков, М.Н. Реентович и Г.А. Канунов (апрель 1929) [2]. В фортепианных квартетах Мендельсона и Шумана (январь 1929) публика рукоплескала А.А. Полторацкому, М.Н. Реентовичу, И.И. Клейнгольду, Г.П. Канунову.

К нерядовым концертам, безусловно, относятся выступления на малой родине Валерия Викторовича Желобинского и Юлия Марковича Реентовича. В совместной концертной программе в Тамбове 2 октября 1931 года исполнители продемонстрировали не только свою индивидуальность в сольных номерах, но и в качестве ансамблистов, предложив публике Сонату для скрипки и фортепиано Бетховена (к сожалению, номер и тональность в афише не указаны).

По приглашению дирекции музыкального техникума в течение 1933 года четырежды (в январе, сентябре, октябре, ноябре) приезжал народный артист Республики Александр Борисович Гольденвейзер. К слову, А. Гольденвейзер выступал в Тамбове и раньше – в 1911, 1912 и 1915 годах. Тогда и теперь пианист играл как с симфоническим оркестром, так и сольно. Что касается камерно-ансамблевых произведений в концертах 1933 года, то с М.Н. Реентовичем была исполнена «Крейцера» соната Бетховена (1 ноября), а вместе с М.Н. Реентовичем и А.М. Достойновым в тот же вечер – Трио Чайковского.

Что же отметил рецензент, преподаватель музыкального техникума, композитор Г.А. Сметанин? Читаем: *«А.Б. Гольденвейзер – большой художник, большой мастер звука, выдающийся пианист, умеющий тонко передавать произведения композиторов-классиков, в частности Бетховена. Он совместно*

с М.Н. Реентовичем показал лучшую передачу бетховенской музыки. Особенно удалась им финальная часть «Крейцеровой» сонаты.

Трио Чайковского в исполнении А.Б. Гольденвейзера, М.Н. Реентовича и молодого виолончелиста Достойного было подано в высшей степени выразительно. Особенно выделялась партия фортепиано. Здесь большое мастерство, большая культура звука в передаче высококвалифицированного художника довели исполнение до наивысшей точки эмоционального напряжения» [4]. Можно быть уверенными, что блестящая техника известнейшего пианиста, интерпретация исполняемого – глубокое проникновение в авторский замысел, тонкое чувство стиля, бережное отношение к деталям музыкального текста – покорили тамбовского слушателя.

Знаменитую «Крейцерову» сонату тамбовцы слышали и в дуэте М.Н. Реентовича и А.А. Полторацкого (28 ноября 1935). Впечатление у публики было не менее восторженным, чем двумя годами ранее.

Состав струнного квартета тоже эпизодически менялся. Партию второй скрипки исполняла то супруга руководителя М.М. Реентович, то учащаяся Р.Б. Шраге, а виолончелиста Г.П. Канунова сменил преподаватель А.М. Достойнов. В репертуар входили эталонные произведения: квартеты Гайдна, Моцарта, Шуберта, Мендельсона, Бородина, Чайковского, Танеева, Аренского, Глазунова. Выступления коллектива пользовались поддержкой публики.

С конца 1930-х годов струнный квартет стал творческой единицей Тамбовской филармонии, открывшейся в городе после обретения регионом статуса автономной Тамбовской области (27 сентября 1937). Начавшаяся вскоре Великая Отечественная война не позволила развернуться в полной мере коллективам филармонии, в том числе струнному квартету. Квартет распался с отъездом из Тамбова четы Реентовичей. В шефских концертных бригадах преподавателей музыкального училища и музыкальной школы предпочтение отдавалось более доступным жанрам для восприятия ранеными в госпиталях – вокальной музыке и сольным инструментальным пьесам.

Подводя итог изложенному, подчеркнём: рассмотренный вид исполнительства, во-первых, прочно утвердился на тамбовской эстраде благодаря усилиям местных концертантов, в первую очередь преподавателей музыкального училища; во-вторых, эстетическое воздействие его на местное общество трудно переоценить; в-третьих, вкупе с другими исполнительскими жанрами (сольным, оркестровым, хоровым) он может служить показателем уровня развития музыкальной жизни Тамбова с середины XIX века до конца 40-х годов XX столетия, приближенной по ряду показателей к столичным городам.

Литература

1. ГАТО. Ф. 4. Оп. 1. Д. 5292 оц. Л. 1, 9–10.
2. Д.Б. Шестой камерный концерт // Тамбовская правда. 1929. 6 апр.
3. История русской музыки: в 10 т. Т. 8: 70–80-е годы XIX века. Ч. 2
Ю.В. Келдыш, Л.З. Корабельникова, О.Е. Левашёва, М.П. Рахманова,
А.М. Соколова. М., 1994.
4. Концерты музтехникума // Тамбовская правда. 1933. 4 нояб.
5. РМГ. 1899. № 49.
6. РМГ. 1902. № 24–25.
7. ЦГИА. Ф. 1119, 1907. Оп. 1. Ед. хр. 184. С. 15–16.
8. Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. Изд. 4-е. Л., 1986.

Вопросы профессиональной подготовки учителей музыки в высшей школе

Сегодня Новосибирск – один из крупнейших центров музыкальной культуры России. На музыкальной карте страны он стоит в одном ряду с такими крупнейшими российскими городами, как Екатеринбург, Нижний Новгород, Казань, Саратов и др., а по ряду показателей приближается к столичным городам. Здесь представлены на высоком уровне как академические, так и неакадемические формы музыкальной деятельности. Многие учреждения – оперный театр, симфонический оркестр, консерватория, специальная музыкальная школа – известны далеко за пределами России.

Современная музыкальная культура Новосибирска держится, прежде всего, на плечах двух музыкальных театров: крупнейшего в российской провинции Государственного академического театра и оперы и балета и одного из самых любимых и посещаемых горожанами театра музыкальной комедии. Заметное, хотя и не центральное положение, занимает музыка в деятельности других театров города, а также киностудии. Здесь всегда присутствует музыкальный план, иногда фоновый, но нередко и основополагающий, по количеству музыки приближающийся к мюзиклам. В связи с этим к работе привлекаются композиторы и творческие силы музыкантов. Особенно большое внимание уделяют музыке «Глобус», «Красный факел», Городской драматический и Областной кукольный театры.

Обладает Новосибирск и целой системой музыкально-концертных учреждений. Наиболее значительным среди них является филармония. Сегодня это мощная организационная структура, объединяющая множество самостоятельных коллективов, каждый из которых действует и независимо, и в контакте с другими.

Помимо филармонии, в городе работают организационно независимые концертные коллективы. Такие, например, как Государственный Сибирский русский народный хор, или довольно близкие ему по роду деятельности, но со своими особенностями, ансамбли народной песни «Чалдоны» и «Рождество». К высококлассным коллективам народной инструментальной музыки принадлежат также ансамбли «Сюрприз» и «Лад».

Важное место в музыкальной жизни города и области занимают ведомственные коллективы: старейший в городе оркестр русских народных инструментов ГТРК «Новосибирск», ансамбль песни и пляски Сибирского округа внутренних войск [5].

Многосоставную и разветвленную систему представляет музыкальное образование Новосибирска. В первую очередь, это «система предпрофессионального и профессионального уровней: детские музыкальные школы, школы искусств, Новосибирский музыкальный колледж имени А.Ф. Муро́ва, Новосибирский областной колледж культуры и искусств, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки. Но в многоликой картине музыкальной жизни крупнейшего культурного центра Сибири особое место занимает деятельность немusикальньх образовательньх учреждений разных ступеней – от детского сада до вуза. Именно здесь благодаря усилиям профессиональных музыкантов-педагогов происходят первые встречи с настоящей музыкой, возникают и развиваются самодетельные коллективы, а главное – формируется активная слушательская среда для профессиональной музыки. Именно такие учебные заведения напрямую решают многообразные проблемы массового музыкального воспитания» [2]. В частности, в институте культуры и молодежной политики ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный педагогический университет» осуществляется профессиональная подготовка учителей музыки для общеобразовательньх школ и музыкальных руководителей для дошкольных образовательньх учреждений. Музыкальная специальность в НГПУ функционирует с 1997 года [4].

Особенностью развития высшего музыкально-педагогического образования в Новосибирске является сосуществование с консерваторией, действующей в городе с 1956 года и обеспечивающей бóльшую часть кадровых потребностей в самых разных учреждениях. Правда, выпускники консерватории, будучи подготовленными для театрально-концертной практики или преподавательской деятельности в специализированных музыкальных учреждениях, редко и неохотно берутся за ведение курса «Музыка» в общеобразовательной школе. Музыкальная специальность в НГПУ ориентирована именно на этот сектор музыкальной культуры [3]. В определенной степени выпускники вуза решают кадровые проблемы школ, но до сих пор не в полной мере.

Вопрос трудоустройства весьма своеобразен. С одной стороны, от профильного министерства – министерства образования Новосибирской области – практически отсутствуют данные по вакансиям музыкальных руководителей в дошкольных образовательньх учреждениях и учителей музыки в общеобразовательньх школах. В то же время, со слов директоров этих организаций, такие должности занимают совместители: воспитатели и учителя других предметньх областей, для формирования, так сказать, более объемной нагрузки и, как следствие, заработной платы. О качестве преподавания курса «Музыки» можно только догадываться, а тем более – о формировании музыкальной культуры у обучающихся и воспитанников. С другой стороны, студенты профиля *Музыкальное образование* уже на втором-третьем курсах начинают подрабатывать частными уроками, вокальным пением на разных площадках, концертмейстерством и пр. Целевое обучение выбирают

немногие студенты, поскольку их напрягает обязательство по отработке в течение трех-пяти лет в конкретном месте. Согласно Росстату, средняя заработная плата учителя музыки и музыкального руководителя в дошкольном образовательном учреждении в Новосибирске на октябрь 2024 года составила 28 419 тысяч рублей (примерно 285 долларов). Все мы знаем, какая бюрократическая нагрузка приходится на учителя в современной школе: помимо всех бумажных отчетов и журналов, самоанализов и планов от него требуется ведение цифровой школы (заполнение дневников, журналов, разработка дидактических материалов, презентаций и пр.).

Немалую роль в привлечение абитуриентов играет профессорско-преподавательский состав и материально-техническое оснащение вуза. Если с первым пунктом в институте культуры и молодежной политики проблем нет (остепененность свыше 60%), то парк музыкальных инструментов, современных компьютеров и программного обеспечения оставляют желать лучшего. Фонды давно устарели, а целевого финансирования, к сожалению, не предусмотрено. В этом плане мы проигрываем современному оснащению детских музыкальных школ, школ искусств, которые поддерживает национальный проект «Культура». Также надо отметить, что не получается организовывать выездные мероприятия хора, обеспечивая состав новыми сценическими костюмами. Все вышеперечисленные проблемы затрудняют продвижение профиля «Музыкальное образование» на рынке образовательных услуг.

Каковы могут быть пути преодоления этих сложностей? На наш взгляд, во-первых, назрела острая потребность в налаживании и укреплении межведомственного взаимодействия. Министерство образования и министерство культуры должны выработать механизмы совместной последовательной работы от момента формирования контрольных цифр приема до момента трудоустройства выпускников. КЦП должны ориентироваться на реальные потребности региона в кадрах высшей квалификации в специализированных учреждениях. Целевое обучение должно гарантировать трудоустройство выпускника по специальности, с обеспечением должности и полной занятости педагога.

Следует сконцентрировать внимание на профессиональных компетенциях, необходимых преподавателю музыки:

- целостные представления о музыке;
- навыки практического музицирования;
- методическая оснащенность;
- диагностические умения.

При этом важно учитывать и внеучебное общение преподавателей и студентов. Концертная практика в системе подготовки учителя музыки – не самоцель, а способ активизации учебного процесса и демонстрации его результатов. Концерты в учебном заведении часто носят просветительский характер, направленный на удовлетворение художественно-познавательных, эстетических и гедонистических потребностей слушателей [4].

В целом, профессиональная подготовка преподавателей музыки представляет собой многоаспектный, разноуровневый процесс. Каким образом сбалансировать такую подготовку с многочисленными общими педагогическими и методическими вопросами, с современными аккредитационными требованиями, чтобы не девальвировать собственно музыкальное образование во всех его смыслах (?) – остается открытым вопросом, требующим обсуждения и решения.

Литература

1. Капустина О.В. Духовно-нравственное воспитание студентов НГПУ / Материалы научно-практической конференции «Государство, Общество и Церковь: образование и культура как основа обеспечения национальной безопасности». Новосибирск: Сибирский институт управления – филиал Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации», 2017.
2. Лесовиченко А.М. О деятельности Новосибирского государственного педагогического университета в сфере музыкального образования / Печатное слово. 2008. № 5. С. 54–55.
3. Лесовиченко А.М., Капустина О.В. О проблемах формирования музыкально-педагогической готовности будущих учителей музыки к профессиональной деятельности / Научно-методический журнал «Сибирский учитель». 2020. № 5 (132). С. 58–64.
4. Лесовиченко А.М., Капустина О.В., Фаль Е.Д. Эволюция системы педагогического музыкального образования в Новосибирске / Научно-методический журнал «Сибирский учитель». 2019. № 4 (125). С. 63–67.
5. Музыкальная культура Новосибирска. Новосибирск: РИО, НГК, 2005. 684 с.

**Поиск реального и мифического в графическом образе
советской «новой женщины» 1920-х–1930-х гг.:
агитационные плакаты и журнальная графика**

Исследуя советские плакаты, Н.В. Чаус отмечает, что агитационные плакаты стали «голосом власти», донося до широких масс информацию о достижениях и преимуществах советского строя, формируя позитивный образ советской власти и транслируя идеологические установки [15, 222]. Этот феномен объясняется тем, что благодаря своим художественным качествам и средствам выразительности графика способна передавать идеи лаконично и понятно даже малограмотному населению [15, 220]. Простота техники, скорость исполнения и относительно низкая стоимость материалов способствуют развитию графики как массового вида искусства [14].

Поэтому первоначальное конструирование образа советской «новой женщины» формируется в советском агитационном плакате. Образ равноправной с мужчиной, раскрепощенной, социально и политически активной, образованной, здоровой и сильной духом и телом женщины часто отмечается визуальным маркером: красный платок характерен для образа колхозницы или косынка, повязанная сзади, – для образа работницы.

Под образом «новой женщины» подразумевается выстраивание иного, по своей сути, общего представления о женщине. В то же время под образом советской женщины понимается реальная усредненная советская женщина с иной ментальностью, сформировавшейся в молодом советском государстве. Специфика данного исторического периода состоит в том, что транслируемый эталон формируется раньше, чем новое женское самосознание, в связи с чем можно говорить о взаимовлиянии и взаимозависимости данных понятий в ходе исторического процесса [4, 81].

Трансформация женской ментальности и образа «новой женщины» как сложный и неоднородный процесс проходит два последовательных этапа:

1. В 1920-е – первой половине 1930-х гг. в Советском Союзе происходит формирование специфической женской гендерной роли в обществе с учетом обретения новых прав и свобод. Указанный период является этапом становления самосознания советской женщины в новом обществе.

2. Второй этап охватывает вторую половину 1930-х гг. В сталинскую эпоху в государственной политике произошел существенный сдвиг в сторону консервативных гендерных представлений. Это выразилось, в частности, в упразднении женотделов и в провозглашении Сталиным тезиса об окончательном решении женского вопроса. Постановлением ЦК ВКП(б) от 5 января 1930 г. «О

реорганизации аппарата ЦК ВКП(б)» женотделы, занимавшиеся «женским вопросом» в советской России, были ликвидированы [9]. Вышедшая в это время статья Л.М. Кагановича декларировала, что «Женотдел закончил круг своего развития», так как поставленные перед ним задачи были осуществлены [3, 5]. В силу идеологической направленности графического искусства, создавался разрыв между образом «новой женщины» и реальной советской женщиной. Одной из главных возникших проблем в обществе стало преодоление гендерных установок. Насмешки и неприятие со стороны мужчин были одной из причин женской маскулинности вплоть до 1930-х годов.

А.В. Артюхина, являвшаяся руководителем женотдела и журнала «Работница», многократно поднимала вопрос о женской дискриминации мужчинами на производстве, в общественной деятельности и семейной жизни. В журнале «Работница» она акцентирует внимание на «хамском, издевательском отношении к женщине, недоверии к женским силам, стремлении вытеснить женщину из производства как более дорогую рабочую силу» (1928). В рамках официального доклада «Очередные задачи партии по работе среди женщин в СССР» А.В. Арсюхина подчеркивает: «Мы имеем безобразнейшие случаи, когда коммунисты бьют женщин, когда коммунисты недопустимо относились к беспартийным женам-общественницам... Не могу не отметить возмутительного факта, который произошел 2 октября с. г. на заводе “Пролетарий”, где рабочий убил двумя выстрелами свою жену, потому что она была выбрана делегаткой...» [10, 55].

Проблема ущемления женских прав и дискриминации женщины во всех сферах жизни находит отражение в сатирической журнальной графике, но не получает освещения в агитационном плакате. С одной стороны, агитплакаты репрезентовали идеализированный образ гендерного равенства в молодом советском государстве, оторванный от реального положения советской женщины. С другой – нельзя не отметить, что плакатные образы были направлены на закрепление положения женщины как равноправного члена общества, призывали к уважению женского труда и равенству, способствовали укреплению нового женского самосознания и подчеркивали роль женщины в социалистическом труде, благодаря чему оказывали влияние на гендерные и социальные нормы в молодом советском обществе. Плакат «Да здравствуют равноправные женщины СССР» с одноименным лозунгом и изображением работницы и колхозницы подчеркивают эту идею. Особое внимание в ранний советский период уделяется пережиткам прошлого и закреплению новых установок. Плакат «Долой калым, многоженство и всякое насилие над женщинами!» (1920-е гг.) призывает к защите женщин и подчеркивает меры наказания за преступления против женщин, предусмотренные законом.

Для представления наиболее полной и объективной картины соотношения реального и декларируемого в рассматриваемом периоде, необходимо рассмотреть положение женщины и его графическую репрезентацию в каждой сфере жизни в каждом из выделенных периодов.

Вскоре после Октябрьской революции произошла кардинальная перестройка системы семейных отношений, отразившая новые идеологические и социально-экономические реалии. Традиционные патриархальные устои, подкреплявшиеся религиозными догмами и имущественной зависимостью женщины от мужчины, были пересмотрены. Трансформация традиционных семейных отношений в ранний постреволюционный период носила острый и глубокий характер, так как менялась основа существования семьи и формировалась новая социальная реальность, складывались иные взаимоотношения в семье, устанавливалось равноправие между полами. В свете формирования новых семейных и межполовых отношений для агитационной графики данного периода характерен образ независимой равноправной работницы или общественно занятой женщины, не обремененной бытовыми или семейными отношениями, поэтому для официальных плакатов данного периода не характерен образ счастливой семьи [4, 81].

И.Ю. Нижегородцева в своем исследовании, посвященном образу семьи на плакатах 1920–1930-х гг., выделяет ряд плакатов, касающийся семейно-брачных отношений, но не демонстрирующих буквально эталонный образ счастливой семьи [8, 31–33]. В то же время, анализ карикатур, дополненных фельетонами, на страницах журналов, таких как «Крокодил», также выявляет спектр семейно-брачных проблем «женского вопроса», актуальных для этапа становления новой женской ментальности. Аналогичные вопросы поднимаются в журналах «Работница», «Крестьянка» и др.

В качестве примеров можно привести плакаты, призывающие к просвещению и здравоохранению. Среди них – графический лист «Женщина! Грамотность – залог твоего раскрепощения» (Н.С. Изнар, 1920), призывающий к образованию женщин как средству эмансипации, и обложка журнала «Работница» № 18 «Мы не рабы» (сентябрь 1924), где головные уборы – красная косынка работницы, серый платок ученицы и «краснеющий» платок крестьянки – демонстрируют разные стадии вовлечения женщин в советское общество. Данные работы демонстрируют политику государства, направленную на коренную трансформацию семейных устоев, отправной точкой которой являлось самосознание женщины как независимой личности.

Другие плакаты, такие как «Митинг детей», «Чистота воздуха и свет», «Акушерок, а не бабок» художника А. Комарова (1923), акцентируют внимание на необходимости квалифицированной медицинской помощи и рассматривают обеспечение детства как приоритетную задачу государства. Плакат «Неделя охраны материнства и младенчества» (А.С. Соборов, 1923) направлен на снижение младенческой смертности и охрану здоровья матери и ребенка. В свою очередь, плакат «Дети не должны умирать» (С.И. Ягужинский, 1925) подчеркивает роль образованной матери в обеспечении здоровья и выживания детей. Эти вопросы имели крайнюю актуальность в период высокой неграмотности населения, особенно сельского, в вопросах гигиены и медицины. Заметное внимание в журнальной графике уделялось вопросам воспитания детей. Гротескное изображение ребенка, помещенного под

стеклянный колпак, на иллюстрации Е. Щегловой «Главное – уберечь его от дурного влияния!» символизирует искусственную изоляцию от реального мира, высмеивает чрезмерную опеку и стремление оградить ребенка от внешнего мира и подчеркивает необходимость подготовки его к реальной жизни. Также критиковалась ситуация, когда родители пренебрегали своими обязанностями, перекладывая их на государство, бабушек и дедушек. Эту проблему отражают карикатуры «Государство вырастит! Верно, Петя?», на которой курица и петух покидают инкубатор, где остались их яйца, и графическое изображение В. Жариновой «Будешь капризничать, родители заберут!», где бабушка пугает ребенка нерадивыми родителями. Также плакаты были посвящены формированию эталонных образов отцов и борьбе с негативными явлениями в семье, что отражало проблему кризиса Института семьи и брака. Созданию позитивных образов отцов, участвующих в воспитании здорового поколения, посвящены плакаты В. Говоркова «Советской стране – советских богатырей» (1935) и «За радостное цветущее детство» (1936).

В то же время плакаты «Такой отец – губитель нашей семьи» (К. Лебедев) и «Папа, не пей!» (Д. Буланов) обличают отцов-алкоголиков и призывают к борьбе с пьянством [8, 33]. Иллюстрации журнала "Крокодил" были направлены также на активную критику алкоголизма, представляя его разрушительное воздействие на семью. Карикатура Л. Самойлова «Достал-таки!» использует гротеск для демонстрации последствий алкогольной деградации мужчины — физического и морального истощения персонажа. В сатирической сцене «Испытание на трезвость» жена, вооруженная скалкой, наблюдает за попытками мужа попасть ключом в замочную скважину.

Плакат А. Соборова «Матери, не подкидывайте детей! Идите в Советы социальной помощи — там вам помогут» (1925) выделяется своей социальной остротой и гуманистическим посылом. Он поднимает проблему подкинутых детей, вызванную тяжёлыми социально-экономическими последствиями Гражданской войны, голодом и высокой детской беспризорностью. Плакат косвенно подтверждает масштабный кризис, вызванный Гражданской войной. Женщины оказывались в отчаянном положении, когда не могли обеспечить своим детям элементарные условия жизни [11].

С.Б. Ульянова, исследуя гендерные отношения в советской промышленности 1920–1930-х годов, отмечает, что женщины часто сталкивались с дискриминацией в трудовой сфере. Автор приводит ряд аргументов в поддержку данного утверждения – таких, как оценка женщин как менее способных работников; сосредоточение женщин в низкооплачиваемых отраслях производства; наличие гендерных стереотипов при распределении рабочих мест; систематическая дискриминация при доступе к квалифицированной работе. Автор приводит статистику 1927 года относительно средней зарплаты работницы, которая составляла 64% от мужской за одинаковую квалификацию [12, 120]. Подтверждением является факт того, что на заводе «Красный путиловец» женщинам запрещали работать на станках, в то время как мужчины работали сверхурочно [16, 97].

Расхождение между образами на плакатах и советской реальностью находит отражение в контрасте между репрезентацией женского труда в агитационных плакатах и сатирической журнальной графике. Агитационные плакаты формировали идеализированный образ эмансипированной работницы, равноправной участницы трудового процесса. Это прослеживается, например, в плакате Д. Моора «1-ое Мая — Всероссийский субботник» (1920), где мужчина и женщина изображены за совместной кузнечной работой, подчеркивая тем гендерное равноправие. Плакат П.П. Григорьянца «Работница! Большевистскими темпами вперед к овладению передовой техникой!» (1933) акцентирует внимание на активном участии женщин в производстве, науке и образовании, представляя их в качестве лидеров, несущих знамя прогресса.

В то же время журнальная графика, в особенности сатирическая карикатура, позволяла оголять текущие проблемы. Карикатура Ю. Ганфа (журнал «Крокодил», 1920-е гг.) раскрывает проблему дискриминации, препятствующей продвижению женщин по служебной лестнице и влияющей на уровень заработной платы. На ней крокодил (символ журнала) обращается к подавленному вида женщине с сарказмом: «Эх, милая! Нигде тебе ходу не дают. Даже у меня в журнале задвинули тебя на последнюю страницу. А всё потому, что у меня в редакции одни мужики работают». Другие художники, такие как К. Елисеев («По чистой совести: Что ж ты дома скажешь про новую службу? Только правду, что ты встретил меня с распростертыми объятиями», 1927) и А. Радаков («Сокращение строптивой /драма в двух актах, почти по Шекспиру/», 1926), в своих работах поднимали вопросы сексуальных домогательств на рабочем месте и оказания репрессивных мер, применяемых к женщинам, проявлявшим непокорность по отношению к начальству.

Реальное участие женщин в политической сфере было меньшим, чем у мужчин, несмотря на активную риторику об их вовлечении. Примером такой риторики может служить призыв В.И. Ленина, высказанный в статье «Удержат ли большевики государственную власть?» (1917). Ленин утверждал, что неправильно, когда к управлению допускаются лишь выходцы из богатых семей, и что надо обучать этому и простых людей. Эта идея вождя была упрощена и использована в качестве лозунга в плакатах: «Каждая кухарка должна научиться управлять государством (Ленин). На кухне дома не сиди, на выборы в совет иди. Раньше работница тёмная была, а теперь в совете решает дела» (И.П. Макарычев, С.Б. Раев, 1925), где центр композиции — графический образ советской женщины. Другой плакат — «Ленин и работница. В Стране Советов каждая кухарка должна научиться управлять государством» (неизв. автор, 1926) — изображает советскую женщину с газетой в руках, где приведена статистика, отражающая рост яслей, детских садов и столовых, освобождающих женщину от бытовых забот, уровень образования женщин и их число в советских органах власти. Плакат «Каждая кухарка должна научиться управлять государством (Ленин)» (И.П. Макарычев, С.Б. Раев, 1925) акцентирует внимание на необходимости активного участия женщин в политической жизни страны через выборные органы, в то время как плакат

«Ленин и работница...» расширяет эту идею, подчеркивая создание необходимых социально-экономических условий для реализации данной возможности. Разрыв между декларируемыми на плакатах идеалами и действительностью подтверждает тот факт, что в состав ЦК в 1924–1939 гг. входило всего четыре женщины [12, 121]. В ранний советский период доминирует графический образ женщины – активного участника социально-экономических преобразований. Однако позже, во втором хронологическом этапе становления женской ментальности, концепция женской образности трансформируется. Данный факт связан с поворотом к патриархальности после прихода к власти И.В. Сталина.

Вторая половина 1930-х годов характеризуется отходом от гендерной нейтральности, свойственной революционному авангарду, и утверждением более традиционного понимания женственности. Это изменение отразилось в различных аспектах культуры, в том числе в развитии журнальной графики на страницах журналов мод, таких как «Московшвей», «Модели сезона», «Дом моделей», «Искусство одеваться», «Домашняя портниха» и «Ателье». Издания, отражая стремление к созданию нового, элегантного образа советской женщины, предлагали широкий выбор моделей одежды, выкроек и аксессуаров, предоставляя тем самым возможность самостоятельного пошива и способствуя формированию стандартного внешнего вида.

В агитационном плакате данная тенденция выразилась в смягчении графических линий и форм, что находит отражение, например, в плакате П.Я. Караченцова «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью...» (1937). Образ юной девушки с утонченными чертами лица и длинной косой на переднем плане контрастирует с аскетичными, часто андрогинными женскими образами, преобладавшими в ранний советский период. Акцент на здоровье и красоте замечен в плакате В. Серебрякова «2-ое Всесоюзное гимнастическое соревнование пионеров и школьников» (1937). На нём изображена здоровая, атлетически сложенная гимнастка в динамичном прыжке. Возвращение к традиционным элементам одежды, таким как платья и украшения, иллюстрирует плакат В.С. Сварога «Женщины в колхозах — большая сила». И. Сталин» (1935), где женский образ представляет собой пример типического образа эпохи: женственной колхозницы, труженицы, кормилицы и матери.

Отдельное внимание уделялось вопросам материнства и заботы о подрастающем поколении, что, к примеру, отражено в плакате И.Б. Боима «Долг всех трудящихся — привести каждый дом, каждую улицу в образцовое санитарное состояние» (1931–1940). Плакаты этого периода все чаще изображают женщин–матерей, учителей и врачей, что подчеркивает их роль в семье и обществе. Примером служит плакат Н. Яковлева «Привет женщинам сталинской эпохи — счастливым гражданкам Советской страны!» (1937), где представлена молодая женщина в голубой майке с физкультурным значком, держащая на руках ребенка. Фон плаката, включающий ржаное поле, работницу у комбайна и детский сад, символизирует многогранность деятельности советской женщины. Плакат О.В. Эйгеса «Да здравствует

сталинская конституция! Да здравствует равноправная женщина СССР!» (1939) демонстрирует две доминирующие роли советской женщины, сформировавшиеся за первые 20 лет существования советского государства. Нижняя часть плаката изображает мать в красном платье, олицетворяющую женственность, мир и домашний уют на фоне городского пейзажа. Верхняя часть представляет образ этой же женщины, но уже в роли депутата, выступающей с трибуны в строгом костюме. Этот маскулинный образ подчеркивает ее политическую активность и равноправие. Таким образом, плакат Эйгеса наглядно показывает, *как* в советском сознании эти две роли слились воедино, формируя социальный конструкт «работающей матери» – женщины, успешно сочетающей заботу о семье и активное участие в строительстве социалистического государства.

Для облегчения совмещения женщинами работы и материнства повсеместно создавались детские сады. Эти учреждения, принимавшие детей с двухмесячного возраста, являлись первой ступенью всеобщего среднего образования [5, 13]. Плакат Ф. Слуцкого «Ясли и родильную помощь — работнице и крестьянке» (1928) наглядно демонстрирует политику оказания помощи работающим матерям. Он символизирует стремление государства облегчить бремя совмещения трудовой деятельности и материнства. Этот плакат особенно важен в контексте Первой пятилетки, когда государство стремилось к ликвидации женской безработицы и активно брало на себя роль в воспитании детей, создавая условия для того, чтобы женщины могли в полной мере участвовать в строительстве социализма. Акцент на доступности яслей и родильной помощи формировал образ матери, которая может успешно сочетать работу и материнство благодаря заботе государства. Однако совмещение трудовой деятельности, домашних дел и заботы о детях зачастую приводило к тому, что на женщину ложилась двойная нагрузка. Е.А. Здравомыслова и А.А. Темкина отмечают, что государственная политика в этот период была направлена на активную мобилизацию женщин как в качестве рабочей силы, так и в качестве репродуктивного ресурса [2, 303]. Плакаты стали одним из ключевых инструментов для продвижения этой политики, но эти образы не достоверно отражали реальность жизни советской женщины, а представляли собой лишь желаемую модель поведения в соответствии с идеологическим установкам.

Плакат В. Говоркова «За радостное цветущее детство! За счастливую, крепкую семью!» (1936) акцентирует внимание на ценностях семьи и детства, подчеркивая, что благополучие семьи — это вклад в будущее страны. Изображение счастливой семьи с двумя детьми транслирует важность увеличения численности населения и заботы о здоровье подрастающего поколения. Санитарно-просветительский характер плаката подразумевал, что здоровая и образованная мать способна воспитать достойных членов общества. Плакат П. Караченцова «За социалистическую Родину, за счастливую жизнь голосует полноправная советская женщина!» (1937) особо выделяет политическую активность женщины в советском обществе. Изображение молодой мусульманки в белом платке, с ребенком на руках и советским

значком на груди, символизирует вовлеченность женщин разных национальностей и социального происхождения в строительство социалистического государства. Этот плакат пропагандирует образ полноправной гражданки, активно участвующей в политической жизни страны и голосующей за её светлое будущее.

Иллюстрации в журнале «Крокодил» и мемуарная литература позволяют выявить противоречия, связанные с конструированием образа «работающей матери» в советском обществе. Карикатуры, такие как «Жена задержалась на работе...» В. Чижиковой и «В последнее время жена стала от меня отставать...» Л. Самойловой, наглядно демонстрируют двойную нагрузку, ложившуюся на советских женщин. Первая карикатура изображает хаос в доме, возникший в отсутствии матери и беспомощность отца в отношении самостоятельной заботы о ребенке, что подчеркивает центральную роль женщины в ведении хозяйства и заботе о ребенке, а также дисбаланс в распределении обязанностей между супругами. Вторая карикатура представляет бегущую с детьми и нагруженную сумками жену, отстающую от шагающего налегке мужа, символизируя неравномерное распределение бремени семейных забот, когда женщина вынуждена совмещать трудовую деятельность с выполнением основной части домашних обязанностей. Эти карикатуры, как и иллюстрация И. Каликина «Праздничное утро» из цикла «Провинция», опубликованная в журнале «Крокодил» № 4 за 1929 год, свидетельствуют о том, что, несмотря на декларируемую политику эмансипации и освобождения женщины от «кухонного рабства», реальное распределение домашних обязанностей оставалось неравномерным. «Крокодил» критиковал подобные ситуации, изображая женщину, обремененную хозяйством, в то время как мужчина остается пассивным. Отрывок из воспоминаний З. Орджоникидзе, в котором она пишет: «Целыми днями я простаивала в очередях, доставая хлеб, масло, яйца. Как-то под вечер я возвращалась домой с продуктами. Серю вышел мне навстречу» – что тоже иллюстрирует неравное распределение обязанностей в семье и обществе [1, 5].

Карикатура Л. Генч в журнале «Крокодил» (1935), демонстрирующая мужчину, сетующего на алиментные выплаты, которые мешают ему ухаживать за новой партнершей («Маньке за Ваньку – 50 рублей, Машке за Мишку – 50 рублей... На какие же деньги я в таком случае куплю Нелли цветы и трюфеля?»), отражает диссонанс между декларируемым гендерным равенством в советском обществе и сохраняющимися практиками безответственного отношения к семье и эксплуатации женщины со стороны мужчины.

Исследование графического образа женщины в советском обществе 1920-х–1930-х годов раскрывает тенденции и противоречия в конструировании женской идентичности в период становления и развития советского государства. Анализ агитационных плакатов и сатирической журнальной графики позволил выявить сложное взаимодействие между идеологическими установками, общественными нормами и реальным положением женщин в обществе.

Влияние советского плаката как инструмента пропаганды на формирование образа «новой женщины» было значительным. Идеализированный образ равноправной, раскрепощенной и активной участницы социалистического строительства транслировался посредством лаконичных и выразительных визуальных средств. Плакаты призывали к уважению женского труда, подчеркивали роль женщины в обществе и способствовали формированию нового женского самосознания. Визуальные маркеры, такие как красный платок и косынка, стали символами «новой женщины», ассоциируясь с эталоном советской женственности и социалистическим трудом. Важно подчеркнуть, что агитационные плакаты, создавая идеализированный образ «новой женщины», не являлись объективной репрезентацией среднестатистической советской женщины. Они представляли собой скорее желаемый образ, ориентир, к которому должна стремиться каждая женщина.

Однако, как показал анализ сатирической журнальной графики, источников, статистических данных, статей публичных деятелей, официальных документов, задокументированных мемуаров, научных исследований по узким вопросам и пр., – в целом существовал значительный разрыв между идеализированным образом и реальностью. Женщины сталкивались с дискриминацией в различных сферах жизни. Например, в рамках трудовой деятельности, в сложностях совмещения профессиональной деятельности и семейных обязанностей, недостаточным вниманием к их нуждам в быту, с ограниченным политическим влиянием и игнорированием прав. Трансформация образа «новой женщины» проходила в два этапа. Выявлено, что в 1920-е годы происходило формирование новой гендерной роли, связанной с расширением прав и свобод женщин. Во второй половине 1930-х годов, с поворотом к патриархальности и ликвидацией женотделов, акцент сместился на роль женщины как матери и домохозяйки, что отразилось в соответствующих графических образах.

Таким образом, графический образ женщины в советском обществе 1920-х–1930-х годов являлся сложным и неоднозначным явлением. Агитационные плакаты, формируя идеализированный образ, способствовали закреплению гендерного равенства и укреплению женского самосознания. Сатирическая журнальная графика выявляла противоречия и проблемы, связанные с реальным положением женщин. Это было связано с тем, что, несмотря на декларации о равноправии, процесс эмансипации во многом инициировался и контролировался мужчинами, что влекло за собой сохранение патриархальных установок и ограничений в реализации женского потенциала.

Литература

1. Женщина в гражданской войне: эпизоды борьбы на Сев. Кавказе и Украине в 1917–1920 гг. / Сост. и подг. к печати: И. Разгон, В. Горбункова и А. Мельчин; худож. оформление – А. Ермолаев и М. Малкин. 2-е изд., доп. М.: История гражд. войны, 1938. 248 с.

2. Здравомыслова Е.А., Тёмкина А.А. Государственное конструирование гендера в советском обществе // ЖИСП. 2003. № 3–4.

3. Каганович Л.М. Реорганизация партаппарата и очередные задачи партработы // Коммунистка. 1930. № 2/3. С. 4–7.
4. Калугина О.В. Становление образа «новой женщины» в советской станковой живописи 1917–1945 гг.: дифференциация этапов, общая характеристика и специфика / О.В. Калугина, В.С. Кенставичус // История. Культурология. Политология. 2024. № 3. С. 78–82. DOI 10.24412/3034-3364-2024-3-17. EDN DMQTQS.
5. Кенставичус В.С. Типы женской образности в станковой живописи советского периода 1920-х–1945-х гг. // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2024. № 6. С. 8–16. EDN LOQTUF.
6. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е. Т. 6. С. 478.
7. Немкевич И.В. Закрепление принципа гендерного равенства в советских конституциях // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. Сер.: Социально-экономические и общественные науки. 2019. № 2 (113). С. 68–73.
8. Нижегородцева И.Ю. Образ семьи в советских плакатах как отражение политики советского государства в 1920-е–1930-е гг.: правовые основы и ценностные ориентиры // Вопросы российской юстиции. 2025. № 37.
9. Постановление ЦК ВКП(б) от 5 января 1930 г. «О реорганизации аппарата ЦК ВКП(б)». – URL: <http://sovdoc.rusarchives.ru> (дата обращения: 18.03.2023).
10. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 10. Д. 490.
11. Савельев А.Н., Костина Е.Ю. Проблема детской беспризорности в СССР в 20–30 годы // Научные исследования и разработки молодых ученых. 2015. № 5.
12. Ульянова С.Б. Гендерные отношения в советской промышленности (1920-е–1930-е годы). Спб.: Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного политехнического университета. Сер.: Гуманитарные и общественные науки. 2013. № 4 (184).
13. Ульянова С.Б. Гендерные отношения в советской промышленности в 1920-е–1930-е гг. // Terra Linguistica. 2013. № 184.
14. Хазутдинова А.С. Особенности искусства графики // Материалы VIII Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум».
15. Чаус Н.В. Советские плакаты 1917–1920 гг. Основное средство пропаганды социалистической идеологии // Социально-экономические явления и процессы. 2010. № 6.
16. Шкаратан О.И. Проблемы социальной структуры рабочего класса СССР. М.: Мысль, 1970. 472 с.

«Забытый “Войцек”» Матиаса Вимана и Ханса Хольторфа (1923)

То, что бюхнеровский фрагмент с самого начала стал жить особой, заповедной театральной жизнью, подтверждается забытой сегодня постановкой маленькой странствующей труппы «Повозка мимов¹ – Труппа Хольторфа» (“Maskenwagen – Holtorf-Truppe”) из земли Шлезвиг-Хольштейн, проехавшей по Германии со спектаклем осенью 1923 – начале 1924 года. Пришлась она на время стилевой чересполосицы, будучи подготовленной Хансом Хольторфом², художником, приверженцем греческой классики и сторонником экспрессионизма, но сохранила в себе и черты натуралистической эстетики. От спектакля мало что осталось – скудные рецензии, отдельные фотографии и иллюстрации в театральных музеях и большей частью воспоминания, однако, какое же через них просвечивает яркое и неоднозначное явление, типичное для немецкого искусства золотых 1920-х!

До «Войцека» молодая труппа показывала в основном средневековые пасхальные игры, мистерию «Танец смерти», шванки Ганса Сакса и кукольные представления по классическим сюжетам, в частности, «Фауста». Режиссерская программа Хольторфа выдвигала на первый план точную ансамблевую игру, экономный жест, выразительный язык, «ритмизированную игру», непосредственное переживание отдельного актера, что было дерзким и во многом опережающим свое время начинанием. Хольторфцев можно было бы назвать эстетствующими мимами-реалистами; если группа «Юнге акцион» (“Junge Aktion”), тоже игравшая «Войцека» (Дюссельдорф, 1923), ставила перед собой задачи политической борьбы, то «Повозка мимов» выше всего ставила «высшую форму жизни». Играли хольторхофцы по преимуществу в грим-масках, деля их на трагические (танец смерти) и комические (сатанинская), задолго до того, как ими увлекся молодой Бертольт Брехт. Сами рисовали маску на своём лице перед началом спектакля – и до тех пор, пока они не надоели зрителю.

¹“Maskenwagen” в буквальном смысле: «Повозка масок, с масками», отсылает к «телеге Фесписа» в древнем римском театре: Феспис возил свои представления на телеге, исполнители также пользовались грим-масками.

² Холторф Ханс (1899–1984) – немецкий художник, увлекавшийся югендстилем и экспрессионизмом, актер, режиссер и переводчик. Учился в Киле и Мюнхене, в 1920 году организовал театральную труппу, из которой вышел ряд знаменитостей, в 50-е годы занимался искусством Греции.

Маттиас Виман (1902–1969)¹ занимал положение не только главного комика и трагика труппы, но и начинающего режиссера-ассистента. Как показывает его статья 1924 года о стилевой природе его родного «бедного театра»: «"Мы – театр, который, так сказать, начал все сначала... Что характерно для нашей театральной игры, теории которой у нас никогда не было, так это то, что понимание ее пришло к нам исключительно из самой игры... Бедность привела нас к подлинной непритворной форме игры. Перед каждым сезоном нужно было приобрести только самое необходимое и выжимать из этого необходимого максимум выразительности. О декорациях: достаточно только одного общезначимого задника. Убери черные занавеси, пойми, что каждая кулиса отнимает у тебя актерскую задачу, пойми, что каждая кулиса даже тормозит и отвлекает взгляд зрителя от сути»².

Маттиас Виман, сбежавший из философского факультета университета в актерскую школу, в скором будущем «самый трогательный берлинский актер» (формулировка Юлиуса Баба), пришел в странствующую труппу Хольторфа совсем новичком в профессии, успев сыграть лишь в одной из пантомим Немецкого театра роль шута. Фауст был первой коронной ролью Вимана, Войцек – второй. Он настолько сжился с ней, что коллеги из «Повозки масок» вскоре стали величать его «копия Войцека». По сохранившимся описаниям характерного внешнего облика и игры Маттиаса Вимана перед нами возникает яркий и сложный образ с чертами экспрессионистского гротеска. Фриц Энгель, оригинальный и стоявший особняком театральный критик «Берлинер Тагеблатт», носивший титул «поэта гётеанского мира», высоко оценил органику и пластику актера: «Эти мечтатели не выдают своих имен, такой обычай у этой труппы. Но имя исполнители роли Войцека должно быть названо, фамилия его Виман. Молодой и уже зрелый актер. В тихой покорности, с нежными чистыми руками несет судьбу самой бедности к нашим сердцам»³.

¹Заслуживает упоминания головокружительная карьера Маттиаса Вимана (1899–1984), актера театра, немого и звукового кино, не миновавшего, как и Вернер Краус, стези запятнанного Мефисто. С приходом нацистов стал главным актером пропагандистского кино, отметился работами в фильмах «Голубой свет» Лени Рифеншталь (роль художника Виго, 1932), «Всадник на белом коне» Ханса Демпе и Курта Эртеля (инспектор плотины Хауке Хайен, 1934), снялся в ленте «Я обвиняю» об эвтаназии. По поручению Геббельса поставил к открытию Олимпийских игр 1936 года в Берлине тингшпиль «Франкенбургская игра в кости», культовое речитативно-хоровое «действие в честь нации». С приходом американцев успел быстро и менее болезненно, чем Густаф Грюндгенс, которому пришлось отправиться в лагерь, отрестироваться от своего коричневого пятнышка. После войны неоднократно исполнял роль Фауста, выступал чтецом в поставленной Берлинской филармонией симфонической сказке С. Прокофьева «Петя и волк» (1950), в конце жизни сыграл роль пастора Мандерса в «Привидениях» Г. Ибсена в гамбургской Талии.

²Wiemann Matthias. „Der Masken wagen der Holtorf-Truppe“. Blätter der Chemnitzer Volksbühne. 11.1924.

³Engel Erich. Berliner Tageblatt. 16.11.1923.

Судя по деталям, отмеченным в других рецензиях, как и описаниях поклонников актера, образ вимановского героя складывается по крупицам. Войцек Вимана, по словам критика «Фоссише Цайтунг», – «чувствительный, ломающий голову, прозорливый парень», а не «угрюмый, затравленный, жалкий тип», каким он был представлен Эрнстом Клёпфером¹, одним из первых исполнителей роли Войцека, по сути, его альтер эго. Услышав нотки экспрессионизма в спектакле, критик «Потсдамер Тагесцайтунг» писал в своей рецензии: «И вот голос самого космоса, ревущий и грозный, зазвучал атмосфере жуткого демонизма сцены, которая одна только способна была придать спектаклю незабываемое значение: во второй картине Войцек и Андрес режут прутья, и Войцек чувствует, как духи поднимаются из-под высокой, зыбкой земной коры»².

Обозреватели гастролей часто повторяют друг друга. Так, «Jenaer Volksblatt» писала: «Поскольку в программке имена актеров скрыты, следует, по крайней мере, сообщить, что исполнитель главной роли придал застенчивому и подавленному существу, душевным страданиям измученного Войцека неповторимое решительное выражение. Превосходен его блуждающий взгляд, его походка вечно убегающего и его тупая, тупая речь. Выдающееся достижение»³.

На фотографиях Войцек – худой, уже сломленный молодой человек с панически беспомощным лицом, с широко раскрытыми глазами, открытым ртом, словно перед стоном, с безвольно свисающими руками. Описание-реконструкция, сделанная в 1960-е годы исследовательницей, историком «Повозки масок» Хайде-Марией Брандт, еще более укрупняет этот образ: «Войцек у Вимана – преследуемое существо, которое испуганно озирается вокруг, не имея определенной цели, повсюду видит подстерегающую опасность. Ходит по сцене торопливыми шагами, едва касаясь земли. Сохранилась фотография, на которой Виман изображен в роли Войцека. Это снимок профиля, детали лица почти не видны. Он стоит напротив Марии (Мария-Анетта де Врис) в убогой комнатке и разговаривает с ней, слегка отвернувшись, как будто собирается снова уйти. <...> Его голова слегка выдвинута вперед, плечи втянуты, руки безвольно опущены. В левой руке он держит свою солдатскую фуражку, пальцы правой руки сведены судорогой. Кроме этой фотографии, сохранилось фото акварели Вимана в образе Войцека, написанной Хольторфом в 1924 году⁴. <...> Это погрудное изображение, на котором голова Войцека в той же слегка вытянутой позе, что и на сохранившейся фотографии сцены. Его коротко подстриженные волосы зачесаны на лоб, из-за чего он кажется очень плоским. Большие настороженные глаза, которые грозят вылезти из орбит, смотрят в пустоту. Рот слегка приоткрыт, губы широко раскрыты. Черты его лица выражают недоумение и

¹ Vossische Zeitung. 17.11.1923.

² Potsdamer Tageszeitung. 14.11.1923

³ Jenaer Volksblatt. 26.3.1924.

⁴ Хранится в музее «Музеумберг» города Фленсбург.

беспокойство. Голова почти отрывается от картинки, устремляясь к какой-то неопределенной цели. Это лицо принадлежит к походке вечно убегающего, подмеченной критиком йенской газеты *Volksblatt*»¹.

По наблюдению историка театра Вольфрама Фивега, актерская работа Маттиаса Вимана «стоит в ряду тонкокожих чувствительных Войцеков, сломленных интеллектуалов, не выдержавших мучительного напряжения в огрубевшем окружающем мире и утонувших в безумии»². Добавим от себя, что она продолжает интерпретационную линию постановки Макса Рейнхардта (независимо от того, вдохновлялись ли ею холторфовцы или нет) и органично вписывается в череду кинематографических образов экспрессионистских картин конца 1920-х – начала 30-х годов. Невольно вспоминается искрометный и гибкий, словно гиена, Конферансье эпохи канувшей в Лету Веймарской республики – Джоэл Грэй из фильма Боба Фосса «Кабаре» (1966).

Не удивительно, что после вышеупомянутой рецензии Фрица Энгеля Маттиаса Вимана пригласили в труппу Немецкого театра, где он сразу получил у Макса Рейнхардта роль гауптмановского Михаэля Крамера и сына в «Шести персонажах в поиске автора» Пиранделло. Список послевоенных ролей Вимана в театре необозрим, он успел переиграть почти все роли мирового классического репертуара, фильмография в целом имеет под 60 названий. Неоднократно исполнял роль Фауста, выступал чтецом в поставленной Берлинской филармонией симфонической сказке «Петя и волк» С. Прокофьева (1950), в конце жизни сыграл роль пастора Мандерса в «Привидениях» гамбургского театра «Талия». Получается, Войцек подарил этому «великому характерному актеру, самой душе пространства немецкой сценической речи» (Карл-Хайнц Штрукс) – яркую и противоречивую фаустианско-мефистофелевскую театральную судьбу. На старости лет он еще раз сыграет Фауста на радио.

«Войцек» как пролетарская трагедия.

Феномен обработки Франца Теодора Чокора и ее постановка (1928)

Наиболее отвечающей представлениям леворадикалов стала постановка Отто Вертера в лейпцигском Драматическом театре (премьера 30 января 1921 года, в редакции Витковского). Имя Вернера Отто, интенданта и режиссера частного театра на окраине Лейпцига³, полностью разрушенного в 1943 году, среди плеяды режиссеров эпохи экспрессионизма стоит отнюдь не в первом

¹Хайде-Мария Брандт защитила диссертацию о Труппе Хольторфа (BrandtHeide-Marie. Die Holtorf-Truppe. Wesen und Wirken einer Wanderbühne. Berlin, 1960).

²Vieweg Wolfram. Georg Büchners »Woyzeck« auf dem deutschsprachigen Theater. In 2 Bde. B. 1: 1918–1945 Band 2: 1933–1945. 2 Bde. Norderstedt: Books on Demand Verlag. 2008; S. 224.

³ Маленький театр на окраине города, тем не менее, долгое время играл роль важного центра художественной жизни и приюта экспериментального театра, в начале века здесь гастролировали Сара Бернар, со своими театрами – Макс Рейнхардт, Эрвин Пискатор, Александр Таиров (1929 г., с «Лесом» Островского и «Любовью под вязами» Юджина О, Нила). В годы нацизма театр с его политизированным репертуаром оказался под подозрением властей, в 1938 г. его закрыли.

ряду, однако его постановка ярко отражает и общие черты, и особенности всего экспрессионистского движения.

Те, кто были разочарованы отсутствием йеснеровской версии, вынуждены были признать, что в лейпцигском «Войцек» «сошлись сценические формы экспрессионизма, его чувство жизни с политически-революционным духом времени»¹. Режиссер представил героя драмы жертвой его четкой социальной позиции, для большей убедительности своей мысли в финальной сцене спектакля в анатомическом театре на столе был явлен труп не Марии, а Войцека. Георг Аугуст Кох² акцентировал в своем Войцек «нечто славянское» и «не открытый протест, а немую мольбу о признании его человеческого достоинства»³.

Для критика либеральной «Нойе Ляйпцигер Цайтунг» Ханса Натонек⁴ «Войцек» – «пьеса революционной взрывной силы. Той формой, которой современные драматурги пытаются заменить традиционные формы драмы, «экспрессионист» Бюхнер овладел уже 90 лет назад». В Войцек публицист видит «отражение восходящего пролетариата, которого его мучители превратили в бестию и убийцу». В современной литературе доминируют бравые офицерские парни, в то время, как большинство – это Войцеки, на лбу которого – «печать человеческого достоинства». Театром же, по мысли критика, был представлен бедствующий человек, который хотел бы самоосуществиться, но сделать этого не в состоянии». Критик особенно отметил работу художника Франца Нише, для которого экспрессионизм – не теоретический конструкт, а поиск новой сценической поэтики в русле заложенных Йесснером стилистических принципов: «Убедительная упрощенность средств, быстрая смена эпизодов, словно живой водопад обрушился на сцену... Убедительная стилизация пустых призрачных каморок в их перспективном сужении, пестрая живость ярмарки, гротескная и жуткая по настроению сцена у пруда а ля Эдгар Аллан По»⁵.

«Ляйпцигер Фольксцайтунг» отметила оригинальное решение роли Марии (Аннамария Ниманн), в которой через край били «и материнское чутье, и непреодолимая чувственность. Мы увидели женщину, природа которой, несломленная в своей силе, в состоянии прервать все запруды доброй воли, своего «лучшего Я», женщину, полный антипод Войцеку, природа которого, по его словам, рушит все границы, поставленные моралью и привычками»⁶.

¹Vieweg, a.a.O., S. 82.

² Кох Георг Аугуст (188 –1963) – немецкий актер театра и кино, ангажемент у Макса Рейнхардта, затем долгое время в Фольксбюне, где, в частности, сыграл Короля Лира (1921), затем – актер Розе-театра в Берлине. Снимался в «Нибелунгах» Фрица Ланга (1922/24), «Атлантике» Эвальда Дюпона (1929), «Верноподданном» Вольфганга Штаудте (1951).

³ Цит. по: Vieweg, a.a.O

⁴ Натонек Ханс (1892–1963) – немецко-чешский публицист и романист, из-за антивоенной позиции подвергался резкой критике кайзеровской цензуры, оказал поддержку Эриху Кестнеру; с 1934 г. в эмиграции.

⁵ Natonek Hans. Neue Leipziger Zeitung. 31.1.1921.

⁶ P.L. Leipziger Volkszeitung. 1.02.1921.

Апогеем трактовки Войцек в духе леворадикальной политической «боевой сцены» (Kampfszene) общепризнана оригинальная авторизованная обработка бюхнеровской драмы Францом Теодором Чокором¹, названная им «Войцек – опыт конечной редакции» (постановка состоялась в Венском Театре Раймунда 16.2.1928 года, режиссер Эдуард Кек). Свою «конечную редакцию» он публиковал в два приема: в журнале «Форум» в 1925 году и «Сцена» в 1963 году². Радикализм Чокора выразился не в политических лозунгах и даже не в степени вмешательства в оригинал, а в *стилевых метаморфозах, в усилении экспрессионистских мотивов источника* и написании оригинальных сцен «по духу и по образцу». Гораздо важнее «показать человечеству ее мучеников и приверженцев веры, – прокламировал молодой драматург, – чем ее мерцающих в тумане королей и героев»³.

Как отмечают исследователи, переписывая/перекомпоную бюхнеровский фрагмент, Чокор также не избежал поветрия времени трактовать сюжет как яркую сценическую народную песнь или как народную балладу. Это отразилось уже в делении действующих лиц на три группы. Вначале идут жертвы – Войцек, Мария, их ребенок Кристиан и Андрес, затем их мучители – Капитан, Доктор, тамбурмажор и еще один Сержант, в третьем блоке – персонажи народного театра и баллады, бабушка, соседка Маргрет, посетители ярмарки и трактира, дурачок Карл, подмастерье и его девушка.

Чокор следует концепции леворадикалов, согласно которой Бюхнер является предшественником марксистской теории классовой борьбы и грядущей революции, однако трактует эту борьбу в психоаналитическом ключе. Войцек в его устах – жертва неискоренимой и неизбежной «*классовой борьбы двух неравных систем*», грубых существ и слабых, уязвимых, представитель третьего сословия, который снова и снова бросает вызов грубым, бессердечным, скотоподобным созданиям природы. Герои его обработки – «чувствительные, уязвимые натуры, вечно обреченные на страдания, которые,

¹Чокор Теодор (1885–1969) – австрийский драматург, развивался под влиянием Бюхнера, Ведекинда и Стриндберга. Изучал историю искусств в Вене, в сезоне 1913/14 работал в Санкт-Петербурге, с 1915 по 1927 – режиссер и завлитчастью Раймунд-театра и Немецкого народного театра в Вене, произведения его в период фашизма были под запретом. Автор сборника баллад «Силы» (1912), экспрессионистских драм: «Общество прав человека» (1929, о Бюхнере), «Баллада о городе» (1922/25), а также «Красная улица» (1916), «Женская мельница» (1932), «Медя postbellica» (1947), «Европейская трилогия», 1930–1947), «Трилогия конца мира» (1954), последние трактуют историю трагического века в духе христианского гуманизма.

²Рукопись обработки хранится в Австрийской национальной библиотеке.

³ Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur. In sechs Bände. Band 5. Das 20. Jahrhundert. Zweiburgen Verlag. Köln. O.J. S. 233.

находясь в плену бездушного общества, лишаются всего, вплоть до своей ценности как страдающие существа»¹.

Тихий протест бюхнеровского Войцека Чокор стремится превратить «в атаку в радикальной форме на социальные силы, причиняющие Войцеку невыносимые страдания». Отсюда рождается образ Войцека, бьющего в барабан. Трудно сказать, вдохновлялся ли Чокор словами и символом из стихотворения современника Бюхнера Генриха Гейне «Барабанщик»: «Бей в барабан и не бойся беды, И маркитантку целуй вольней! Вот тебе смысл глубочайших книг, Вот тебе суть науки всей. Людей барабаном от сна буди, Зорю барабань, не жалея рук, Маршем вперед, барабаня, иди». Переключка символов, тем не менее, несомненна. Наконец, Чокору недостаточно в пьесе одного бунтаря, и в финальной сцене (а их четыре варианта) своей обработки он присоединяет к нему второго. В публикации финальных сцен в 1960-е годы в журнале «Форум» конкретизировал, что в этих сценах грядущая революция выступает в роли друга Войцека Андреса, «несущего в зародыше зерно этой революции», которая вскрыет подлинное лицо «демонов». Чокор, видимо, полагал, что таким образом, удваивая Войцека, он демистифицирует классовую борьбу.

Степень вмешательства в текст бюхнеровского фрагмента, как уже было сказано вначале, — одна из наиболее обсуждаемых проблем с самого начала публикационной и сценической истории «Войцека». Для этого посмотрим два примера, какой случай самого кричащего и самого гротескного вмешательства в авторский текст позволил себе к неудовольствию Людвиг Бюхнера составитель первого собрания сочинений его брата Карл Эмиль Француз. Речь идет о сцене «Опушка леса у пруда» (22).

БЮХНЕР:	ФРАНЦОЗ:
Маргрет. Там далеко город. Полный мрак	Мария. Там налево город. Как далеко. Пошли быстрее
Луис. Останься еще. Иди сюда, сядь Иди сюда, сядь. .	Войцек. Мария, ты должна остаться.
Маргрет. Но мне надо домой	Мария. Но мне надо домой
Луис. Ничего, ноги в кровь не собьешь	Войцек. Иди. (Они садятся). Далеко ушла, Мария. Ничего, ноги в кровь не собьешь. Какая здесь тишь! И такая темень. Помнишь, Мария, когда это у нас с тобой началось? (...)
Луис. Ты дрожишь, Маргрет, а сама теплая!	Войцек. Ты боишься, Мария? Но ты же такая набожная! А губы какие горячие! (Смеется). И красивая! И верная! (Увлекает ее на место). (...)
Маргрет. Месяц-то какой багровый всходит.	Мария. Какой месяц багровый!
Луис. Словно серп в крови	Войцек. Словно серп в крови! (Достает нож).
Маргрет. Что ты задумал? Луи, ты весь	Мария. Что ты так дрожишь? (вскакивает).

¹Цит. по: Vieweg Wolfram. Georg Büchners »Woyzeck« auf dem deutschsprachigen Theater. In 2 Bde. B. 1: 1918–1945 Band 2: 1933–1945, a.a.O., S. 406.

белый.	Ты что задумал? Остановись. Ради бога, по... помогите.
Луис. Вот тебе, вот тебе! Никак не помрешь	Войцек. Я ничего, Мария! И кто другой тоже ничего! (наносит Так! Так! Ха, еще дергается, все еще жива, удары ножом в шею). все еще жива? (наносит удары ножом). Ты Мария. На помощь! На помощь! (падает без сил). померла? Мертва! (появляются люди, он Войцек. Мертва! (склоняется над ней). Мертва! Убийца! убегает). Убийца! (опрометью убегает).

Итак, произвольное толкование, превращение Марии в набожную женщину, акцент на ноже. Самое гротескное вмешательство Францоza – переделка сказки, рассказываемой Дурачком Карлом сыну Войцека и Марии (19). В рукописи Бюхнера Дурачок лежит и, перебирая пальцами, рассказывает сказку; посмотрим, во что превратилась эта сказка под пером Чокора:

БЮХНЕР – ФРАНЦОЗ

«У него золотая корона, он – король.
однажды

Завтра привезу королеве ее дитя.

Кровяная колбаса говорит ливерной:
иди ко мне! (берет ребенка на руки и
затихает)».

ЧОКОР

Мария рассказывает сказку: «Жил-был

король. У короля была золотая корона
и жена, королева, и маленький мальчик.
И что они все вместе ели? Все вместе
они ели ливерную колбасу...»

Перейдем теперь к обработке Чокора.

До какой степени Чокор-обработчик пользовался оригиналами и многочисленными изданиями-редакциями, от исследователей это осталось скрытым. Но совершенно очевидно, что в обработке и дополнениях он проявил даже гораздо большую смелость и свободу, чем Француз и публикаторы редакций, Француз ли, Витковский ли. Француз сокращал непонятные места, или же их деликатно интерпретировал, самые сильные вмешательства в текст допускал там, где фрагменты рукописи плохо читались. Чокор же поступал как самостоятельный драматург, смелей двигал, контаминировал, ввел ряд новых сцен. Наиболее радикальные изменения произошли в следующих сценах: комната Капитана (1), финал, У пруда (24), Дурачок, Ребенок, Войцек (25, из неоконченных набросков). Дописаны – Сцена смерти Войцека (в двух вариантах – машинописный и публикационный варианты), Сцена в морге и Сцена в суде. Своим критикам Чокор вполне мог бы возразить аргументом, с помощью которого Француз защищался от нападков брата Бюхнера Людвига,

признавшим корректуры редактора неприемлемыми, на что Француз заметил: любая цензура вызывала у самого Бюхнера «пламенный протест»¹.

24-я сцена «У пруда» в редакции Француз-Витковского завершается попыткой Войцека отмыться от крови, после чего он исчезает. Чокор дописывает фрагмент в духе провокации, свойственной авангардистской эстетике:

ФРАНЦОЗ-ВИТКОВСКИЙ

ЧОКОР

ВОЙЦЕК. Нет, слишком близко от берега, будут купаться... ВОЙЦЕК. Вот так, а теперь... я же весь в крови... все еще...(Входит в пруд и забрасывает нож подальше). ... все в крови. Кто смоем это с меня? (Входит в

Вот так, Отмыться надо... да, вот пятно... а вот еще одно... воду все глубже и глубже).Ничего не соображаю...

А теперь Но летом станут нырять за ракушками... Э, до Теперь меня... меня тащит в воду за собой.. О

Тех пор он заржавеет, не узнают... Надо было мне боже боже! (Водоворот захватывает его и уносит

Разломать его на мелкие части!... Есть на мне еще с собой).

Кровь? Отмыться надо! Отмыться... Вот пятно, а вот и еще... (Исчезает).

Второй вариант той же сцены, с небольшой корректурой: Войцека не уносит водоворот, а он сам соскальзывает в воду и тонет, то есть инициатива смерти переходит в его руки, получается «автоказнь»:

ВОЙЦЕК. Все напуганы... всем страшно... Как Будто это все еще в руках, нож... Иисусе! Где он? Нож (лихорадочно ощупывает)... Сюда я его не приносил ... он еще там лежит... манит... кричит: Я должен его найти... должен... (летит, падает, соскальзывает в воду).

В редакции Витковского в сцене у пруда тень Марии не появляется, Чокор решает вывести ее на подмости, прибавляя сюрреалистическую деталь: «труп Марии лежит под скамьей будто жалкая кукла». Пояснений своему решению драматург не дает. Обратим внимание на этот отнюдь не выходящий из ряда вон эксперимент драматурга, выставяющего труп для обзора, вызывающий ассоциации в первую очередь с провокациями коллег по искусству «экспрессионистского крика». Как говорится, прием носился в воздухе, Чокор создавал свою обработку не в безвоздушном пространстве, а питаясь соками своего «смешного» (Эрнст Толлер) времени. Точно так же, как Чокор, поступает и Эрнст Толлер в своем знаменитом «Эугене Несчастном» (премьера в сентябре 1923 года в лейпцигском Старом театре), в финале которого «вносят покрытый скатертью труп Греты», жены героя Хинкемана, по существу судьбы

¹ Hausschild Jan-Christoph. Konflikt um "Woyzeck". In seinem Buch: Georg Büchner. Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung. Mit zwei unbekannten Briefen. Athenäum Verlag. 1985. S. 139.

своей, двойника Войцека. И тот, и другой сводят счеты с неверной женой, и тут, и там жена вопрошает: «Что ты задумал?» И тут, и там герою не дают покоя глаза несчастных на каждом шагу, «глаза загнанных, забитых, затравленных, замученных тварей».

Выставление трупа напоказ вызывает ассоциации прежде всего с провокациями художников-сюрреалистов. Создателем мотива «демонстрации мертвых возлюбленных» в изобразительном искусстве считается Фердинанд Ходлер, в серии 1914–1915 гг. изобразивший свою умершую возлюбленную Валентину Года-Дарель. В целом за мотивом показа тела убитой женщины далеко ходить не надо. В искусстве XIX–XX вв. растет метафизическая тяга к такой демонстрации, она присутствует в романах Мопассана, Достоевского, в картинах Ходлера, Дикса, Магритта в качестве символа несправедливости, безобразия и могущественности смерти. Безусловно, Чокор и здесь поступает как модернист, в понимании которых, согласно выводу искусствоведа Томаса Махо, «труп создает пространство ассоциаций, пространство, границы которого должны быть установлены как можно быстрее, чтобы защитить собственное пространство»¹. Элизабет Бронфен в своем исследовании мотива женской смерти в искусстве также указывает на компенсаторную функцию приема: «Искусственная стилизация под “красивый труп” может предотвратить надвигающийся хаос перед лицом смерти»². Любопытно было бы знать, как реагировала на упомянутую сцену венская премьерная публика и критика.

В 25-ой сцене «Дурачок. Ребенок. Войцек» Чокор-драматург стремится выстроить эмоционально захватывающий душевный процесс растерянного, гибнущего Войцека, мучающегося одиночеством и безуспешно пытающегося привлечь на свою сторону ребенка. В то время как у Францоza судьба Войцека остается неясной, Чокор выстраивает целую историю:

ФРАНЦОЗ-ВИТКОВСКИЙ	ЧОКОР
ВОЙЦЕК. Мальчик мой, Христиан!	(Войцек ищет все более
настойчиво внимания	
ДУРАЧОК (уставившись на Войцека). В воду упал.	И помощи ребенка, но
безуспешно). В ответ на	
(Войцек хочет приласкать ребенка, тот отворачивается	это Войцек стонет и
разражается диким смехом.	
и плачет).	

В этом фрагменте Чокор производит знаковую трансформацию с предметом подарка для Христиана, экспрессионистское по сути усиление. У Бюхнера (в редакции Францоza) Войцек, силясь смирить упирающегося мальчика, обещает подарить ему лошадку, затем требует, чтобы дурачок подарил мальчику лошадку, делает вид, что лошадка уже тут и дурачок вместе

¹Macho Thomas. Die Wiederkehr der Totennacht der Moderne. In Six Feet Under. Autopsie unseres Umgangs mit Toten. Bielefeld, Leipzig. 2006. S. 19.

²Bronfen Elisabeth. Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München (Antje Kunstmann). 1993. S. 624.

с мальчиком скачут на это воображаемой лошадке. Сцена здесь носит достаточно мирный характер. Чокор переводит действие в плоскость гротескной символистской драмы с элементами жестокого абсурда. У Чокора Войцек уговаривает дурачка купить мальчику барабан, дурачок противится и изрекает издевательски: «Какой там барабан, нож!». Барабан таким образом вырастет до огромного символа, знаменуя борьбу символов. В ответ на гримасу дурачка Войцек издает звуки барабана – барабан уже здесь, ребенок в его руках! Мороку вины, угрызениям совести конец! Ребенок при этом заползает под скамью и лежит там «будто жалкая кукла» (???).

БЮХНЕР - ФРАНЦОЗ

ЧОКОР

(Войцек хочет приласкать ребенка, тот отворачивается и плачет... ребенок упирается).

ВОЙЦЕК (Дурачку). На, возьми, купи ему лошадку! ВОЙЦЕК (Дурачку). Купи ему барабан!

ДУРАЧОК. Какой там барабан, нож!

(Войцек издает звуки барабана).

ДУРАЧОК. Нож подари ему, нож!

ВОЙЦЕК. Запахло... кровью... кровью...

кровью... кровью... кровью... кровью...

(Ребенок рыдает, прижимаясь к Дурачку).

РЕБЕНОК. Мама! Мама!

В архиве Раймунд-театра, по данным немецкого историка, сохранилось фото этой сцены «с подчеркнутой мимически-жестовой игрой – Дурачок держит Христиана на коленях, ребенок скрежеща зубами смотрит на отца, Ребенок бьется в припадке, Войцек пытается приблизиться к ребенку, протягивая к нему руки»¹.

Выразительны стиливые метаморфозы дополнительной сцены «Комната в суде», 26-ой по редакции Лемана, в редакции Францоza от нее осталась лишь небольшая реплика Полицейского, помещенная как кусок из «незаконченных набросков».

БЮХНЕР – ФРАНЦОЗ

ЧОКОР

Труп Марии выставлен на носилках.

ПОЛИЦЕЙСКИЙ. Хорошее убийство, настоящее СУДЬЯ и ДОКТОР. В ответ на реплику Полицейского

убийство, прекрасное убийство. Лучше и оба ухмыляются, хихикают, потирают руки, пожирают

требовать нельзя. Давно уже у нас такого не глазами труп.

бывало.

СУДЬЯ. Роскошное инквизиционное

представление для меня и праздничный кусочек для господина хирурга!

ДОКТОР (потирая руки). Через глотку – разрез мясника!

И еще разок... под сердцем! Как будто это от вампира!

глаза будут катиться, Войцек, он увидит человека

своего ближнего на катафалке уже мертвым. Не хотите

¹Vieweg, a.a.O., S. 404.

пощупать у него пульсик? Случай только для науки!
(Появляется Кете, она беременна, переживает за дитя).

В следующей написанной в дополнение к бюхнеровскому фрагменту сцене в финале драмы, действие которой происходит в морге, в котором труп Марии подвергается освидетельствованию властями, возникают в качестве зрителей, умножающие фон Дурачок Карл и два новых персонажа, подмастерье и его девушка. Подмастерье и его девушка попадают тут в стихию буколической народной игры с прятками и ловлей «убегай и хватай». Они влюблены, но у них нет пристанища. Девушка появляется на том же месте, где Войцек заколол Марию, у пруда перед городом. Парень утешает пугливую спутницу, жалующуюся, что нигде нет покоя, тяжело на душе, словно тут «все против нас», а затем они поют народную песню о любви, неверности и смерти (ту самую, в которой герой вынимает нож, вонзает в сердце подруги, обливаясь кровью). Эти двое, в отличие от несчастной пары Войцека и Марии, способны хотя бы через песню, символически бороться за свое счастье. Именно в этой сцене Чокор, по мнению немецкого бюхнероведа, соединил две линии истолкования – левое, социалистическое, и национально-консервативное, в духе сценической немецкой народной баллады.

Общим местом критики начала века была мысль о том, что Бюхнер создал сюжет грядущего столетия для экспрессионистов и для выхода за рамки экспрессионизма¹. Бюхнеровски-гофмановскую фантасмагорию Чокор смело развивает и трактует как стилистику гиперреализма и сюрреализма. Судья и Доктор с бэкмановскими рожами, полуприсутствующий-полуотсутствующий Войцек – мифически-абстракционистское привидение... ассоциации можно продолжать. Очевидно и то, что Чокор, поняв секрет монтажного образа у Бюхнера, идет от развития импульсов его драмы, ее характеров к более широкой и емкой панораме и, стремясь раскрыть всю комбинаторную полноту элементов бюхнеровского экспрессионизма, выходит далеко за пределы эстетики начала XX века к начаткам модерна и театра абсурда.

Консервативно-почвеннические и национал-социалистические редукции идейного и художественного космоса «Войцека» (Войцек под флагом нацизма)

В 1920-е годы рука об руку идут различные трактовки «Войцека»: как социальной, революционно-пролетарской трагедии, как символистской драмы о непостижимых силах судьбы и извечных страданий человека, наконец, драмы о вечной борьбе этического плана между грубой натурой и человеком со сверхчуткой нервной системой. Богатство трактовок отныне вечный спутник бюхнеровского фрагмента. Характерно, между тем, что одновременно с приятием Бюхнера как молодого поэта-революционера уже в самом начале сценической истории «Войцека» в консервативной критике он предстает не просто как яркий национальный поэт, но как творец истинно народных баллад, один из

¹См. об этом: Vieweg, a.a. O., S 407.

родоначальников «типично германского стиля». Мотив вовсе не неожиданный, а закономерный для борьбы тенденций в искусстве Веймарской республики, стоящей на пороге целой цепи исторических коллапсов. Консерваторы-почвенники упорно создают Войцеку свою идеалистическую родословную, противоположную социалистам и революционерам. Они жаждут видеть в Бюхнере своего программного художника, художника Heimatkunst, исходя из идеи, что решающим и созидательным мотивом в творчестве Бюхнера явилось понятие народа, а Войцек служит «символом онемелого народа».

Проповеднически-исповедальный стиль характерен для рецензий критиков этого ряда, которым большей частью не откажешь в искренности (с оттенком бидермайера): «В образах Бюхнера раскрывается народная душа... Судьба Войцека – судьба самого народа, со всей его тупостью, меланхолией и проникновенностью... В нем жива поэзия народных представлений, близкая добрым духам земли между Рейном и Майном, любовь к народной песне... и это не только наслаждение романтизмом, но страстная жажда человеческой прамелодии» (Эрих Лихтенштейн, известный издатель и публицист)¹. В изложении поэтического начала бюхнеровской драмы с ними и не поспоришь. Так, критик «Дрезднер Нахрихтен» Феликс Циммерман писал в статье по поводу постановки «Войцека», «наводящей страх драматической баллады», в Новом театре (1923): «Он глубокий человек и потому несчастен. Убивает Марию у ивы, где булькают топкие воды, которые затем проглатывают и его самого, и возвращается к месту преступления. Так звучит старинная народная песня, кто ее истолкует? Этот непреклонный стих лежит на душе словно кошмар. Он полон чистой поэзии. Звучит голосами песни, сквозь которую струится луч света. Показывает нам чувствительную женщину, обретшую счастье в ребенке. В ней слова, полные атмосферы сказки и глубины... Это бесценное наследие немецкой поэзии, единственное в своем роде»².

В понимании консерваторов и почвенников Бюхнер – «свидетельство стихийного прагерманского искусства, противостоящего азиатскому, латино-романскому миру рационалистического разума», способного «рацио» заменить истинным, первозданным, анархическим. По мнению Юлиуса Харта, идеалистически-религиозного критика самой первой постановки Людвиг Барновского 1913 года, основной темой бюхнеровского героя является «природа, измененная и явленная во Христе», на другом же полюсе – нехристи, «Доктор, Капитан, дети века разумной науки, закона и морали, филистеров, фарисеев и саддукеев»³. Безымянный критик постановки «Войцека» в Мейнингене 1919 года дует в ту же дуду: «Как чисто и светло воссияло вчера

¹Эрих Лихтенштейн в статье по поводу постановки «Войцека» в Веймарском театре, режиссер Эрнст Хардт, 1922. Sieheda zu: Vieweg Wolfram. Der Woyzeck am völkischen Herzen. Dokumente zu einer Interpretationslinie des Woyzeck in der Theaterpublizistik // Georg Büchner Jahrbuch. N 11 (2005–2008). Hrsg. v. B.Dedner, M. GröbelundE.-M. Vering. Niemeyer, Marburg, 2008. S. 133.

²Zimmermann Felix.Dresdner Nachrichten. 1.12.1923.

³Hart Julius. Der Tag. 6.4.1921.

это сокровище, оставленное нам немецким поэтом такой же, как сегодня, буржуазной эпохи! Немецким поэтом, чье творение, несмотря на всю грубость и здравый смысл, не содержит в себе ни приторной эротики, ни ложных сантиментов, возносится ввысь крепко и прямо»¹. Эта тенденция религиозно-мистической трактовки будет мощно развита нацистской прессой 1930-х годов и в ряде постановок этого периода, о чем будет сказано позднее.

Но вначале о невероятно популярном образе «Войцека» как немецкой народной песни, немецкой сценической баллады, порожденном трактовкой Бюхнера как романтика и религиозного мистика. В спектакле Гейдельбергского театра 1920 года Войцек становился ни больше ни меньше как олицетворение балладески: на занавеси крупными буквами было начертано имя героя, а луч прожектора указывал на него как на ярмарочного певца. Со страниц театральных рецензий на обывателя обрушивается образ препарированного героя, вывернутой наизнанку идейной и драматической структуры, целый каскад выпретенных сравнений и метафор:

«Гениальный шарманщик Бюхнер. То он в роли естествоиспытателя и психолога, то он в сладких, горьких строфах с отчаянными, страшными, кровоточащими рифмами заводит песнь о бедном Войцеке-дьяволе: Душа, душа, что скорбишь ты телом!»² «Войцек» – никакая это не трагедия, это – баллада с призраками, свирелями и танцами под липой, с любовью, поэзией и вином» (Бернхард Дибольд, «Дармштадтер Тагеблэттер», 17.7.1919). «Тревожные фигуры снуют по сцене и строфы песни-притчи доносятся из проклятой долины» (Пауль Виглер, «Берлинер Цайтунг ам Миттаг», 18.12. 1913).

Консерваторами не был обойден и спектакль Макса Рейнхардта, выдержанный в интонациях поэтического реализма. Критик «Нойе Винер прессе» Пауль Вертхаймер нарисовал портрет Эрнста Клёпфера-Войцека в обрамлении якобы фаустианско-готической постановки: «Этот беспомощный, всеми третируемый, осужденный страдать, безоружный солдат Бюхнера стал самым настоящим, трогательным немецким народным образом, созданным до Гауптмана. Не тот, кто марширует в немецких солдатских песнях, а больше похож на бедного Тоггенбурга, персонажа знаменитого сочинения швейцарского писателя Ульриха Бреккера. Персонажа из народной легенды, зверь, блуждающий в лесу»³.

Из сходных исконно-романтических истоков выводит «вспышки бюхнеровских молний» критик-экспрессионист Казимир Эдшмид, рецензировавший постановку Станислава Фухса в Эссенском театре. Войцек для него – «гениальный протей героического (негероического) ландшафта

¹Werraboten, 12.3.1919.

²Блистательный критик Дибольд велеречиво приписал Бюхнеру рефрен к некой песне Войцека вполне в бюхнеровском духе, народные песни в драме поют только Мария, Андрес, Кети, гости в кабачке и дети, в тексте роли Войцека пьесе душа упоминается лишь единственный раз, и в прозаической строке: «земля горяча, как пекло, а у меня душа леденеет» (10-я сцена с Доктором).

³ Neue Wiener Presse. 11.10.1921.

Хессена, воплощение типажа неистового героя, встречающегося в полотнах Грюневальда и Рименшайдера. Драмы Бюхнера полны «гениальных прошивок, являющими собой впечатляющие торсы (Torso) немецкого искусства, горячечно ищущего воплощения, столь мощно, что их можно и не заметить»¹. Как видим, приливы пафоса не мешают критику остановиться и подумать, не преувеличивает ли он. Степень искажения персонажа – казалось бы, побочная тема всех рассуждений о прочтениях «Войцека» ультраконсерваторами. Однако, читая эти рецензии, порой теряешься, узнаешь и не узнаешь типаж, до такой степени он лихо де- и преформирован.

Ни в одной из рецензий почвенников Войцек не появляется как олицетворение пролетария. Почвенникам не только чужда социальная трактовка и леваческие призывы к изменению социального строя, но они старательно подменяют их заманчивым взглядом через свой романтический телескоп. Бюхнер поместил своего героя в обстановку народной песни!.. «Войцек» – вещь для бродячих певцов!... Сплошная народная песнь! Не переплетение романтики и реализма, а романтика в действительности! В этом смысле характерна рецензия Фрица Эндерса на постановку «Войцека» в Любекском театре (1928): «Это история несчастного немецкого бюргера, зарезавшего свою неверную возлюбленную. Этот бедняга взирает на нас из множества народных песен, достаточно лишь открыть сборник народной поэзии Гердера, чтобы найти там «Песню о ревнивом юноше»: «Что он достал из кармана? Нож, острый и заостренный, и воткнул в сердце своей любви, красная кровь обагрила его грудь»². Бюхнер поместил своего Войцека рядом с этим народным характером – Бабушка-сказочница, Шут, танцующий и поющий с детьми, злой волшебник Доктор, глупый великан Капитан. Народная песенность – и в грубостях, порой шокирующих нежные души. Бюхнер разукрасил однокрасочные типажи характерами из народных песен, оживил их, прежде всего Войцека, не позволив ему судачить о политических «проблемах» наподобие Хеббеля, сделав представителем бедного немецкого народа, который столько страдал и мечтал, то и дело рыча как раненное животное»³.

Целый ряд критиков-консерваторов уже сызмала начинают пропагандировать идеи о связи темы с материальной нищетой, сковывающей Войцека, с темой не просто его набожности, но его духоборчества и религиозного фанатизма. «Материальную нищету и религиозный фанатизм» критик Хайнц Михаэлис назвал «двумя рычагами», движущими Войцеком⁴. В рецензии на постановку «Войцека» Хансом Швейкартом в Мюнхенском Каммершпиле (премьера 17.6.1925) история героя представлена и как «мрачная баллада о разбитом судьбой солдате», и как «пламенная драматическая симфония». Далее обнаруживается, что революционный драматург, создатель

¹ Edschmied Kasimir. Zit. nach: Dedner, S. 132.

² Перевод Алёши Прокопьева.

³ Dedner, a.a.O., S. 135.

⁴ Sihe dazu: Heinz Michaelis: Georg Büchners »Wozzeck«. In: Königsberger Hartungsche Zeitung 17.6.1917, Sonntagsblatt, Morgenausgabe.

тираноборческой драмы «Смерть Дантона», в своей драме, серии фрагментов совершил героический рывок – представил нам «совершенно новый тип человека, описать который можно только с помощью расовой теории». «Войцек, – писал не только бравый, но наглый рецензент, – в определенном смысле первобытный человек, первая ступень развития человека, находящегося в середине цивилизационного процесса, который ведет инстинктивное первобытное существование и расшибается о свои инстинкты. Он еще мистически связан со всеми силами земли, с еще тупым, полуслепым органом познания он ощупью выходит за пределы земли в метафизический мир. Более того, он живет и в нас – Бюхнер показывает нам в «Войцек» и то, что интуиция Войцека оживляет в образе отдельной личности человеческий тип, целую расу людей с их внутренними законами»¹. Критик не идет далее первоначальной пропаганды расовой идеи, оставляя за собой право участвовать в дальнейшем процессе искажения первородных идей художественного произведения.

Ирония судьбы, замечает немецкий исследователь Бернхард Деднер, в том, что Марию в этом спектакле играла молодая актриса берлинского Немецкого театра Елена Вайгель², которая через четыре года станет женой Бертольта Брехта. И тут у критика ультраправого лагеря появляется повод трансформации драматургической мысли Бюхнера, он и Марию делает поборницей идеи расового превосходства: «В образе Марии продемонстрировала свое выдающееся актерское мастерство Елена Вайгель. Быть может, она была слишком расчетливо холодной. Умной, энергичной Марии трудно было поверить, что она так безропотно поддалась другому мужчине»³. В своей статье критик не преминул лягнуть и молодого, и уже успешного драматурга Бертольта Брехта в расчете, что кто-то еще поддастся искушению примкнуть к лагерю правых. Вознеся Бюхнера в своих похвалах как непревзойденного драматурга-импрессиониста (?), оставившего Брехта далеко позади, критик совсем перепутал времена и наклонения: «Брехт давно был им положен на спину лишь сотой частью своей целокупной личности»⁴.

Бюхнер как социально-критический автор, пессимист и нигилист не относился к числу любимых авторов национал-социалистических идеологов: не настоящий революционер, способен отражать лишь «трагическое человеческое бессилие революции». «Смерть Дантона», как в случае с постановкой Густава Грюндгенса в 1939 году, разрешалась ведомством Альфреда Розенберга только с условием использования для целей «движения»⁵. В отрезок времени с 1936 по 1942, как указывает Хеннинг Ришбитер в своем

¹ К.В. Völkischer Kurier. 18.6.1925.

² Dedner Bernhard, a.a. O., S. 137.

³ К.В. Völkischer Kurier. 18.6.1925.

⁴ Там же.

⁵ См. об этом: Drewniak Boguslaw. Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933 – 1945. Droste Verlag, Düsseldorf, 1983. S. 175.

капитальном труде «Театр в «Третьем рейхе» (2000), в течение каждого сезона ставилось не более чем три постановки пьес Бюхнера за сезон¹.

К началу 1930-х годов интерес театров к «Войцеку» упал до минимума, публика насытилась героями с темных закоулков, сказался и экономический кризис. Национал-социалисты, тем не менее, не могли пройти мимо такого лакомого кусочка, как драма о священном убийстве ради высшей справедливости, но понимаемой по-своему. «Не абстракции и модернизм определяют ценность художественного произведения, – наставлял творческую армаду президент имперской Палаты искусств Адольф Циглер, – произведение обретает шанс сохраниться в вечности лишь в том случае, если оно черпает из глубокого источника народности и служит тому, чтобы облагораживать и уснащать красотой жизненные функции и жизненную борьбу народа»². В отношении «перекодирования» «Войцека» задача формулировалась безызвестным критиком Н. еще в 1925 году следующим образом: «Разве не могла бы серия балладоподобно-фрагментарных сцен прозвучать и в манере немецкой народной песни? Бедный солдат, которому дерзкая, чувственная возлюбленная нарушает верность, так что ревность сует ему в руку орудие убийства! [...] Не следует ли причислить Георга Бюхнера к важным для нас поэтам-исповедникам именно за этот элементарно немецкий способ выражения, прежде чем пытаться показать его как политического революционера?»³. Случилось присвоение путем мощного и безоговорочного захвата: «Бюхнер – изливается кровь сердца равно как и его дух... Он оказывает на нас то мощное воздействие, оказать которое способны только кровь духовное родство». *Völkischer Element* – коричнево-народный элемент – доводится нацистскими литераторами до крайности. «Бюхнер – положительная натура благодаря бурлящему в немецкой сути!» – провозгласил задолго до 1933 года некий К.Б., критик национал-социалистической газетенки «Фёлькишер Курир». – Если бы он жил сегодня, то подарил бы нам произведения, которые следовало бы считать одними из лучших в сокровищнице немецкого духа»⁴.

После всего сказанного не стоит удивляться, что с приходом нацистов и появлением в управлении театром Гёббельса «Войцек» не подвергся запрету, а постановки его, пусть и не многочисленные, не саботировались. Мало того, столетний юбилей драматурга в 1937 году был отмечен бумом статей правых критиков. Постановками, однако, юбилей не блистал – выделяются всего две постановки: во Франкфурте на Майне (1937, режиссер Петер Станчина, художник Каспар Неэр) и в Ганновере (1939, режиссер Адольф Мейер-Брунс).

¹ Rischbieter Henning. Theater im "Dritten Reich. Theaterpolitik. Spielplanstruktur. NS-Dramatik. Kalmeyer, Leipzig, 2000. S. 352.

² Zit. in: Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Hrsg. von Hans Sarkowicz. Insel, F-am-Main und Leipzig, 2004. S. 15.

³ Н. Дüsseldorfer Tageblatt. 18.3.1925. Статья по поводу премьеры «Войцека» в Дюсседорфском театре 15.3.1925 г., режиссер Кирт Катч.

⁴ Цитата из рецензии в «Völkischer Kurier»... («Фёлькишер Курир», 18.6.2025).

Переходя к собственно нацистским рецензиям, важно отметить: ультраправые подхватили у своих предшественников-консерваторов все, что можно и развили до предела в соответствии со своими установками, взявшись прежде всего за идею близости драмы Бюхнера народной поэзии, трансформируя «Войцека» в песенку уличного певца на ярмарочной площади (Moritat), одобренную нравоучениями в национал-социалистическом духе.

В целом потоке статей, вышедших в нацистской прессе к юбилею, царило патетическое воодушевление. Войцек был представлен в них как «символическая поэма (Dichtung) о вечной, неотвратимой связи людей, преследуемых демонами»¹. Заведующий литчастью франкфуртского театра Райнгольд Линдеман, автор популярной книги «Современный человек искусства и христианский художник» (1927), в своей юбилейной статье разухабисто представил Бюхнера как антибуржуазного социального поэта, мыслящего в духе посланного немцам богом фюрера. Процитируем всего лишь один пассаж: «“Войцек” – это не социальное, а метафизическое сочинение, исповедальное произведение – из глубин вселенной исторгается крик жалобы и упрека, и в образе бедного солдата обретает живую форму и поэтический символ»².

В истолковании Линдемана Войцек – страдающий немецкий человек, героически сражающийся с хтоническими демонами, духами земли, вещающими из глубокой бездны. То есть, герой, встречающий невыносимую судьбу фаталистически и героически в национал-социалистическом смысле. Манипулируя цитатами из критических сочинений Бюхнера, идеолог, вцепившись за фразу-образ из бюхнеровского «Хессенского вестника» – «Народ – одно тело, вы (крестьяне) – часть этого тела», представил Бюхнера как почвенника, как истинного защитника простого человека из народа, противопоставив его такими образом декадентам, эстетам и культурбольшевикам. Точную историческую оценку концепции главного идеолога правых критиков Линдемана дал литературовед Манфред Фивег: правые интерпретируют лежащие в основе бюхнеровской драмы «силы судьбы» как «духов земли», хтонических демонов, в схватку с которыми героически вступает Войцек в псевдорелигиозном, нацистском ключе³.

О постановке «Войцека» во Франкфуртском театре в 1937 году, по случаю столетнего юбилея драматурга, мы ничего не можем сказать вразумительного с точки зрения его внешнего облика. Разве только то, что декорации Каспара Неэра⁴ «призрачны», что заглавную роль исполнил немолодой уже Ханс

¹ Vieweg, a.a.O., S. 152.

² Lindemann Reinhold. Georg Büchner zum hundertsten Geburtstag. Der 30. Januar. Braune Blätter der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main. Das Heft 11 des 4. Jahrgangs (1937). Zit. nach Vieweg, a.a.O. S. 149. Именовавшийся досезона 1933-34 гг. информационный бюллетень театра «Записки» был переименован в «Коричневые записки».

³ Vieweg, a.a.O. S. 149

⁴ Каспар Неэр (1897–1962) – знаменитый сценограф и друг Брехта, оформивший постановки почти всех брехтовских пьес. В отличие от Брехта, остался работать при нацистах (с 1934 по 1941 во Франкфурте на Майне с 1937 по 1944 в берлинском Немецком театре). См. это: Reithmayer Sabine. Strategische Freundschaft. Süddeutsche Zeitung, 29.05.1923

Юнгбауэр, «осененный судьбой своего героя». Консерваторов и национал-социалистов мало интересовали проблемы чистой постановочной формы и театральности, поэтому в их рецензиях спектакля мы не увидим, театроведческой реконструкции они не поддаются.

Ничего толком не говорит собственно о спектакле франкфуртского театра критик Тереза Фромм: «Вся пьеса Бюхнера – сплошная народная песнь, в которой властвует неумолимая справедливость, обрекающая бедняка за то, что он беден, и это – справедливость наших красивых старинных немецких песен, чья глубокая меланхолия не забывается подлинными знатоками... Бюхнер отважился сделать героем драмы презираемого, лишенного прав человека, но не в духе драм трущоб и страданий, а в духе переживаний народа, запечатлеть его прежде всего в песне»¹. В духе национал-патриотической прокламации отозвался на спектакль Пауль Хюбнер: «Бюхнер прежде всего автор, верующий в христианский порядок вещей, а его Войцек – трагический герой, ведь если вера разрушается, то человек оказывается одиноким и лишенным ориентиров. Людей в состоянии покинутости показывает нам Бюхнер в образе Войцека... К существу драмы относится пробуждение человека, выведение его из состояния спокойствия, дабы он принял участие в потрясениях быта и готовился к ним»². Представленный нацистским критиком персонаж – не просто манифестирующий любовь к Германии, но уже Хорст Вессель во плоти, кандидат в ряды вермахта. Откликнулся на спектакль и Зигфрид Мельхингер, в будущем маститый западногерманский критик и историк театра, автор «Истории политического театра» (1971), в молодости симпатизировавший «движению», утверждая в его духе, что «Войцек» – не политическая тенденциозная драма, а родственная народной поэзии баллада о «вечном грехе тела», о трагедии ревности»³.

«Войцек» в ганноверском театре (премьера 12 мая 1939 г.) был последней постановкой пьесы при нацистах. Никаких намеков на левые тенденции, на социальную трагедию. Главной задачей рецензента Клауса Хармса было, как видно, отвергнуть любые возможности истолкования пьесы в духе экспрессионизма. Эпоха нацизма, по Хармсу, это великое время, которое «во всех областях стремится выявлять истинное, глубокое и настоящее»⁴. И вот она выявила настоящее содержание таланта революционного поэта Бюхнера. «Войцек» в понимании Хармса – «простая народная песня» о человеке, инстинктивно следующем законам природы, довольствующегося ролью управляемого животными инстинктами». Как и в прошлом случае, конструируется легенда о герое – стороннике профашистской идеологии, готовой завтра уже встать в строй под заготовленной пьесой. Бюхнер, в

¹FrommTherese. FrankfurterNeuesteZeitung, 3..2.1937.

² Данная рецензия хранится в Кёльнском театральном музее «Шлосс Ван», цитируется по: Vieweg, S. 154.

³Melchinger Siegfried. Frankfurter General-Anzeiger. 3.2.1937.

⁴Harms Claus. Georg Büchner. Zur Erstaufführung seiner Tra gödie »Woyzeck« im Schauspielhaus // Blätter der Städtischen Bühnen Hannover, Spielzeit 1938/39, H. 9, S. 17ff.

интерпретации Хармса, – драматург, обладающий «поэтической нравственной ответственностью», способной противостоять «разложению и расчленению театра». Он не поддавался отчаянию перед лицемерием картины «человека-пропасти» («каждый человек – пропасть», философски изрекает Войцек в десятой картине), а стойко вступает с ним в борьбу.

Курт Фишер из ежегодника Нижнесаксонского национал-социалистического театра пошел гораздо дальше, ничтоже сумняшеся вписав Войцека в арьергард героев эпохи, Хорста Весселя в первую очередь – таким и должен быть «честный, жестокий и безоговорочный человек». Не анализ драмы и спектакля, а откровенная проповедь: «Идеализм, реализм с их погружением в идиллию и убаюкивающими звуками почтового рожка отжили свое, явился Бюхнер, откровенный антибуржуа»¹. Поскольку Бюхнер изображает неправильно мыслящего Войцека как славянина, а не как немца, то такого драматурга, по Фишеру, вполне закономерно отнести к сторонникам расовой теории. В устах критика ганноверский театр, поставивший Бюхнера в подобном ключе, – настоящий «театр размышления». Не оставляет сомнения то, что постановки «Войцека» нацистского периода – документы не театральной интерпретации, а бессовестной политической манипуляции, взгляда на театр через тотально искажающую призму.

Экскурс: «Войцек» и Войцек как объект критики чистого разума – «Войцек» в театре философа»

«Такие уж мы уродились – от природы»

Войцек, Сцена 1 «У капитана».

«Войцек» Георга Бюхнера

Во второй половине XX века в свете перехода от экзистенциализма к постмодернизму и обостренного интереса к философско-эстетической программе Бюхнера в связи с ренессансом «Смерти Дантона» возникла тенденция трактовки диспута Войцека и Доктора в психоаналитически-интеллектуалистском ключе. Наиболее показательна в этом смысле работа театроведа и истового социолога-маркузианца Эрнста-Хеннинга Шведта² «Маргиналии к “Войцеку”», опубликованная в гёттингенском альманахе «Текст и критика» (1975). Не часто герои драмы становятся объектом внимания и исследования гегелей, фрейдов или соловьевых. Исследователь с высоты знатока замечает, что диалог Капитана и Доктора на улице конципирован Бюхнером как пародия на ученый диалог в литературе эпохи Просвещения.

¹ Nachdenkliches Theater. Fischer Kurt. Jahrbuch 1939 des Niedersächsischen Nationalsozialistischen Theaters Hannover. 1939. Zit. nach Vieweg, S. 160.

² Шведт Эрнст-Хенниг – немецкий театровед с философско-социологическим образованием, работал в литчасти гамбургского, дüsseldorfского и др. театров, автор публикаций о Георге Бюхнере, Мариилуизе Фляйсер, Бото Штраусе, о театре эпохи студенческой революции 1968 г. Срединтрудов: SchwedtErnst-Henning. Wie sieht die Hölle aus? Schriften und Briefe. Basel. 1990.

Однако у читателя «Маргиналий» неизбежно возникает подозрение, что вся пьеса представляется ему состоящей из подобных философских диалогов.

Недалекий, ленивый, тугодум и вовсе тупой – таким преимущественно виделся и сторонникам, и критикам Бюхнера герой плебейской трагедии в начале XX века. В глазах Шведта, сосредоточившимся в своем труде на одном из важнейших философских мотивов пьесы – столкновении Войцека с природой и состязании с ней. Войцек – персонаж ученого философского диалога, ведомого Доктором и Капитаном со своим подопечным, больным человеком, страдающим «аберрацией», но вполне себе даже мыслящим. Автор «Маргиналий» полагает, что Войцек органично чувствует себя не только в перебранке с Доктором и Капитаном, но и в философском предмете дискуссий во время безжалостных над ним экспериментов. Как персонаж некоего театрального спектакля театроведа Шведта Войцек совершенно не интересует. Из его казарменной каморки исследователь переводит Войцека ни более ни менее как в университетскую аудиторию. Вырывая из драматического контекста, помещает его в контекст обособленного философского дискурса, открывая в своем герое неожиданные, доселе выпадавшие из поля зрения бюхнероведов и людей театра стороны.

Гипнотически захваченный своим объектом исследователь рисует тотальный сочувственный портрет одиночки, жертвы обстоятельств, которого «интересным случаем» делает его «неудачная попытка мир, который для него извечная тайна, постичь миметическим путем, прочесть физиономию вещей как выражение их сути»¹. То, что у Войцека есть свой собственный способ познания, который отличает его как страдающую личность, не должно нас удивлять, интригует то, что он крайне особенный, прототип философа вровень с друзьями Дантона.

На первом плане разбора, разумеется, дискурс о природе, на которую постоянно ссылается Войцек при попытке унизить и обезоружить его. Знает ли Войцек, что такое природа? Во всяком случае, у него есть на сей счет свое мнение: «Мы люди простые, у нас этой добродетели нету, такие уж мы уродились – от природы», – заявляет он Капитану в первой сцене. В гармонию природы и человека идеалистически веровал герой первой драмы Бюхнера Дантон. Войцек – совсем иное дело. Шведт-философ дает точное определение сути конфликта Войцека со своей природой: «Для Войцека природа – чистая нескладица (*roh Ungefüge*), к которой он себя причисляет, гарант дальнейшего существования этого противоречие... Извлеченное на примере фигуры Войцека познание заключается в том, что сама природа не остается незатронутой разрушительными силами несправедливых общественных отношений. Так что Доктор, вероятно, прав, идеалистически противопоставляя свободу природе. Она ведь должна позволить Войцеку неограниченно задерживать мочу, упрочить господство рации. Подобный идеализм Бюхнер уже в «Ленце» назвал

¹SchwedtErnst-Henning. Marginalien zu “Woyzeck”. In: Georg Büchner III. Sonderband aus der Reihe TEXT + KRITIK. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Edition text + kritik. München. 1981. S. 173.

«самым позорным презрением человеческой природы»¹. Войцеку приходится иметь дело не с теми людьми, которые были бы способны возвысить его в истинном понимании свободы и методах ее достижения, а с двумя «безумцами» (Шведт), Доктором и Капитаном, с их верой в безграничное, граничащее с насилием господство духа над природой.

Оставим в стороне оценку солдата-брадобрея его попечителями как гения абберраций, посмотрим, какие черты открывает в нем автор «Маргиналий». Войцек мучительно переживает не только разрыв с миром, но и «разрыв сущности и явления», что находит выражение в невыносимом страдании. Исследователь проницательно замечает: его герой не просто познает этот разрыв, но «тупо» познает. «Все кажется ему двойственным... Он не в состоянии умом и чувством упразднить невозможность физиогномического познания, и все тонет в миметическом напряжении, так что Войцек вынужден застыть в немом страдании»². «Во всем, что происходит с Войцеком, – продолжает Шведт, – отражается духовная ситуация эпохи: сущность, собственно говоря, не то, что содержит вещь в себе, а то, что к ней привносится как значение, в связи с ценностями общества» (заметим снова, сколь высок уровень философского остроты анализа содержания бюхнеровской драмы!).

Несмотря ни на что, Войцек пытается понять сущность природы (что, многозначительно замечает исследователь, по Шеллингу является признаком бессознательной *интеллигентности*!). Однако, в противовес погруженности Доктора в философию, Войцек впадает в немоту и беспомощно пытается ее выразить в своем лепете. Заметим, что перед любым постановщиком бюхнеровской драмы возникает вопрос, как воспринимать этот лепет. Оппонент Шведт трактует его как следствие раздвоения личности, в то время как Доктор пытается выдать его за выражение крамольных философских взглядов. Исследователь выводит такую форму мыслительного процесса рекрута-семьянина: «одержим массой идефиксов, но бессознательно хранит верность немоте»³. Комплекс идефиксов Войцека представлен таким образом: «Там, где Доктор якобы от имени свободы, ради сохранения своей научной системочки, утверждает идею духовного единства мира, Войцек упорствует на разорванности мира и своей собственной. Всяческим идеям свободы Войцек ничего не может противопоставить кроме своего опыта двойственности человеческой природы»⁴.

Другая сторона трагедии Войцека, помимо свойственного интровертам конфликта с самим собой, – то, что он обречен вращаться в чуждой его натуре среде и общаться с непонимающими и искажающими его суть персонажами, Капитаном и Доктором. Шведт тонко и предельно точно их характеризует: для Доктора речи Войцека о природе – только возврат к суеверию, его вопрос о двойственной природе человека он просто не понимает, а встреча с Доктором и

¹ Ibidem, S. 170.

² Ibidem, S. 174.

³ Ibidem, S. 172 – 173.

⁴ Ibidem, S. 172.

Капитаном (9-я сцена «Улица») «кульминирует в шулерных рулеточных шутках». «Если первый из них парализован страхом перед пустотой, то другой гоним своим безумием произвести революцию в науке. Объекты своих опытов ведомы им лишь в аспекте заката, уничтожения, смерти. Там, где опыт не может руководствоваться гуманностью, невозможно преодолеть любую нелепость, подлинное познание невозможно»¹.

Исследователь, сам того не замечая – или сознательно не желая этого замечать из-за любви к объекту своего исследования – попадает в соблазнительную и опасную ловушку, пытаясь приписать Войцеку способность формулировать опыт своих страданий, свое понимание и непонимание вещей языком философских трактатов. Автор «Маргиналий» также в духе научного трактата дотошно, подробно характеризует способности и умонастроение философствующего юноши: «Войцек постиг дуализм мертвого взгляда на естественные вещи, дуализма, как это является предметом аллегорической сказки бабушки, и скрытого в этой сказке выражения духа, который никогда не склоняется ни перед чем... Войцек напрасно работает над расшифровкой понятийного объяснения опыта, в котором выражается божественный дух, так как сам он находится в противоречии с ним... Мучения вызывают сомнения в его опытах миметического познания. Войцек желает ощутить тотальность личности. Бессмысленно старается это сделать, словно собрать осколки, сконструировав из них опыт»². Казалось бы, напрашивается параллель между Войцеком и гётевским студентом Вагнером, находящимся в обучении у Фауста и проводящим вместе с ним эксперименты чистого сознания. Автор «Маргиналий» демонстрирует нам, сколь важно и сколь возможно увидеть в Войцеке больше того, чем видят в нем схоласты Доктор и Капитан и чем они способны видеть!

От интерпретации реальных и мнимых философских комплексов Войцека в финале своего труда исследователь переходит к оценке степени его вины. Трагедию финала бюхнеровской драмы Эрнст-Георг Шведт склонен видеть в красках катастрофизма поэзии Эдгара Аллана По: «Кампания в кабачке (23-я сцена) сколочена аллегорически из безучастных созерцателей войцековой драмы, опьяненных суетой мира, и из тех, кто жаждет отбить у жизни немного радости. Эта пляска смерти, в которой затерялась и Мария, вызывает у Войцека ассоциации с кровью и смертью прокаженного. При свете луны у Бюхнера борьба за жизнь переходит в трупное окоченение. Когда на сей раз взойдет такой багровый месяц, Войцек превратит его лик в действительность. Когда убийца впоследствии (24-я сцена «У пруда») задает вопросу лежащему в крови трупу Марии, заслужила ли она “красное ожерелье на шее” за свои грехи, он заблуждается. Ни грехами, ни за свои грехи. Это ожерелье на шее возникло из мести, бесчеловечного облика мены. Войцеково убийство – всего лишь часть целого»³.

¹Ibidem, S. 175.

² Ibidem, S. 176.

³Ibidem, S. 170.

Исследователь идет дальше, задумываясь о взаимосвязи судеб поэта – Бюхнера и его создания: «Войцек – не герой, противящийся божественному закону... Войцек следует естественному закону всего живого и становится виновным; трагично не противоречие, а согласие. Сила, от которого оно исходит, разрушает и изобретенную поэтом форму. Это осколочно-фрагментарное соответствует страданию Войцека, в нем произведение жалобно взывает о своем персонаже, который гибнет»¹. «Сочувствовать такому герою означало бы повторение его бессилия», кощунственно, казалось бы, заключает Шведт, полагая, что истинным расчетом с Войцеком – бессильной, но страшной жертвой – было решение образа Марии в опере Альбана Берга, которая в рассказанной ею сказке проявляет истинное милосердие к своему ребенку.

Метафизика смерти в понимании Бюхнера – в самом деле, поистине трагический спектакль, трагическое зрелище. Смерть, которую человек-пропасть делает обыкновенной вещью, легко достигая желанной пустоты. Войцек: «(Наносит удары ножом). Никак не помрешь? Мало тебе? Мало?... Ха, еще дергается. А теперь? А теперь? Все еще жива. (Опять колет.) Вот, теперь готова! Мертва! Мертва» (22-я сцена «Опушка леса у пруда»). Дантон так рассуждал о смерти в который раз: «Говорят, есть такая болезнь, от которой человек теряет память. Наверное, смерть – это что-то похожее. А иногда мне вдруг кажется, что смерть действует еще сильнее и убивает всё» (Действие второе. Сцена «Пустынная местность на окраине города»).

Таким образом Шведт, наследуя Чокору, создает еще один оригинальный вариант обработки серии бюхнеровских фрагментов, не так уж далекий от их реального идейного и театрального содержания, а его статью вполне можно интерпретировать и как режиссерский экземпляр воображаемой постановки в научной лаборатории.

¹Ibidem.

Морфология искусства до М.С.Кагана и после

«Морфология искусства» – книга, вышедшая в Ленинградском отделении издательства «Искусство» в 1972 г., – была любимым детищем выдающегося эстетика, искусствоведа и культуролога М.С. Кагана в советский период его многообразного творчества. Если лекции по марксистско-ленинской эстетике были его самой известной и востребованной в СССР книгой, хотя с самого начала она и казалась довольно конъюнктурной в идеологическом отношении, то «Морфология искусства» представлялась на рубеже 1960-х/70-х гг. чисто научной и предельно деидеологизированной (насколько это возможно было представить в советское время).

Если в «Лекциях по марксистско-ленинской эстетике» [5] «безыдейной» морфологии искусства посвящены лишь две лекции – XIII и XIV [5, с. 352–409], т.е. всего 17 страниц из 766, то в вышедшей год спустя «Морфологии искусства» всей марксистской эстетике, включая советскую, было условно уделено только две главы – IV и V [6, с. 130 – 172], т.е. 42 страницы из 440. Акценты явно сместились. Возможно, именно отстранение автора от советских идеологических канонов (очень аккуратное, почти незаметное) стало причиной «настороженного» отношения коллег и тем более руководящих органов к подозрительной «Морфологии», которую автор несколько лет тщетно пытался опубликовать. Я помню, как уже в 2000-х Моисей Самойлович, выступая с докладом в московском Институте искусствознания, горько сетовал на то, как в свое время этот институт отказался поддержать «Морфологию искусства», даже раскритиковал ее и тем самым способствовал серьезной задержке в издании книги, столь важной и дорогой для ее автора.

Объясняя происхождение названия и предмета изучения своей книги, М.С. Каган в предисловии к ней ссылается на знаменитую «Морфологию волшебной сказки» В.Я. Проппа, написанную в традициях русской формальной школы, на «Морфологию романа», опубликованную российским исследователем К.Ф. Тиандером, уехавшим после Октябрьской революции в Финляндию, а затем в Латвию, на статью «крупнейшего американского эстетика» Т. Манро «Морфология искусства как отрасль эстетики» [6, с. 7]. К сожалению, советскому эстетике не удалось отыскать в наследии основоположников марксизма каких-либо намеков на «морфологию искусства», которые бы дали шанс утверждать марксистское происхождение этого понятия. Все ритуальные цитаты из Маркса и Ленина – лишь традиционная дань советской идеологии, затемняющая подлинный смысл книги Кагана. Иными словами, перед читателем «Морфологии искусства»

предстало чисто формалистическое сочинение. Впрочем, самое поверхностное объяснение термина «морфология» – это «учение о формах» (от греч. *morphe* – ‘форма’ и *logos* – ‘наука’). Так трактуется морфология и в лингвистике, и в биологии, а также в антропологии, медицине, геологии, в истории и культурологии. В этом многообразном ряду видов морфологий достойное место занимает и морфология искусства, предполагающая, прежде всего, классификацию видов искусства и их системную общность в контексте художественной культуры.

Морфология искусства до М.С. Кагана

Конечно, лучше всего представления своих предшественников о морфологии искусства передал в своей книге сам М.С. Каган. Первая её часть, «историографическая и методологическая», являет обзор множества морфологических систем – от античности до О. Шпенглера, Дж. Дьюи, Б. Кроче, Н. Гартмана, Э. Кассирера и Т. Манро – вплоть до обзора марксистской советской эстетики. Правда, когда дело доходит до буржуазной «эстетики», ученый, по законам своего времени, никак не может удержаться от того, чтобы каждый раз подчеркнуть ошибочность или недостаточность той или иной теории на том основании, что она «буржуазна» (хотя для современного читателя так и остается непонятным, в чем эта «буржуазность» проявляется и почему именно из нее проистекает эстетическая ущербность всех концепций морфологии искусства с конца XVIII до начала XX вв.). В неменьшей степени современного читателя озадачивают постоянные апелляции автора к «опорным» понятиям «идеализма» и «материализма», «метафизики» и «диалектики», – причем в каждой паре понятий первое априорно ошибочно и ущербно для понимания морфологии искусства, а второе – приближает исследователя к истине. Конечно, такая заданность анализа исходит из советско-марксистской догматики и схоластики, что сегодня никого не может убедить.

Есть и другие идеологические ограничения при рассмотрении различных концепций морфологии искусства, связанные со ссылками на определенные имена, упоминание которых в советское время считалось предосудительным. Так, например, причисление А. Шопенгауэра и Ф. Ницше к авторитетным источникам эстетических идей грозило отлучением от науки и марксизма-ленинизма, а апелляция к эстетике Фомы Аквинского (например, в случае Э. Жильсона) приводила к отвержению неотомиста Жильсона вместе со всеми его сочинениями – как религиозного апологета, средневекового мистика и реакционера. «Впрочем, если этот эстетик может в наше время стремиться возродить учение Фомы Аквинского, то всему остальному удивляться уже не приходится...», – замечает, между делом, автор «Морфологии искусства» [6, 121–122].

Во второй части своей книги М.С. Каган начинает обзор морфологических концепций прямо с осмысления синкретизма первобытного искусства и анализа процесса дальнейшей дифференциации изначального

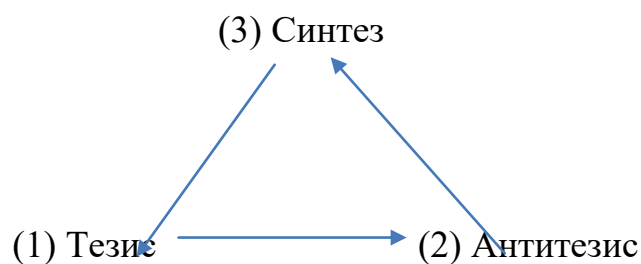
синкрезиса. При этом автор поднимает такие тонкие вопросы, как «процесс художественного видообразования», «интегрирующие силы историко-художественного процесса», «образование новых форм искусства благодаря расширению его технической базы» и «отмирание устаревающих форм художественного творчества» [6, 212, 234, 242, 260–269]. Таким образом, автором прослеживается логика историзма в зарождении и трансформации различных моделей морфологии искусства.

Однако идеологическая заданность подчас все же мешает М.С. Кагану соблюсти историческую логику изменений морфологии искусства. Так, например, сразу после анализа вклада Шеллинга и Гегеля в становление европейских представлений о морфологии искусства наблюдаются сюжетные развилки. От Шеллинга путь эстетической мысли следует по «неправильному» пути романтизма и идеализма к Шопенгауэру, а, переходя к русской культуре, – к А. Галичу и Н. Надеждину [6, 64–67]. С Гегеля эстетическая мысль развивается «правильно», а именно – переходит в русской культуре к Белинскому, Чернышевскому и Писареву (т.е. к реализму и материализму) [6, 67–71, 75–80]. При этом такой выдающийся и влиятельный морфолог искусства, как Р. Вагнер, находит себе место в истории эстетической мысли лишь как феномен, предвосхищенный А. Галичем! [6, 65].

Между тем, с именем Р. Вагнера-теоретика связаны многие эстетические идеи, связанные с морфологией искусства. Морфологическая концепция Вагнера предельно проста: это разделение искусства на словесность, музыку и театр, к которому примыкают все визуальные искусства. Зато последствия развития этой морфологической концепции уводят нас очень далеко. В построениях Вагнера, его сторонников и противников, последователей и ниспровергателей, соответствующие классификации искусств, кроме схематики, обретают еще и динамику. Построенная система искусств стала рассматриваться с точки зрения взаимодействия этих искусств друг с другом. Такая проблематика связана, с одной стороны, с идеей синтеза искусств, а с другой – с идеей доминирования одного искусства над другим или другими.

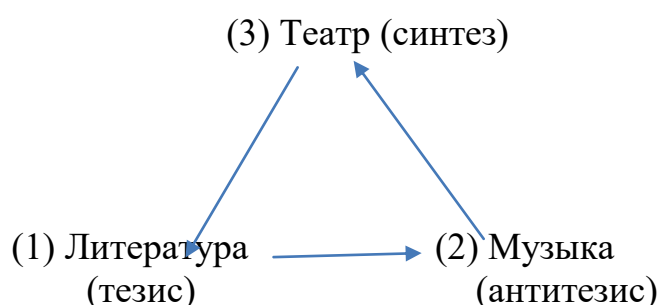
Например, весьма оживленно в XIX веке дискутировалась проблема «литературоцентризма» или, скажем, «музыкацентризма», хотя поворот эстетики в ту или иную сторону ничего не значил для развития морфологии искусства. После Вагнера морфология искусства перестала фигурировать как плоская неподвижная схема разделения искусств, но обрела второе измерение и импульс трансформации, т.е. потенциальную динамичность.

Как известно, первая широко известная модель синтеза искусств была предпринята в теории и на практике Р. Вагнером. Хотя в основе ее, несомненно, лежала гегелевская схема синтеза (недаром Ф. Ницше – сначала сторонник, а затем противник Вагнера – прямо писал, что Вагнер «стал наследником Гегеля», что он «увечковечил» вкус Гегеля, «применил это к музыке» [8, 544]). Приведем схему, представляющую знаменитую триаду, которая выводила из равновесия плоскую триаду «литература – музыка – театр»:



За этой конструкцией стоит двухшаговая последовательность операций по превращению одного в другое, а того и другого – в третье, в результате чего происходит обобщение и укрупнение (генерализация) смыслов.

Вагнеровская модель морфологии и синтеза искусств является тоже триадой:



И в этой триаде, как и у Гегеля, происходит не только переход от одного к другому и третьему, но и обобщение исходных культурных материалов, как и их подспудное укрупнение, генерализация художественно-эстетического смысла целого. Задумаемся над динамикой взаимопревращений разных видов искусств: литература, музыка и театр не просто соединяются вместе по принципу дополнительности и суммируются, но последовательно синтезируются и обобщаются:



Музыка, по Вагнеру, присоединяет к литературно-мотивному содержанию его музыкально-символическую интерпретацию (прежде всего, через лейтмотивы и лейтгармонии), а в театре литературные и музыкальные смыслы дополняются визуально-перформативными, зрелищными и поведенческими характеристиками, обретая социально-культурную «плоть», художественно-эстетическую «телесность». Сам композитор так описывает закономерную эволюцию своего творчества: «В ранней юности я сочинял стихи и пьесы; к одной из этих пьес мне захотелось написать музыку — чтобы овладеть этим искусством, я стал музыкантом. Позднее я писал оперы, перекладывая на музыку

собственные драматические сочинения» [2, 142]. Подобный путь художника – от литературы (вербализация реальности) через музыку (музыкализация литературных текстов) – к театру, музыкальной драме (театрализация литературно-музыкальных произведений) – кажется Вагнеру универсальным в масштабах культуры человечества, как и стремление художника к созданию универсального (тотального) произведения искусства.

Ведь Вагнер как философ являлся последователем не только Гегеля, но и Фейербаха, которому был посвящен трактат Вагнера «Произведение искусства будущего». Универсальным предметом искусства вообще Вагнеру представлялся цельный и гармоничный человек. И творец искусства, и реципиент искусства в равной мере тоже представляют собой в идеале цельного человека – в единстве его рассудка, чувственности и телесности. «Ибо когда дело идет о самом непосредственном и точном выражении самого высшего и самого истинного, доступного человеческой выразительности вообще, – писал Р. Вагнер, – тогда нужен совершенный цельный человек, а таким является человек рассудка, полностью слившийся в совершенной любви с человеком телесным и человеком чувствующим, а не каждый из них в отдельности» [2, 163]. «Человеку рассудка» наиболее соответствует литература; «человеку чувствующему» – музыка; «человеку телесному» – театральное действие. «Совершенный цельный человек» может быть воплощен лишь в «универсальном», «общем» произведении искусства, которое «должно включить в себя все виды искусств» [2, 159], т.е. являет собой синтез искусств.

«Опера, по видимости представляющая собой соединение всех трех родственных видов искусства, стала местом сосредоточения их своекорыстных интересов. Без сомнения, музыка тут является законодательницей и лишь ей, ее стремлению — конечно, эгоистически направленному — к истинному произведению искусств, к драме, мы обязаны оперой. Совершенным художественным исполнителем поэтому будет единичный человек во всей полноте своего существа, ставший существом родовым. Местом, где совершится этот чудесный процесс, явятся театральные подмостки; целостным произведением искусства, с помощью которого это совершится, будет драма» [2, 211]. Так у Вагнера родилась знаменитая концепция «Gesamtkunstwerk», согласно которой разные виды искусств (литература, музыка и театр) сами собой тянутся к единению в синестетическом целом, а воплостителем этого единения становится «человек-артист».

Вскоре после смерти Вагнера его концепция подверглась резкой критике со стороны еще недавних его единомышленников – Ф. Ницше, утверждавшего поначалу, вполне в духе Вагнера, «рождение трагедии из духа музыки», т.е. становление театра через посредство музыки. Однако после смерти Вагнера Ницше решительно отвергает вагнеровскую формулу синтеза искусств – прежде всего из-за умаления композитором роли музыки в этом синтезе (парадокс!). «Фактически он всю свою жизнь повторял одно положение: что его музыка означает не только музыку! А больше! А бесконечно больше!.. “Не только музыку” – так не скажет никакой музыкант. <...> Он оставался ритором в

качестве музыканта, – он должен был поэтому принципиально выдвигать на передний план “это означает”. “Музыка всегда лишь средство” – это было его теорией, это было прежде всего вообще единственно возможной для него *практикой*» [8, 544].

Заметим, Ницше как музыканта и музыкального мыслителя главным образом возмущает утрата музыкой своего самоценного значения как чистого звучания. Представление, что музыка является носителем какого-то постороннего смысла (например, философского или политического) для Ницше совершенно неприемлемо. Но еще более возмутительным кажется ему возможность представить музыку средством передачи этого смысла чему-то иному, чем сама музыка, как и возможность музыки позаимствовать этот смысл из чего-то отличного от музыки. Иными словами, для Ницше кажется невозможным превратить музыку в средство передачи постороннего ей смысла (например, идеи) от одного вида искусства – другому; превратить музыку в механизм перевода с одного языка культуры на другой.

«Вагнеру была нужна литература, чтобы убедить всех считать его музыку серьезной, считать ее глубокой, “потому что она означает бесконечное”; он был всю жизнь комментатором “идеи”» [8, 544]. Литература дает музыке идеи, и музыка сама становится «как “идея”», и это делает Вагнера «наследником Гегеля» (или Шеллинга, или даже Шопенгауэра) [8, 544]. Но, став проводником идеи, извлеченной из литературы (или, что сложнее, из философии), музыка (в вагнеровской интерпретации) перестает, по Ницше, быть музыкой и превращается в своего рода риторику (музыкальную риторику) или даже в своеобразную идеологию. И уже в этом своем новом качестве музыка становится достоянием масс. Но здесь ее ожидают следующие метаморфозы: она становится составляющей театра (по Вагнеру – музыкальной драмы).

Ницше – сторонник традиционной морфологии искусства как плоской неподвижной схемы разделения искусства, где у литературы, музыки и театра – свои, раз и навсегда определенные места. Ницше заявляет: «Место Вагнера – не в истории музыки». Но свою роль в истории музыки он все-таки сыграл, и роль эта, по Ницше, – отрицательная. Это – «начавшееся главенство актера в музыке – капитальное событие». Для музыкантов и самой музыки – это «опасное испытание». «Ведь очевидно: большой успех, успех у масс уже не на стороне подлинных, – надо быть актером, чтобы иметь его!» «Лишь актер возбуждает еще великое одушевление» [8, 545]. В результате перемещения акцента с музыки на театр происходит, с точки зрения Ницше, «самое худшее» – возникает «театрокрация» – «сумасбродная вера в преимущество театра, в право театра на господство над искусствами, над искусством». «Что такое театр?» – задается вопросом философ и отвечает (прежде всего вагнерианцам): театр «всегда лишь вид искусства, всегда лишь нечто второе, нечто огрубленное, нечто надлежащим образом выгнутое, выланное для масс! <...> Театр есть форма демолатрии в целях вкуса, театр есть восстание масс [вот откуда берет начало знаменитый в XX веке трактат Х. Ортега-и-Гассета! – *И.К.*], плебисцит против хорошего вкуса» [8, 548].

Превращение музыки в театр (музыкальную драму), по убеждению Ницше, обрекает ее на лицедейство, притворство, фальшь. Вместо синтеза искусств в культуре складывается «господство» театра над другими искусствами, которые оказываются подчинены театру, театрализованы, лишены собственной специфики и своих преимуществ. Затеявая борьбу с Вагнером и вагнеризмом, Ницше выдвинул «три требования» к художественной культуре:

«Чтобы театр не становился господином над искусствами.

Чтобы актер не становился соблазнителем подлинных.

Чтобы музыка не становилась искусством лгать» [8, 546].

По существу, в этом «культурном ультиматуме» Ницше была схвачена острая проблема, занимавшая деятелей культуры на протяжении всего XX и даже начала XXI в., – сосуществования массовой и элитарной культур, взаимодействовавших и конфликтовавших между собой. А за этим стояло соотношение между собой подлинника и суррогата, артефакта и симулякра, мимезиса и семиозиса, воплощения и подражания и т.д.

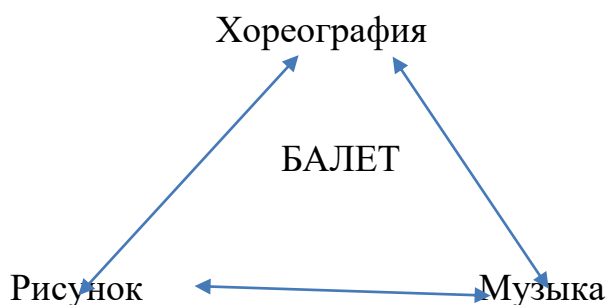
Но существовала и другая проблема, также предугаданная Ницше и связанная с морфологией искусств: в какой степени соединение разноосновных искусств может быть их синтезом, а в какой – представляет собой механизм подчинения одного искусства другому, в результате чего одни искусства, утрачивая независимость и самодостаточность, становятся пассивными средствами других искусств, приобретающих монопольное положение в художественной культуре и осуществляющих диктаторское давление на другие искусства. Морфологическое равенство (или равноправие) искусств, таким образом, не только нарушается, но и фактически уничтожается, а сама морфология искусств утрачивает всякий смысл и значение.

Согласно Ницше, «преступление» Р. Вагнера против культуры состоит именно в том, что он сделал литературу средством музыки, а музыку – средством театра. Фактически в теории и практике Вагнера (по мнению Ницше) музыка поглощает литературу, а театр – музыку. Музыка становится средством музыкального театра первой степени, а литература – средством театра второй степени. Под давлением театра происходит театрализация сначала литературы, затем музыки, которые тем самым становятся частью и функцией театра.

Что касается театра, то «новый», синтезированный театр, вобравший в себя литературу и музыку, «снимает» их в себе и расширяет собственные свойства театральности, приобретающей черты «тотального театра» – и литературного, и музыкального одновременно. Самодовлеющим становится игровое, ролевое начало, выступающее посредником между литературностью и музыкальностью, с одной стороны, и театральностью – с другой. Придание артистизма литературе и музыке (театральности в узком смысле), по мысли Ницше, грозит насаждением притворства, имитации чувства, т.е. «фальши». Приобщившись волей-неволей к театральности, литература и музыка сужаются в своих возможностях до «театральной литературы» и «театральной музыки» и кажутся искусственными расширениями театра, своего рода необязательными, внешними «приложениями» к театру.

На первом же плане театральности находятся перформативные характеристики – сценография, мизансцены, действия и взаимоотношения персонажей, их жесты и мимика, декорации и костюмы. Пределом театрального преодоления литературы является *балет*, в котором танец, хореография заменяют словесное либретто и произносимый текст, а подчас и литературный сюжет. Настоящим восстанием против литературы и литературности искусства, а еще точнее – против литературоцентризма художественной культуры в целом – стала революция в области балета, осуществленная С.П. Дягилевым с его «Русскими сезонами».

Важнейшим отличием дягилевского «Gesamtkunstwerk» от вагнеровского явилось изгнание из формулы синтеза искусств, а вместе с тем и из схемы морфологии искусства – *слова, словесности*. В самом деле, если вагнеровская формула «Gesamtkunstwerk» может быть представлена в виде триады: «Слово – Музыка – Драма», то дягилевская модель русского «Gesamtkunstwerk» – как «Рисунок – Музыка – Балет». Если вагнеровская «опера» («музыкальная драма») и дягилевский «балет» («хореография») символизируют различные ипостаси «театра», то третий член триады, помимо неизменной «музыки»), принципиально иной. Вместо вагнеровской опоры на поэтический текст (миф) у Дягилева смысловой центр художественного синтеза представляет текст невербальный, воплощающий визуальность как таковую.



Различие моделей – кардинальное, отражающее надвигающийся кризис литературоцентризма – и в русской, и в европейской культурных традициях. Несомненно, дягилевский «Gesamtkunstwerk» – это прообраз современной мультимедийности искусства («шоу»), опирающейся на невербальное соединение визуальности, музыкальности (аудиальности) и танцевальности.

Как известно, С. Дягилев был с юности вагнерианцем и вагнеровское теоретическое наследие, как и его творчество, знал очень хорошо. Однако новая концепция «Gesamtkunstwerk» родилась и как развитие идей вагнеризма, и как полемика с вагнеровской теорией. В интервью московской газете «Утро России» (24 августа 1910) С. Дягилев заявил: «Наш балет... является совершеннейшим синтезом всех существующих искусств... В нашем балете танцы являются одним из составных элементов зрелища и даже не самым главным». В своем последнем интервью (1929) Дягилев развивает те же идеи. Рассказывая о возникшей полемике с заветами М. Петипа в петербургской театральной среде начала XX в., он вспоминал: «Тогда я задумался о новых коротеньких балетах,

которые были бы самодовлеющими явлениями в искусстве и в которых три фактора – музыка, рисунок и хореография – были бы слиты значительно теснее, чем это наблюдалось до сих пор». И далее: «Чем больше я размышлял над этой проблемой, тем яснее мне становилось, что совершенный балет может быть создан только при полном слиянии этих трех факторов» [4, 261].

Надо сказать, что концепция *тесноты и единства* «трех факторов», развивавшаяся С. Дягилевым и его единомышленниками по «Русским сезонам», поначалу не была чужда и самому Вагнеру. «Танец, музыка и поэзия — так зовутся три старшие сестры, которые сплетаются в хороводах повсюду, где только создаются условия для появления искусства. Их нельзя разлучить друг с другом, не расстроив хоровода; в этом хороводе, который и есть само искусство, они сплелись физически и духовно с такой чудесной силой во взаимной склонности и любви, что каждая из них, оторванная от сестер, обречена влачить лишь жалкое искусственное существование; если в этом тройственном союзе они сами создавали себе блаженные законы, то теперь каждая из них должна подчиняться насильственным, механическим правилам» [2, 164–165]. Другое дело, что у Вагнера один из трех факторов цельного искусства – это поэзия; у Дягилева же ее место занимает рисунок. Вербальная составляющая искусства оказалась во многом замещена, вытеснена, а, может быть, даже преодолена визуальностью.

Позднее друг и единомышленник Дягилева еще по «Миру искусства» А. Бенуа в своих воспоминаниях передаст суть их общего замысла: «Балет – одно из самых последовательных и цельных выражений *Gesamtkunstwerk*’а, и именно за эту идею наше поколение готово было положить душу свою... Недаром зарождение “нового балета” (того, что вылилось потом в так называемые “Ballets Russes”) получилось отнюдь не в среде профессионалов танца, а в кружке художников, в котором, при внешнем преобладании элемента живописного, объединяющим началом и служила идея искусства в целом. Все возникло из того, что нескольким живописцам и музыкантам захотелось увидеть более цельное воплощение бродивших в них театральных мечтаний» [1, 540].

Что же касается приоритетов изобразительного искусства перед литературой, то еще в одном из первых номеров «Мира искусства» С. Дягилев обосновывал мысль, что «иллюстрация вовсе не должна ни дополнять литературного произведения, ни сливаться с ним, а наоборот, ее задача – освещать творчество поэта остро индивидуальным, исключительным взглядом художника», ярко выражающим его личность [4, 96]. Возражая против иллюстративности изобразительного искусства, Дягилев утверждал вначале суверенность каждой из ипостасей художественного синтеза – изобразительного искусства, музыки и хореографии; нередко эти образующие синтетического произведения искусства и заказывались автономно друг от друга, исходя из заданной темы (сюжета, идеи) будущего спектакля.

Однако на заключительной стадии творчества спектакля от взаимной автономии искусств не оставалось и следа: на смену суверенности приходил синтез. Сам Дягилев брал на себя функцию фокуса, синтезирующего действие

трех факторов балетного спектакля. В своем последнем интервью С.П. рассказывал: «Поэтому, работая над постановками балетов, никогда не упускаю из виду все три элемента спектакля. Так, я часто бываю в студии декораторов, наблюдаю за работой в костюмерном отделении, внимательно прислушиваюсь к оркестру и каждый день посещаю студии, где все артисты, от солистов до самых молоденьких участников кордебалета, репетируют и упражняются» [4, 261]. Таким образом, последний синтез спектакля осуществлял сам Дягилев, менеджер и антрепренер, деятель искусства и сам универсальный художник.

Морфология искусства *после* М.С.Кагана

Искусство и его морфология не стоят на месте, а непрерывно меняют свой облик. «Морфология искусства», написанная М.С. Каганом в 1972 г., не могла предвидеть те тенденции, которые вышли на первый план художественной культуры в ХХI веке, когда *литературоцентризм* во всем мире, включая Россию, отошел на задний план и был окончательно вытеснен *медиацентризмом*.

Переход от литературоцентризма к принципиально иному принципу самоорганизации культуры – медиацентризму – осуществлялся нелинейно. В медиатекстах поначалу складывалась, как минимум, двухуровневая архитектура, включающая визуальные или аудиальные тексты, с одной стороны, и тексты вербальные, с другой. Тексты вербальные и медиальные вариативно соотносятся между собой как текст и подтекст (реальный или воображаемый). В зависимости от контекста (исторически меняющегося) в культуре складывались двухуровневые текстуальные стратегии: «читатель как зритель», «зритель как читатель», «слушатель как читатель», «зритель как слушатель» и т.п. Наряду с подобными сложными стратегиями интерпретации культурных текстов сохранялись и традиционные текстуальные стратегии («читатель», «зритель», «слушатель»), характерные для неискушенных реципиентов. Однако в современных условиях медиакультуры традиционные стратегии взаимоотношений с теми или иными текстами культуры имеют тенденцию «достраиваться» (или «надстраиваться») до двухуровневых. Возникающий в результате эффект синестетизма определяется различными модусами интермедиальности. Между тем, сама интермедиальность в контексте медиакультуры приобретает принципиально новый характер и смысл. Она собой объединяет медийные ряды, но вненаходима по отношению к отдельным видам искусства.

Появление в качестве медиума искусства универсальной знаковой поверхности – *экрана* [3, 14] – размыло границы между разными медиумами – вербальными, визуальными и аудиальными текстами, органически свойственными медиакультуре как (до известной степени) эклектичному целому. Культурные тексты различного формата одинаково репрезентируются на плоскости одним и тем же экраном – что-то показывающим и пишущим, о чем-то говорящем, и все это как-то озвучивающим. В связи с этой новацией

изменяется и формат *реципиента медиакультуры*: былое различие субъекта словесности (читателя), субъекта визуальности (зрителя) и аудиальности (слушателя) перестает быть значимым. Новый интегральный субъект медиакультуры – это *зритель, читатель и слушатель в одном лице*. Это снова цельный, точнее, целостный человек, заново сконструированный из принципиально разных модусов – визуального, вербального и аудиального, но не в театральной сфере, как у Вагнера, а в медиасфере. В этом случае морфология искусства более нацелена на смешанные или «сложно-сочиненные» виды искусства и скорее соединяет виды искусства, а не разделяет их, как морфологии искусства домедийного периода.

Поскольку конфигуратор медиацентризма исторически складывался в литературоцентричной среде как своего рода «медиа-надстройка», поначалу адаптированная к литературоцентризму (в формах радио, кино и телевидения), а затем все более и более противопоставляющая себя вербальности в формах чистой визуальности (видеоарт, компьютерная графика, медиа-инсталляции и видеоигры) или аудиальности. Неоднородность культурного поля стала выражаться в двухуровневости культуры, более литературоцентричной или более медиацентричной.

В зависимости от контекста культуры и творческих предпочтений базовый и дополнительный уровни произведений медиакультуры могут варьироваться: если базовый уровень мыслится с ориентацией на словесный текст, он будет складываться преимущественно как литературоцентричный; если же создается с установкой на приоритет визуальности или аудиальности, то характеризуется относительной медиацентричностью. Соответственно «надстройка», по отношению к «базовой» части произведения, будет либо медиацентричной (в первом случае), либо литературоцентричной (во втором). В зависимости от того, противопоставлены друг другу литературоцентризм и медиацентризм или интегрированы в единое смысловое пространство, двухуровневость культуры более заметна или скрыта.

В современной культуре складывается двухуровневая конструкция: в одном случае ведущим элементом в ней является зритель или слушатель, т.е. субъект невербальной среды, тогда слово и читатель выполняют подчиненную роль, будучи агентами вербального мира. В другом – ведущим элементом становится читатель и стихия словесности, а зритель или слушатель как агенты невербального мира подчинены читателю. Фактически действуют две версии медиасинтеза: «читатель как зритель (слушатель)» и «зритель (слушатель) как читатель», выражающие две различные текстовые стратегии нового порядка, которые условно можно назвать «зричитель» и, соответственно, «слушачитель» [7, 516–525]. Аналогичным образом складываются в современной медиакультуре отношения между зрителем и слушателем; их симбиоз С. Эйзенштейн называл «звукозрителем», а их проекцию в искусство – «звукозрительным феноменом» [11, 412].

Хочу подчеркнуть: сконструированная таким образом триада реципиентов, сквозь которую «просвечивает» другая триада – «посредников» (своего рода

коммуникативных «узлов» художественного синтеза), является механизмом саморегуляции художественной культуры как целого в период господства медиацентризма.

Зритель

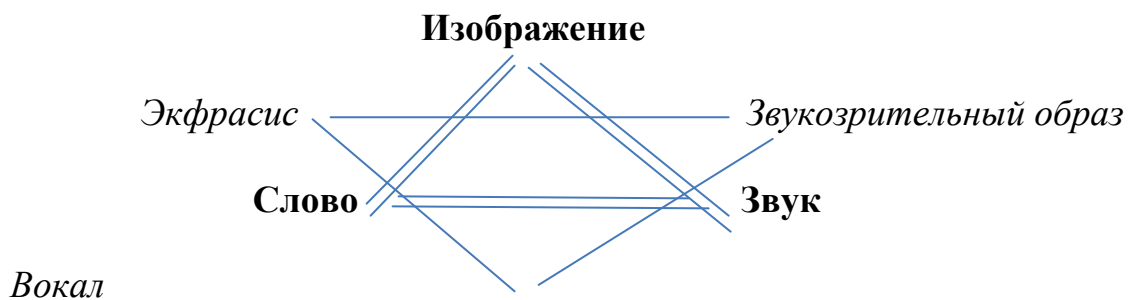
«Зричитель»

Читатель

«Слушачитель»



Его функционирование не предполагает главенствующего положения одного из трех субъектов восприятия искусства или отношений «первичности» – «вторичности» между ними. То же относится к триаде, обозначающей различные материалы искусства: «слово» – «звук» – «изображение», она стоит за триадой условных реципиентов.



Впрочем, за триадой «материала» искусства просвечивает другая триада – «посреднических» образований, попарно связывающих разновидности материала искусства: слово и изображение (известное как экфрасис), слово и звук (известное как вокальное искусство, вокал), а также изображение и звук, в связке которых С. Эйзенштейн – в связи с появлением звукового кино – усмотрел особый «звукозрительный феномен». Эта, «посредническая» триада во многом носит виртуально-синестетический характер и является произведением творческого воображения совокупного реципиента искусства. Можно условно обозначить механизмы эстетического опосредования различных видов искусства относительно друг друга: визуализация и вокализация слова; вербализация и озвучивание изображения; вербализация и визуализация звука. Но эти обозначения лишь называют процессы взаимодействия «простых» видов искусств в синтетических искусствах, а не способствуют проникновению в сущность этих трансформаций.

В то же время важно констатировать, что между словом, звуком и изображением (на первый взгляд) нет непосредственных «переходов» и средств перевода одного в другое. Конечно, слово (любого в принципе естественного языка) можно представить визуально/графически и аудиально/фонетически, но при этом оно остается элементом вербальной культуры и не становится изображением или звучанием того смысла, что означается в данном языке. Так, слово, произнесенное или написанное, представляя собой часть лексикона «чужого» языка (к примеру, неизвестного), не воспринимается как само «звучание» (т.е. компонент, например, музыкального произведения или шума) или как само «изображение» – компонент изобразительного искусства.

Подобное соединение вербальных и визуальных (а также аудиальных) текстов в медиальном формате вообще составляет своеобразие медиакультуры. Гораздо более специфичным является совмещение вербальности и визуальности в аспекте восприятия. Реципиент медиакультуры принципиально целостен и синестетичен: в его фигуре интегрированы одновременно функции читателя, зрителя и слушателя. Однако этот синтез не является простым сложением функций, а представляет собой более сложную конфигурацию, а именно: набор двусоставных текстуальных стратегий (универсальных, по сравнению с традиционными односоставными).

Функция стратегии «читатель как зритель» реализуется в медиакультуре специфическим образом: чтение осуществляется как бы «глазами зрителя». Вербальный текст «схватывается» зрителем быстро, «единым взглядом», «в целом», без углубления в смысл, без детализации, и, таким образом, усваивается поверхностно, на уровне самой общей информации. Для того, чтобы углубиться в текст, его нужно пере-читать, т.е. увидеть, «опустившись» на уровень читателя. Тогда к «зрительскому» типу чтения подключается «читательский» тип, а зритель дополняется читателем. В результате происходит взаимная коррекция читателя – зрителем, а зрителя – читателем.

«Зрительское» чтение отличается от «читательского». Во-первых, это «скорочтение», а значит – поверхностное, «свернутое», ограничивающееся минимумом информации. Художественное произведение начинает восприниматься на уровне фабулы или предметно-вещного «фона», событийного нарратива, «потока» впечатлений и сознания.

Во-вторых, это однократное действие, в принципе не предполагающее аналитического подхода к прочитанному. Глубинные пласты содержания – различные аллюзии, скрытые цитаты, символика, мифологические и религиозные, философские и научные ассоциации и пр. – вообще не воспринимаются и остаются «невидимыми», а значит неосознанными.

В-третьих, с исчезновением «глубины», метафоричности и многомерности/многозначности текста утрачивается отличие текстов художественных от нехудожественных, т.е. теряется эстетическое измерение текста. Далее, вымысел не отличается от документа, что в одних случаях заставляет реципиента «верить» в художественный вымысел как в достоверную реальность, а в других – принимать «фейк-новости» за действительные факты.

На этой же почве рождается недоверие зрителя к телевизионному онлайн-репортажу, а читателя – к документализированным журналистским свидетельствам (ср.: бодрыйяровский феномен мнимой «войны в Персидском заливе»).

Не менее своеобразно реализуется стратегия «зрителя как читателя». В зрительское восприятие субъекта современной культуры имплицитно «вложен» экфрасис (вербальная репрезентация визуального), который реализуется как функция читателя, заключенного в подтексте зрителя. «Видение» некоего визуального ряда не только может, но, в идеале, и должно быть дополнено «чтением» как бы стоящего «за ним» (в глубине), подразумеваемого вербального текста. «Прочтение» визуального текста предполагает не только и не столько его «просмотр», но и осмысление, т.е. вербализацию визуального содержания как способ более глубокого проникновения в его смысл.

Двухуровневое восприятие визуального текста имеет особое значение в кино. Массовые жанры кино могут вполне обойтись чисто зрительским подходом, отслеживающим событийную фабулу. Никакой «глубины» визуального текста за подобным «событийным потоком» не стоит. Интеллектуальные или поэтические фильмы, авторские живописные полотна и концептуалистские инсталляции должны быть не только увидены (зрителем), но и мысленно прочитаны (читателем). Только в результате такого внимательного «прочтения» и осмысления вербального подтекста визуальности становятся очевидными философские, исторические, религиозные, нравственные и др. смыслы искусства.

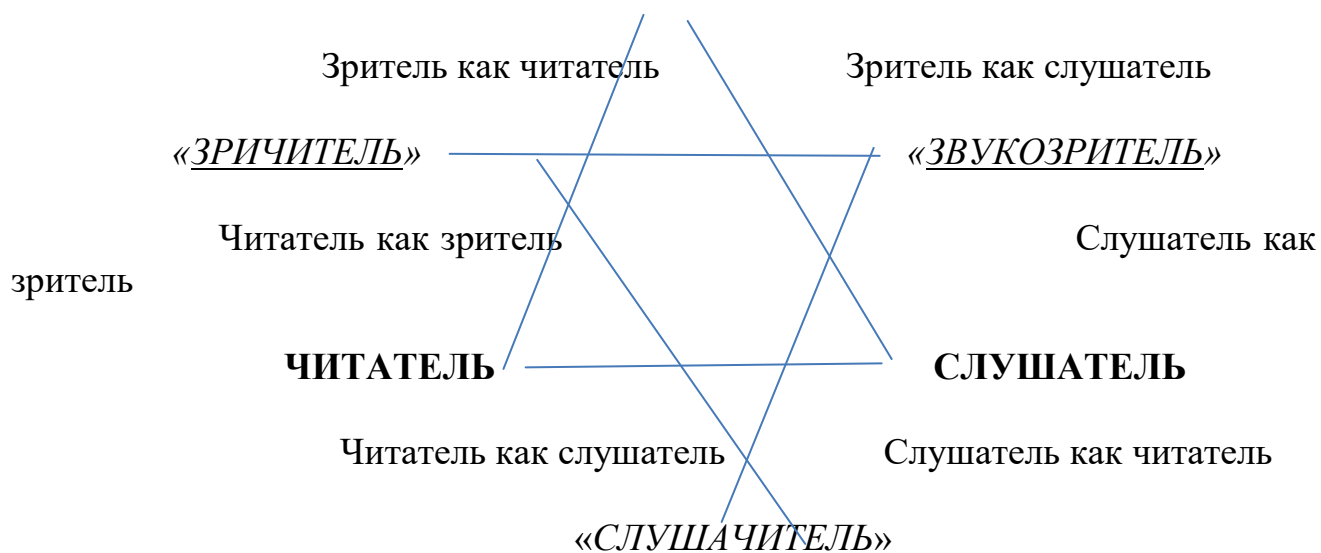
Диалогически соединенные в одном субъекте культуры зритель и читатель – совместными и нередко одновременными усилиями – организуют проникновение в глубину кинотекста (на поверхности – визуального, а в глубине – вербального). Аналогично работает и сам субъект медиакультуры: на поверхности быстрого восприятия он по преимуществу – зритель; в глубине, отягощенной неторопливым анализом и размышлением, он в основном – читатель; но в данном случае читатель и зритель – «сообщающиеся сосуды», взаимно корректирующие свои наблюдения и обобщения, тяготеющие к синтезу, к синестезии.

Реципиент медиакультуры, в первую очередь зритель, одним зрительским восприятием не может пробиться за поверхность экрана в «непроницаемые глубины» так называемого «субмедиального пространства», представляющего собой скрытый, невидимый зрителю анклав знаковых носителей и подразумеваемых автором (или подозреваемых реципиентом) смыслов. Здесь ему может помочь лишь читательский субъективный опыт, наполняющий это пространство «воображаемой реальностью», выраженной словесно и в той или иной мере литературно.

В этом отношении «начитанность» зрителя/читателя (как, впрочем, и слушателя), его литературная эрудиция, развитое читательское воображение являются незаменимым источником интерпретативных «подсказок»,

позволяющих «освоить» *субмедиальное пространство*, заполнив его гипотетическими версиями, мотивами, символическими значениями, некоторые из которых имеют шанс в дальнейшем подтвердиться уже за пределами данного (или любого другого) медиатекста [3, 18–19].

ЗРИТЕЛЬ



В других случаях литературную эрудицию «зричителя» (как и «слушачителя») может компенсировать своей работой литературно-художественный критик (или искусствовед), вербализующий на практике воображаемый подтекст визуального или аудиального художественного текста, и тем самым профессионально подсказать (или развить) интерпретацию зрительских или слушательских впечатлений (художественный и музыкальный критик).

Подобно тому, как «зричителя» раздваивается на «зрителя как читателя» и «читателя как зрителя», нечто подобное происходит с другими «посредниками» медиакоммуникации – «слушачителем» и «звукозрителем». «Звукозритель» потенциально содержит в себе двух субъектов – «зрителя как слушателя» и «слушателя как зрителя», а «слушачитель» потенциально включает «слушателя как читателя» и «читателя как слушателя».

Первая ипостась «звукозрителя» – «зритель как слушатель» – представляет собой такого зрителя, который стремится свои визуальные впечатления дополнить звуковым, преимущественно музыкальным, контекстом или воображаемым звуковым, в том числе музыкальным, подтекстом. Другая ипостась «звукозрителя» – это «слушатель как зритель», который является таким слушателем, который стремится свои музыкальные (реже шумовые, внемузыкальные) впечатления сопровождать визуальными образами, иллюстрирующими звучание. В первом случае изображение тяготеет к звуковому сопровождению; во втором – звук облекается в зримые облики героев и событий, предстает воображаемой «картиной».

В роли «зрителя как слушателя», как правило, выступает театральный или кинорежиссер, ищущий адекватное озвучивание своего видеоряда – на сцене или на экране. В качестве такого взыскательного «звукозрителя» мы можем представить С. Эйзенштейна, Г. Александрова, Г. Козинцева, П. Тодоровского, Э. Рязанова, Г. Данелия, А. Тарковского, А. Сокурова, А. Балабанова, А. Звягинцева в отечественном киноискусстве. В западном киноискусстве подобные примеры, начиная с Чарли Чаплина и кончая, к примеру, И. Бергманом и Ф. Феллини, не менее показательны. Рядовой «звукозрителем», становясь слушателем, в этом отношении как бы следует за своим виртуальным режиссером и «слышит» предлагаемое ему изображение как сопряженную с ним «звуковую картину».

* * *

Метаморфозы, происшедшие с морфологией искусства за последние два с лишним века, отчасти прослеженные в одноименной монографии М.С. Кагана и продолженные в настоящей статье, свидетельствуют о судьбоносных процессах обозначившихся в последнее время в истории художественной культуры и эстетической мысли.

Во-первых, исторический выбор между *разделением искусства на виды и синтезом* этих видов в цельное универсальное искусство (Gesamtkunstwerk) разрешился в основных своих чертах в пользу «общего смысла искусства» (Вл. Соловьев). Склонявшийся к «всеединству искусств» (своего рода Gesamtkunstwerk'у) В.С. Соловьев еще в 1890 г. полагал, что «новоевропейские народы уже исчерпали все прочие известные нам роды искусства, и если это последнее имеет будущность, то в совершенно новой сфере действия» [9, 89]. Это предсказание русского философа подтвердилось в медиасфере и цифровом искусстве.

Во-вторых, понятие *морфологии искусства* сегодня во многом утратило свой смысл – с того времени, когда границы, разделявшие искусства, размылись и возникли промежуточные виды искусства, которые, возможно, не являлись вообще искусством, а скорее выступали как его *симулякр*. Когда о. Павел Флоренский попытался разложить «храмовое действо» на составные элементы, у него получилась «морфология искусства», включающая в себя «искусство огня», «искусство запаха», «искусство дыма», «искусство одежды», искусство «печения просфор», искусство «движений», искусство «осознания» и т.п. [10, 302]. Подобное дробление синтетического искусства (не общепринятого) на мельчайшие составляющие (в большинстве своем фантазийные) граничит с абсурдом.

В-третьих, виды искусства, лишившись морфологических рамок, а также эстетических и культурно-исторических определений, не существуют сегодня, как в домедийные времена, в «чистом», «беспримесном» виде. Они соединяются со смежными и довольно отдаленными видами искусства, образуя смешанные и синтетические формы, которые уже нельзя назвать разновидностями искусства, потому что это интегративные образования художественной культуры второго

порядка, в принципе не сводимые к отдельным искусствам (трансмедийность, мультимедийность, перформативность).

При этом книга М.С. Кагана, во многом утратившая свою актуальность сегодня, сохраняет свое историческое значение, продолжая ставить перед нами новые трудные вопросы и стимулируя поиск ответов на них.

Литература

1. Бенуа А. Мои воспоминания. В 5 книгах. Кн. 4 и 5. М.: Наука, 1980 (Лит. памятники).
2. Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978.
3. Гройс Б. Под подозрением: Феноменология медиа. М.: Художественный журнал, 2007.
4. Сергей Дягилев и русское искусство. В 2 т. М.: Изобр. искусство, 1982. Т. 1.
5. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. 2-е изд. Л.: Изд-во ЛГУ, 1971.
6. Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. М.: Искусство, 1972.
7. Кондаков И.В. «Зритель»: новый субъект современной культуры // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 5.
8. Ницше Ф. Соч.: В 2-х т. М.: Мысль, 1990. Т.2.
9. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991.
10. Флоренский П. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993.
11. Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Он же. За кадром. Ключевые работы по теории кино. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2016.

Жертвоприношение как архетипический сюжет русского культурного пространства

Тема жертвоприношения для русской культуры крайне не чужда, даже если не углубляться в дохристианскую эпоху, не тревожить Велеса, Даждьбога, Перуна и разную прочую Мокошь. Литературные сюжеты, как и сюжеты русских классических опер и балетов, где герой/героиня должны погибнуть во имя некоего будущего процветания, довольно типичны. Великие русские романы – «Идиот» и «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, «Война и мир» и «Анна Каренина» Л.Н. Толстого, «Отцы и дети» И.С. Тургенева и да и пушкинский «Евгений Онегин» – в разветвлённых отрогах сюжетных повествований содержат обязательный компонент очистительной утраты, некоего обнуления, после которого начинается новый отсчёт времени, новая эпоха жизни того или другого сообщества, новый виток в судьбе персонажа или целой семьи. Русские балеты – вообще средоточие красивых смертей, при этом складывается впечатление, что именно в хореографическом пересказе процесс умирания или мгновенная гибель персонажа приобретает необходимый возвышенно-духовный, жертвенный компонент, связанный с явленной красотой телесности и, следовательно, с великим потрясением её утраты. Эпиграфом Прекрасной Искупительной Смерти ко всем балетам русского пространства стало, разумеется, «Лебединое озеро», однако и «Спящая красавица» с её символической смертью/засыпанием на сто лет, и «Щелкунчик» (изничтожение Мышиного Короля и символическое умирание Принца в прежнем облике Щелкунчика), – всё это эпиграфические «Смерти во имя». Не говоря уже о «Раймонде» Глазунова, «Паганини» Рахманинова, «Ромео и Джульетте» Прокофьева, минимум пяти балетах Стравинского, где Смерть является если не кульминацией, то сюжетообразующим компонентом хореографического действия (Кашей в «Жар-Птице», Петрушка в «Петрушке», Эвридика в «Орфее», Юноша в ледяном царстве Феи из «Поцелуя феи», «Весна Священная») не нуждаются в комментариях. Аренский с «Клеопатрой», Асафьев с «Бахчисарайским фонтаном» и «Кавказским пленником», Глиэр с «Красным цветком» и «Медным всадником», Щедрин с целым рядом балетных «гибелей» («Кармен-сюита», «Анна Каренина», «Чайка») продолжают сложившуюся традицию. Даже прокофьевская «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» имеет чисто символическую жертвенную фигуру – убиенную в пятой картине Козу, которая становится в данном контексте символическим «козлом отпущения». Создаётся ощущение, что в ответ на знаменитую «реплику» из балета Р. Щедрина «Чайка» – фразу, написанную на

медальоне Нины «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми её», – авторы балетов «приходят и берут» жизни персонажей, соглашаясь с классическими сюжетами или создавая свои, «удобные» для сценически эффектных «отнятий» жизней, похожих на жертвоприношения.

Возможно, дело не только в хореографическом пересказе, но и в том, что апокалиптическое мышление в русской философской традиции прочно связано с идеей необходимости переместить неизбежное в иной регистр, переосмыслив любую катастрофу как нечто очистительное. Другой вариант – гуляющая по просторам европейской культуры вечная, теперь уже вызывающая легкую улыбку, пара «Эрос + Танатос», делающая романтические сюжеты более яркими, потрясающими обывательское воображение.

А что, если все эти гибельные русские сюжеты – далеко не романтически заострённый, а глубоко сакральный контент? Пасхальность как архетипический способ переживания всей ценности Мира, который должен сначала утратить самое ценное, а затем его заново обрести? Не случайно в последние десятилетия жертвоприношение, сделавшись больше темой культурологических и литературно-психологических исследований, нежели исследований реальных маргинальных практик или практик бытования первобытных племён, всё чаще звучит как нечто базовое, пронизывающее слои современной культуры в её широком, фрейдовском понимании. Культура – то, что систематизирует, сдерживает, форматирует клокочущее ИД. Культура подавляет человеческие страсти, обуздывает влечения, останавливает замешанные на жажде мести кровопролития, она тормозит безудержную биологическую экспансию в сторону войн и личных противостояний через прекращение поиска виновного. И это прекращение напрямую связано с жертвоприношением. Не случайно всё слышнее становится высказывание Рене Жирара по поводу того, что в основе любой мифологии, любой культуры лежит «священное жертвоприношение, убийство толпой жертвы отпущения». Две фундаментальные работы Р. Жирара – «Козёл отпущения» и «Насилие и священное» – в последнее время всё более актуализируются, вызывая несомненный общекультурный читательский и психоаналитический интерес. Причина – та самая пропитанность идеей жертвоприношения огромного количества литературных, психических и социологических сюжетов, подчас весьма ординарных, где бессознательное следование идее искупительного убийства правит бал. И сценарий этого убийства, большей частью завуалированного, чрезвычайно проникающ во все формы и направления разных видов искусств.

Для начала нужно вспомнить то, что наполняет пространство между сюжетом жертвоприношения Ифигении из далёких, но родных греческих мифов, и фильмом Тарковского, который, разумеется, не является «крайним» в развитии данной идеи, а лишь первым в ряду неслучайных ассоциаций всплывает на уровень сознания.

В греческом направлении, в связи с психоаналитическим контекстом, вспоминается, прежде всего, сюжет о царе Эдипе (эдипальный конфликт,

эдипальный комплекс – понятия, означающие развитие противостояния между отцом и сыном в борьбе за любовь матери). Не случайно одна из работ Р. Жирара «Насилие и священное» посвящена в том числе жертвенной «взаимности насилия» между сыном и отцом (Эдипом и Лаем). Миф повествует о том, что боги предсказали царю Лайю, проклятому за неблагодарность, гибель от руки собственного сына. Когда сын родился, Лай решил уничтожить его, проколов ступни железом, связав ремнями и бросив в лесу. Раб должен был осуществить задуманное, но, пожалев ребенка, передал его другому рабу, который переправил того своему царю Полибу. Полиб назвал мальчика Эдипом за распухшие от ран ноги и воспитал как собственного сына. Возмужав, Эдип случайно узнал о своём происхождении и отправился за разъяснением к оракулу, который и открыл ему тайну проклятия: предречённые убийство отца, женитьба на матери и другие ужасные перспективы. Эдип в отчаянии покинул дом приёмных родителей и, скитаясь, встретил на пути агрессивного глашатая, правившего колесницей. В пылу ссоры Эдип убил его, и это было начало осуществления проклятия, ибо глашатай оказался отцом Эдипа. Далее, дойдя до Фив, он освободил город от Сфинкса, и в благодарность за это получил право жениться на царице Фив Иокасте, оказавшейся его матерью. В результате Фивы стали страдать от непонятных бедствий, но через расследование было установлено, что их царь – убийца отца и муж собственной матери, что стало причина всех несчастий. Город решает изгнать Эдипа, чтобы очиститься от скверны. Узнав о свершившемся проклятье, Эдип отправляется к матери и застаёт её повесившейся. Обезумев от горя, Эдип ослепляет себя и впоследствии, слепой, изгнанный фиванцами, умирает.

При этом отцеубийство и инцест в мифе, в отличие от трагедии Софокла, ничем не обусловлены, это просто «чужовищность», катастрофа, отрезанная от всякого контекста» [1, 103]. Однако одно обстоятельство всё же создаёт некий контекст: мысль о том, что причиной всех будущих катастроф является «заразное присутствие убийцы... Трагедия ясно показывает, что зараза – это то же самое, что и взаимное насилие... Чтобы избавить весь город от тяготеющей на нём ответственности, чтобы превратить жертвенный кризис, убрав из него насилие, в чуму, нужно суметь перенести это насилие на Эдипа, или, в общем виде, на отдельного индивида... И в этот момент, когда всё вроде бы погибло..., решение оказывается совсем рядом; один толчок – и весь город впадает в спасительное для него единодушное насилие» [1, 104, 106].

Эдип – жертва мести, но он и невинная жертва, ибо воля богов – ещё не вина, но сложившиеся обстоятельства делают его неприкасаемым, создают уверенность в необходимости изоляции и уничтожения. Рене Жирар: «Где всего несколько мгновений назад были тысячи отдельных конфликтов, тысячи изолированных пар братьев-врагов, там снова возникает сообщество, собранное воедино в ненависти, которую ему внушает только один из его членов. Вся злоба, прежде раздробленная на тысячи разных индивидов, вся ненависть, прежде направленная куда попало, теперь сходится к единственному индивиду, к жертве отпущения» [1, 109].

Чем не формула изгнания из общества Анны Карениной? Смерть Анны не провоцирует всеобщего очищения и примирения, однако главы, следующие за катастрофой, описывают, если не идиллию, то нечто близкое по тональности, хотя бы в паре Дмитрий Левин и Кити, а «коллективный террор» (Р. Жирар), сопутствующий последним месяцам земного существования Анны, прекращается.

Следующий греческий образ – Ифигения (невинная жертва во имя будущей военной победы над троянцами) – тоже является одним из самых ярких в мифологии символов обречённости, невинности и сомнительной целесообразности жертвоприношения. Миф повествует о том, что военные корабли, отправляющиеся на Трою, были остановлены великим штилем, и, чтобы придать им движение, Агамемнон, отец Ифигении, должен был (по велению Артемиды) принести в жертву собственную дочь, что и решил осуществить. Особенно трогательно звучат слова Ифигении, обращённые к отцу, когда она вспоминает о детстве и отцовских чувствах, ныне попранных («Всё в памяти храню я, все словечки, а ты забыл, ты рад меня убить...») [Цит. по: 3, 163]. Однако в последний момент, опять-таки по велению богов, жертва была заменена ланью (в других версиях – козлом или даже медведем), а прекрасную Ифигению переправили в Тавриду (Скифию), и скала её имени, вместе со скалой имени её брата Ореста, до сих пор почитается в окрестностях крымского посёлка Кастрополь. По версии Еврипида, наиболее «психологичного» из греческих трагиков, Ифигения в порыве патриотических чувств сначала в глубоком потрясении, а затем осознанно восходит к жертвеннику. И это придаёт образу чрезвычайную эмоциональную и драматическую наполненность, обогащая его мотивом суицидальной обречённости, что важно для дальнейшей мысли о более современных жертвенных сюжетах.

У мифа огромное количество вариантов, особенно варьируется часть повествования, последовавшего за спасением Ифигении: этот сюжет стал основой для драм Эсхилла, Софокла, Еврипида, Энния и др., а также приобрёл далеко идущие психоаналитические и культурологические последствия. Имеется в виду, прежде всего, появление термина и наименование симметричного эдиповому (мужскому) конфликту и комплексу Электры (женский вариант мужского), представляющий собой конкурентную ненависть к матери и борьбу за любовь отца. Назван этот комплекс именем дочери Агамемнона Электры, отомстившей матери за гибель отца. Термин «комплекс Электры» впервые использовал К.Г. Юнг в работе «Опыт описания психоаналитической теории» (1913), причём Фрейд, изобретатель понятия «Эдипов комплекс» и «эдипальный конфликт», резко отверг возможность существования у женщин некоего аналога мужских детских переживаний. Однако термин прижился, игнорировать его не представляется возможным, к тому же тема жертвоприношения в данной ситуации является в некотором смысле организующим началом.

Следующим порождением мифа об Ифигении становится явление ещё одного психологического приобретения, а именно – «комплекса Клитемнестры», представляющий собой ненависть к мужу, борьбу с главенством семейного мужского начала, а также подавление собственной сексуальности, как и драматическая привязанность к одному из членов семьи. Миф, развивающий сюжет о последствиях жертвоприношения Ифигении, а также о возникновении ситуации, ставшей метафорой противостояния, выглядит следующим образом. Клитемнестра, жена Агамемнона и мать Ифигении, вместе с любовником Эгисфом, задумала отомстить мужу за принесение в жертву Ифигении в тот момент, когда Агамемнон вернулся от стен поверженной Трои. Притворно обрадовавшись, она заманила его в покои дворца, и, воспользовавшись накинутым покрывалом, убила тремя ударами секиры (обращает на себя внимание весьма жертвоприношенческий способ мщения – рассечение). Затем призвала любовника, помогла облечься в царственные одежды и объявила о новом правителе города. Возмущённый народ покорился. Однако Электра, дочь Клитемнестры и Агамемнона, не могла простить матери гибель горячо любимого отца и подговорила вернувшегося из изгнания возмужавшего брата Ореста расквитаться с убийцами. Ненавистная мать с любовником были истреблены. Дальнейшие события стали основой для многих литературно-художественных осмыслений, в том числе – сюжета оперы С.И. Танеева «Орестея».

Миф о Клитемнестре, матери Ифигении, довольно запутан в его истоках. Она же, дочь Леды и Тиндарея, несомненно, была насильственно выдана за Агамемнона (один из вариантов – Агамемнон в процессе военных действий принудил её к браку на правах победителя) и впоследствии, когда Агамемнон воевал с Троей, вступила в преступную любовную связь, а затем убила мужа. Дальнейшая гибель Клитемнестры звучит как месть детей за гибель отца, нелюбимого и обманутого матерью, однако формально поводом для ненависти Клитемнестры становится желание жертвенного детоубийства Агамемноном собственной дочери. Оставшиеся дети не имеют в виду сестру Ифигению, определённую в жертву будущим военным победам. Они мстят матери за предательство отца, тогда как начальный толчок к мстительным настроениям как бы утрачен. Характерно и то, что Клитемнестру убивает именно сын, в связи с чем символически выделяется ещё один психосексуальный комплекс, а именно – «комплекс Ореста». Он представляет собой ненависть сына к матери и осуждение материнских претензий на главенствующую роль.

Таким образом, сразу три формулы-комплекса рождает миф о жертвоприношении Ифигении (комплексы Клитемнестры, Электры и Ореста). Все они, так или иначе, организуют последующее кровопролитие, которое можно остановить только через прекращение инерции мщения. Актуальность этих наблюдений в том, что мотивы мести в греческой мифологии тесно переплетены с мотивами жертвоприношения, так как каждый «виновный» – в каком-то смысле не виновен, потому что причины, побудившие его убить, предать, выбрать жертву – большей частью глубоко психологичны и понятны

читателю или зрителю. Следовательно, вместе со стремлением отомстить возникает некая необходимость кровью/жертвоприношением остановить дальнейшее насилие, и лишь относительная «невинность» поступка, психологически обусловленная, делает очередную жертву мщения жертвой искупительной.

Если глубина мифологических отношений и противоречий между сиблингами в данном случае и не является темой для дальнейшего анализа, то комплекс и судьба Клитемнестры имеет непосредственное отношение к проблематике романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина». Итак, Клитемнестра, насильно выданная замуж за Агамемнона, изначально может иметь сложные отношения с супругом. При этом она любит детей, а за согласие Агамемнона принести одну из дочерей в жертву готова мстить ему – уже будучи в отношениях с Эгисфом, через девять лет после случившегося. В греческом мифе кровная месть, вообще стремление мстить, является базовым посылом, аналогичным любому биологическому отторжению в контексте более поздних эпох, ибо это стремление можно объяснить, но невозможно изменить. В каком-то смысле зеркально-антагонистический миф о Медее (любовь к мужчине и «заместительное» убийство его детей) столь же фатален, хотя сюжет привязанностей организован с точностью до наоборот: любовь (Медея) и ненависть (Клитемнестра) к мужчине-отцу детей, стремление сохранить детей (Клитемнестра) – и принесение детей в жертву (Медея).

В случае с Анной Карениной, выданной замуж не по любви, за человека, отнюдь не вызывающего страстных романтических чувств, это биологическое неприятие сделалось судьбоносным. Обвинить её в этом не может никто, даже дети, к тому же её привязанность к сыну и собственный трагически ранний уход не позволяют фантазировать по поводу будущего комплекса Ореста у сына (по крайней мере, это не предопределено). Тем не менее, ненависть к мужу, привязанность «к одному из членов семьи» (к сыну), наличие возлюбленного, – всё это в общих чертах роднит образ Анны с образом Клитемнестры, позволяет говорить о наличии у Анны комплекса Клитемнестры, а далее – о гибели Анны, когда она, как Клитемнестра, должна быть искупительно принесена в жертву.

Обращает внимание и тот факт, что метафорически именно сын Анны Серёжа является причиной категорического отказа Анны расстаться с Карениным на его условиях: в этом случае она навсегда лишается возможности общаться с сыном. Собственно, это и стало причиной гибели – невозможность организовать жизнь без потери сына, а метафорически – именно сын, (его утрата) убивает Анну сначала психически, а затем и физически. При этом понимание читателем подчинённости героини обстоятельствам, физиологическая невозможность пребывать с Карениным, незащищённость, – всё это позволяет чувствовать трагедию не как результат «умысла», а как результат «воли богов», рокового стечения обстоятельств, результатом чего и становится уход из жизни особым, «жертвоприносительным» способом.

Трудно сказать, насколько произвольность этого ухода была результатом организованного социумом террора. Отчаяние, утрата энергии любви, но не только; Р. Жирар отмечает ещё одну причину, и причина эта – в непосредственной инстинктивной заинтересованности социума: «Уничтожая жертву, люди будут убеждены, что избавляются от поразившего общества зла... Мы привыкли отказывать принципу козла отпущения в какой бы то ни было эффективности: признать таковую – для нас нелепость. Но достаточно заменить словом “насилие”... слова “зло” или “грехи”, которые берёт на себя эта жертва, и станет ясно, что пусть даже перед нами иллюзия и мистификация, но эта иллюзия и мистификация – самое грандиозное и самое действенное из всех человеческих предприятий» [1, 111–112]. Таким образом, «иллюзия и мистификация» самоубийства Анны – лишь способ спрятать роковую обреченность стать жертвой, искупающей собственную греховность изгнавшего её сообщества.

Что касается способа, то Толстой был волен оформить уход Анны гораздо менее кровавым путём. Отравление, утопление, удушение (см. «Леди Макбет Мценского уезда» Н. Лескова, а вслед за тем – «Катерину Измайлову» Д. Шостаковича) – в «репертуаре» великого художника масса вариантов, не обязательно было пересказывать гибель Анны Пироговой, экономки «небогатого и необразованного» соседа А.Н. Бибикова, бросившейся под поезд из-за его измены и женитьбы. Безусловно, аналогия с пироговской «ревнивой случайностью», прямая. Но результатом, кроме всего прочего, становится особый, расчленяющий, кровоискупительный вариант, характерный именно для древних жертвоприношений.

Жертвоприношениям в Ветхом Завете, в иудаизме, в греческих культах посвящены многие страницы исследований – от общефилософских до весьма конкретных, литературно-культурологических. Все эти сюжеты, так или иначе, могут быть материалом для доказательства справедливости наших подозрений о влиянии общей идеи на частный романный сюжет. Однако и без того любому более или менее посвящённому в русскую литературно-музыкальную и культурную жизнь понятно, что актуализированные в XIX веке истории Снегурочки, Волховы, девы Февронии, Марфы, даже Ивана Сусанина и Владимира Ленского пропитаны идеей жертвоприношения. Лермонтовско-рубинштейновская (и балакиревская) история Демона и Тамары, танеевская Орестея, «Петрушка», «Весна Священная» и другое у Стравинского – из того же ряда. История с Царевичем Димитрием более запутана, но и она может быть прочитана в заявленном контексте как *Agnus Dei* русской истории, разве что с оговоркой, что истинная трагедия русского народа, по Мусоргскому, состоит не в том, что народ скуп и не хочет жертвовать (собой?), что он, православно мыслящий и чувствующий, принял Христову жертву и больше тем не обременён (исключая старообрядческую традицию), – а в том, что многие жертвы («жертвоприношения») по какой-то причине не достигли цели и не сделали жизнь более счастливой.

Безусловно, находясь в данной парадигме, можно впасть в соблазн абсолютно все «смертные» фигуры русского культурного пространства объявить «жертвами во имя». Тогда почему бы не попытаться найти бессознательное влечение не просто к смерти (классический Фрейд), а к смерти во имя «очищения», «расчистки» будущего пути, даже если это всего лишь путь развития сюжета («Анна Каренина»)? При этом трагическая русская поговорка, что «Любовь зла...», обретает вполне конкретный циничный смысл, превращая поговорочный объект романтической привязанности в «козла отпущения», а значит – жертву, приносимую во имя некой идеи, а не просто ради драматизации эпического или лирического повествования. При этом, разумеется, не стоит забывать, что все перечисленные истории, хотя и имеют историческую основу или прототип, но в том виде и в той пафосной тональности, прописываются автором единолично, пусть и с учётом потребностей социума, расположенного выбирать кого-либо на роль жертвы. Следовательно, автор реагирует на нечто архетипическое и «готовит» жертву по особому психо-культурному рецепту, готовит до того состояния или статуса, когда «жертва» может быть обработана в традициях богоугодности и принятия. Кроме того, жертва должна обладать некой исключительностью, так и символичностью (природа+человек+бог), и об этом прекрасно сказано у К.Г. Юнга, в его «Символе превращения в мессе» (глава «Жертва»):

«Жертвенные дары символичны, т.е. объемлют всё, что выражается символом, а именно: физический продукт, приготовляемую особым образом субстанцию, психическое достижение человека и присущий культурному растению автономный жизненный принцип демонической природы. Ценность жертвенных даров повышается, если подносятся лучшие или первые плоды. Хлеб и вино есть самое лучшее, что может принести земледелие... Вдобавок хлеб есть зримая манифестация умирающего и воскрешающего божественного нумена, а в вине незримо присутствует обещающая опьянение и экстаз пневма. В античности эта пневма считалась Дионисом, точнее – страдающим Дионисом-Загреем, чья божественная сущность рассеяна по всей природе. Короче говоря, под видом хлеба и вина в жертву приносится природа, человек и бог, сопряжённые в единстве символического дара» [7, 297–298].

В данной системе ценностей, предположив, что истинная причина гибели Анны в романе Л.Н. Толстого – подспудный акт жертвоприношения, а не наказание за вполне определённую вину, можно ответить на вопрос, почему у Толстого погибает именно Анна (при всей её «виновности» вопрос всё же актуален); почему, например, не Стива Облонский, гораздо больше подверженный страстям во всем их разнообразии, от чревоугодия и лжесвидетельства до прелюбодейства? В конце концов, и детей у него больше, и жена его бесконечно оскорблена, почему бы Стиву не наказать, не принести в жертву во имя будущей чистоты и праведности? Или Бетси Тверская – не умертвить ли за холод и цинизм, а Вронского – за безрассудство и погубленную репутацию Анны? Впрочем, умертвить Вронского у автора еще есть время, ибо Вронский отправляется на Балканы... И всё же – не потому ли сделан этот

выбор, что на роль жертвы должен быть избран экземпляр исключительной ценности, с одной стороны, и исключительной символичности и незащитности – с другой? Кроме того, у персонажа должен быть дионисийский профиль, чтобы быть «рассеянным по всей природе», сочетать «опьянение» и способность плодоносить, а также быть непереносимо божественно-прекрасным, хотя бы на уровне физического воплощения. И это «опьянение» должно в некотором смысле стать силой, которой невозможно сопротивляться.

У Юнга есть объяснения и этим «выборам»: «Я отказываюсь от своего притязания, так как чувствую, что меня подталкивают к этому какие-то совершенно неведомые мне внутренние причины. Они не гарантируют мне никакого морального удовлетворения, я даже ощущаю по отношению к ним внутреннее сопротивление, однако должен всё же уступить этой силе, подавляющей моё эгоистическое притязание...» [7, 304]. Анна, охваченная этим «опьянением», которое «не гарантирует никакого морального удовлетворения», уступает его силе, отбросив последнее символическое притязание на жизнь – красный мешочек, а с ним и последний жест в сторону жизни.

Кроме Анны, подробно и значимо в романе описывается смерть брата Дмитрия Левина, и его образ тоже чрезвычайно акцентуирован на особом носительстве духовного страдания, благородства и самоотверженности (женился на женщине из дома терпимости, отринув своё дворянство, образование и наследный капитал, что рождает аллюзии с библейским Оссией, женившимся на блуднице). Уже обременяемый жизнью телесной (особенно в последних для него главах, когда тело чудовищным образом высохло и стало символом невозможности пребывать не в мире ином), этот персонаж звучит как наделённый высокой ценностной концентрацией, что делает его лакомой жертвой «во имя»... Во имя чего? Будущего счастья молодых? Всеобщего аристократического равновесия, поддерживаемого стальными законами приличия и соответствия, необходимости «Азъ воздам» во всех случаях отступления от прав и правил системы? Не так важно. Главное – эта жертва, по всей видимости, «угодна богам», ибо у ближайших по духу людей после его ухода всё образовывается.

А вот растерзанный поездом мужик-обходчик, отец и кормилец, чья смерть предваряет завязку отношений Анны и Вронского, – как будто бы «жертва впустую». Более того, это просто несчастный случай, по крайней мере, в контексте романа эта трагедия ощущается как дурное предзнаменование, а не как жертвоприношение. Таким же «небогоугодным» и даже преступным ощущается денежное вспоможение семье погибшего, сделанное Вронским. Следовательно, неценность или несимволичность делают жертвоприношение бессмысленным, тогда как добровольность и суицидальность поступка «жертвы» не умаляет, а даже увеличивает её значимость (при этом автор, имплицитно присутствующий и творящий свою волю, как страшный мужик из сна Анны, не упразднён!).

Кстати, несколько слов по поводу автора. Сведения об исключительной вовлечённости Толстого в создание образа Анны Карениной хорошо известны. Несколько вариантов сюжета, написание краткого варианта романа за пять дней, одно из названий повествования («Молодец, баба!») и др., – всё это говорит о несомненной значимости и сюжета, и героини, и других участников повествования. Но даже если бы всего этого не было, та величайшая любовь, с которой персонаж (Анна Каренина) создан, не допускает иного. Поэтому, действительно, «принесение в жертву» столь восхитительной и несчастной героини – очень похоже на жертвоприношение самого автора (автор – и жрец, и жертва), боровшегося с дионисийскими искушениями чуть не всю жизнь. И по этому поводу у К.Г. Юнга тоже есть некоторые комментарии:

«Принесение в жертву происходит тогда, когда я дарю нечто мне принадлежащее... Когда я отдаю что-либо “моё”, это нечто само по себе уже является символом..., потому что представляет часть моей личности. Вот почему с каждым даром оказывается связано какое-то личное притязание (Anspruch), высказываемое либо в открытую, либо *sottovoce*... Вот почему с даром всегда сопрягается какой-то личный замысел, ибо само по себе простое дарение никоим образом не является жертвой. Ею оно становится лишь тогда, когда мы приносим в жертву, отказываясь от связанного с дарением замысла “duutdes” [даю, чтобы ты дал]. Если мы хотим, чтобы отдаваемое нами было жертвой, оно должно отдаваться так, как если бы оно уничтожено» [7, 300].

Следовательно, дар в виде созданного образа любимейшей героини, должен быть уничтожен. При этом смысл уничтожения символизирует и САМОуничтожение (Анны – напрямую, создавшего её автора – косвенно): «Заглянем на мгновение в душу Аврааму, который, повинаясь божественному велению, должен был принести в жертву своего единственного сына. Помимо сострадания к сыну, разве не почувствовал бы любой отец при подобных обстоятельствах жертвой себя самого, разве не ощутил бы укол жертвенного ножа собственной грудью? Да, он был бы жертвующим и жертвваемым одновременно» [7, 307].

Требует некоторого пояснения и трактовка символических смыслов, присущих героине. Безусловно, это деятельная способность к глубокой любви вне социальных правил и законов. Осознанная любовь в осознанно незаконной ситуации. Кроме того, это красота и соблазн, дерзость и своеволие, выраженные в следовании предназначению дионисийского культа, это цветение и плодородие, сменяемое зимней стужей и естественным умиранием после того, как собраны плоды. Но дионисийские празднества конечны, тогда как Анна, отказавшись «плодоносить», избрала путь «вечного цветения без плодов», а такого рода притязания удовлетворяются только через прекращение жизни: цветок в гербарии долго сохранит свой благоухающий бесплодный облик.

Однако образ Анны приобретает и дополнительную смысловую нагрузку, а именно – он аккумулирует смыслы, укрепляющие и статус жертвы. С точки зрения Рене Жирара, жертва должна обладать некоторыми социально

обусловленными признаками: она должна быть частью сообщества, она не должна быть впоследствии отомщена (в некотором смысле, принесение невинной жертвы останавливает логику мести, и тем самым прекращает бесконечное кровопролитие), она должна быть даже проклята («Проклятый субъект – это всегда жертва для заклания руками других или самого себя...» – Артур Крумин о «Насилии и священном» Рене Жирара), при этом, как ни странно, она должна быть достаточно невинна. Как это осуществить? Сначала жертве должно приписать статус этой проклятости, который превратит её в «козла отпущения» (Анна Каренина изгнана из высшего общества, где ранее считалась своей). Следующий шаг – внушить сообществу, что с уничтожением жертвы в Мире наступит новый, лучший порядок (многочисленные попытки бывших знакомых вернуть её в прежний статус, по сути – стремление избавиться от неё в нынешнем). Далее, жертва должна быть умерщвлена, хотя бы морально (что демонстрирует сцена в театре), а затем должен быть устроен непосредственный акт жертвоприношения. При этом Анна продолжает иметь и некую презумпцию невинности, потому что читатель, в отличие от гонителей, знает все причины сложившейся ситуации и сочувствует жертве.

Этот дополнительный статус невинности, изгнанности, проклятости и обречённости в сочетании с притязаниями на любовь, оправдываемыми адвокатами читательской совести, делают Анну идеальной жертвой. При этом «притязание на любовь» – это прежде всего притязание на жизнь, и «тот, кто приносит себя в жертву, т.е. способен отказаться от своего притязания, должен сперва иметь это притязание... По крайней мере, это притязание и отказ от него должны быть артикулированы. Вот почему ритуалу превращения в мессе совершенно логично предшествует исповедание. Путём самопроверки эгоистическое притязание, связанное с любым даром, должно быть осознано и сознательно “принесено в жертву”... Я принимаю решение, направленное против моего собственного Я, отказываюсь от моего притязания... За поступками человека стоит не общественное мнение и не моральный кодекс, но личность, которая до поры до времени остаётся для него на бессознательном уровне» [7, 301].

В случае с Анной Карениной актом исповедания самого автора становится весь роман, в контекст которого, можно предположить, и вписан акт жертвоприношения как таковой. Кстати, для самого акта жертвоприношения, как свидетельствуют источники, чрезвычайно важно и наличие символической крови, питающей Землю, и присутствие очищающего символического огня. В сцене гибели Анны Карениной – всё в наличии: «“Где я? Что я делаю? Зачем?” Она хотела подняться, откинуться; но что-то огромное, неумолимое толкнуло её в голову и потащило за спину. “Господи, прости мне всё!” – проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом. И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь светом, осветив ей всё то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла» (Толстой, цит. по Басинский П., стр. 308). Огонь свечи,

озаряющий всё прошлое, неумолимая сила, влекущая за пределы бытия, отброшенный в последний момент «красный мешочек», символически замещающий будущие кровавые обстоятельства – всё позволяет трактовать трагическую сцену как завуалированный акт жертвоприношения.

Степень осознанности автором такой трактовки представляется проблематичной, однако то, что несёт данный акт и автору, и читателю, предположить нетрудно. Жертвующий любимой героиней автор, в сущности, преображается: «Человек, предоставивший жертву, является объектом освящения, в конце действия он уже не тот, каким был в начале. Он обрёл религиозный статус, которого ранее не имел, либо избавился от неблагополучного качества, тяготившего его. На него либо снизошла благодать, либо он очистился от скверны – как в том, так и в другом случае в смысле религиозном он преобразился» [5, 16].

Преображается и читатель: катарсические переживания, сопровождающие сюжет, трудно переоценить, ведь в процессе погружения в роман искренний читатель во многом проникается судьбой Анны, находя поводы для идентификации, и момент утраты её как персонажа живого ощущает убийством части себя, своего психического Я, своих притязаний и чаяний. Читатель, благодаря мастерству Толстого, понимает всю логику свершившегося, но переживает несомненную боль утраты, и лишь благодаря дальнейшему развитию событий (линия Кити-Левин) принимает идею безвариантности развития событий, некоторой предопределённости и даже необходимости такого финала. Финала, когда часть твоих заблуждений, или желаний, или амбиций, а шире – влечений, должны быть жертвопринесены. Поэтому в данном случае даже видимость неподготовленного, спонтанного самоубийства – не противоречит гипотезе о жертвоприношении как архетипическом сюжете этого романа, а также других произведений русского культурного пространства, и несколько проясняет отсутствие логики и справедливости возмездия («Мне отмщение, и Азъ воздам...»), по крайней мере, в романе Толстого «Анна Каренина».

Однако откуда в романе Л.Н. Толстого в православной миросистеме так много дохристианского, языческого, архаичного? Об этом убедительно повествует Д.С. Мережковский в книге «Л. Толстой и Достоевский», где образ Анны Карениной трактуется как раздвоенный символ – и как «святой», чистой языческой телесности, и как христианский символ страдающей, духовной, материнской любви:

«Пробуждение “настоящего”, исключительно, будто бы, “христианского” “я” в Анне – любви ее к мужу – начинается не столько в сознании (на самом деле, сознание это потухает в ней вместе со вспышкой “белого света смерти”, так что, выздоровев от родильной горячки, остается она в прежней “языческой” темноте и слепоте), не в сознании, а в бессознательной стихии, не в глубине духа, а в глубине плоти, так же как все великие чувства и мысли у Л. Толстого. В глубине плоти, в тайне пола, у женщины рядом с началом нерождающего оргийного сладострастия есть противоположное, или кажущееся

противоположным, начало материнства. Анна не только вакханка, любовница, “преступная” жена, но и мать, все еще “святая мать”, “Мадонна”. И даже в то время, когда всеми силами своего *полного* сознания оправдывает она себя и любовь свою к Вронскому, ненависть к мужу, эта бессознательная, противоположная правда, правда материнства, возмущается в ней» [4].

Таким образом, даже символика телесного расчленения прекрасного анниного тела – это метафора двойственности не только образа Анны, но и философии Л.Н. Толстого, которая сочетала в себе и христианское, и языческое, и где идея искупительной жертвы не только не разъединяет, но и связывает, казалось бы, столь далёкие системы верований.

Переходя к музыкальной интерпретации романа и имея в виду идею жертвоприношения как значимую, невозможно не обратиться к произведениям сходного жанра и родственной идеи. Наиболее «подходящим» для такого рода сравнений представляется балет И.Ф. Стравинского «Весна священная», где идея жертвоприношения является сюжетообразующей, а героиня «священной пляски», отделённая и одинокая, заключённая в ограничительный круг, добровольно погибает в процессе страстного ритуального танца. Рассмотрение такой идеи возможно, так как, несмотря на общую тенденцию симфонизации балета, приведшей к появлению «танцсимфонии», использующей музыку, не предназначенную для танца и воплощающей общие философские идеи, сюжетность балетного действия не исчезает полностью; наряду с обобщённо-сюжетными постановками, что в начале прошлого века, что в его последней трети, – обе тенденции сосуществуют.

В балете «Весна священная» нет ярко выраженного эпического сюжета: это ряд сцен, погружающих зрителя в глубокую архаику, ассоциативно связанную с фрейдовским бессознательным. Но сюжет всё же просматривается: сообщество выбирает жертву, производит ограничительные пассы, а затем заставляет умереть во имя будущего весеннего воскресения. Сам Стравинский говорил о том, что хотел изобразить «светлое воскресение природы», однако безусловным акцентом становится нечто неотвратно трагическое (жертвоприношение), а не то, ради чего оно совершено. К тому же «Весна священная» – не единственное произведение Стравинского, имеющее отношение к древнему жертвенному обряду: им написаны священная баллада «Авраам и Исаак», опера-кантата «Эдип», кроме того, и «Месса» имеет непосредственное отношение к теме искупительной жертвы, хотя в другом религиозно-философском контексте. С некоторой метафоризацией, но и балет «Петрушка» может быть трактован как история об изгнанном и погубленном, приближенном по функции к жертве персонаже. Так что данная тема, безусловно, не может иметь декоративное значения, даже если балет «Весна священная» ещё не опирается на ярко выраженный жертвенный сюжет, это, скорее, развитие тенденции симфонической трактовки жанра. Позднее в качестве нового, по сравнению с «танцсимфонией», направления исследователи отмечают возвращение к балету, имеющему более или менее эпическую задачу:

«Эпоха балетов, созданных на основе инструментальной музыки, утратила своё влияние к 1930-м годам, уступив место новому направлению в балетном искусстве XX века – драмбалету...» [6, 21]. Хореографы покушаются на интерпретации шедевров мировой классики, композиторы охотно идут тем же путём, стремясь избежать обобщённости смыслов, выдвинув на первый план сюжетную драматургию, сблизив балет с литературой и драмой. Разумеется, причиной, толчком к созданию такого рода прочтений классических сюжетов становится или обновлённая актуальность сюжета, или непрочитанность, нерешённость некой проблемы. Такой «проблемой» продолжает оставаться парадоксальный смысл романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина», которая, как математическая теорема Ферма, ждёт своего Григория Перельмана, и каждый, кто берётся за новую интерпретацию загадочного сюжета (в том числе Родион Щедрин), рискует им стать.

Литература

1. Жирар Р. Насилие и священное / Пер. с франц. Г. Дашевского. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 448 с. ISBN 978-5-86793-792-8.
2. Кун А.Н. Легенды и мифы Древней Греции. М.: ВИКА пресс, Арктос, 1992. 448 с. ISBN 5-8551-128-6.
3. Лосев А.Ф. Античная литература / под ред. А.А. Тахо-Годи. 6-е изд., исправл. М.: ЧеРо; Мн: ООО Асар, 2001. 543 с.: ил. ISBN 5-88711-056-2. ISBN 985-6572-64-9.
4. Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. – URL: <https://merezhkovskiy.lit-info.ru/merezhkovskiy/proza/lev-tolstoj-i-dostoevskij/2-2-6-stranica-i.htm>
5. Мосс М. Очерк о природе и сущности жертвоприношения.
6. Чумаченко Д.И. Балеты Альфреда Шнитке в контексте отечественного музыкального театра 1970-х–1980-х годов / Дисс. канд. иск-ния: М., 2023. 197 с.
7. Юнг К.Г. Символ превращений в мессе / Собр. соч. Ответ Иову / Пер. с нем. М.: Канон и РООИ Реабилитация, 2017. 352 с. (История психологической мысли в памятниках). ISBN 978-5-88373-055-8.

Из числа сподвижников большого искусства

Как отраднo, когда наши друзья и коллеги работают так много, активно и плодотворно, как Екатерина Скоробогачева, в научно-творческой деятельности которой 2025 год стал особенно насыщен событиями и мероприятиями.

Екатерина Александровна Скоробогачева – доктор искусствоведения, художник, доцент, почётный работник сферы образования РФ, профессор кафедры истории русского и византийского искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, директор музея этой академии, член Союза художников России, Союза писателей России, Академии российской словесности, Международной ассоциации художественных критиков, автор 11 монографий, более 230 статей, организатор международных конференций и форумов, участник выставок. Сфера её интересов – культура России XIX – начала XXI столетия.

Родилась Екатерина Александровна в Самаре 26 марта 1977 года в семье педагогов и архитекторов. Окончила Самарское художественное училище имени К.С. Петрова-Водкина (живописный факультет, специальность – художник-педагог), Российскую академию живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова и аспирантуру этой академии (факультет искусствоведения, специальность – искусствовед).

Её профессиональный стаж составляет более 25 лет. Материалы и результаты работы внедрены в практику при чтении лекций в РАЖВиЗ Ильи Глазунова, Российской государственной специализированной академии искусств, Российской государственной библиотеке искусств, Новом болгарском университете (София), при участии в международных, всероссийских конференциях Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Московской духовной академии, Союза художников России, в коллоквиумах Литературного института имени А.М. Горького, НИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева, при рецензировании выпускных работ в РГГУ в качестве председателя ГЭКа.

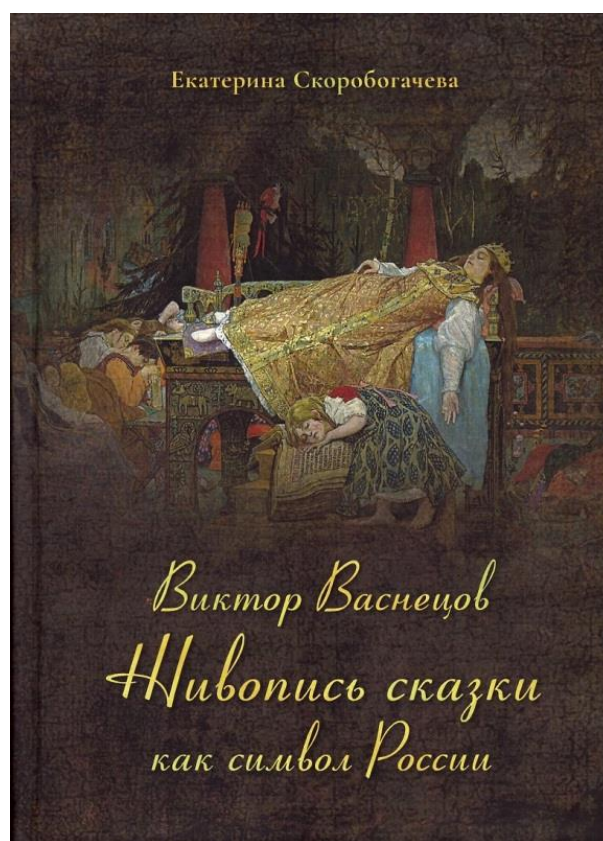
Она участвует в выставках с 1994 года, в научных конференциях – с 1997-го. Результаты творческой деятельности отражены в более 100 произведениях живописи и графики, представленных на персональных выставках «Музыка пейзажа» (2012 г., в ЦУНБ им. Н.А. Некрасова, Москва) и «Пейзажные созвучия России» в (2020 г., Выставочном зале МБОУ № 1409, Москва). Награждена памятной медалью В.Ф. Стожарова общественным объединением «Русский Север» в 2020 году.

В 2020–2024 гг. изданы монографии Е.А. Скоробогачевой: «Русский Север – сокровище Руси» (СПб.: Петрополис, 2020), «Айвазовский» (М.: Молодая гвардия (серия ЖЗЛ), 2021), «Санкт-Петербург И.Н. Крамского» (СПб.: Петрополис, 2021), «Врубель» (М.: Арт-Родник, 2022), «Виктор Васнецов. Свеча жизни» (М.: Молодая гвардия, серия ЖЗЛ, 2023), «Русское искусство на рубеже XIX–XX столетий. Многокрасочность образов и смыслов» (СПб.: Петрополис, 2024).

Итоги работы Екатерины Александровны в 2025 году позволяют расширить эти данные. В начале года увидела свет монография «"Лесная серия" Конёнкова. Синтез стилей: от Древней Руси к современности» (СПб.: Петрополис). В апреле состоялось награждение Екатерины Скоробогачевой золотой медалью Союза художников России «Духовность. Традиции. Мастерство». В мае в РАЖВиЗ Ильи Глазунова ею прочитана открытая лекция «Образы войны в искусстве», посвященная 80-летию со дня окончания Великой Отечественной войны. В июле, ко дню рождения выдающегося мариниста И.К. Айвазовского, было записано развернутое интервью для программы «События» на телевизионном канале НТВ. Уже в следующем месяце издана монография «Виктор Васнецов. Живопись сказки как символ России» (СПб.: Петрополис, 2025). В сентябре состоялась её презентация на Московской международной книжной ярмарке на ВДНХ, а также участие в «Лекториуме в Коломенском». Октябрь стал особенно богат событиями: открытие персональной выставки живописи и графики Е.А. Скоробогачевой «Русский характер» в Центральном доме Российской армии имени М.В. Фрунзе (Москва), творческая встреча автора со зрителями в том же выставочном зале, получившая название «Искры жизни», и, наконец, выступление с докладом на научно-практическом семинаре, посвященном эпохе царя Алексея Михайловича, в Музее-заповеднике «Коломенское».

Отдельно следует отметить исключительно интенсивное сотрудничество Е.А. Скоробогачевой с нашим Международным Центром комплексных художественных исследований в качестве как автора многочисленных статей самого высокого научного ранга, так и редактора-составителя целого ряда томов нашего альманаха «Диалог искусств и арт-парадигм», к чему необходимо присоединить тот факт, что у нас постоянно публикуются работы её учеников. Кстати, в томах нашего нынешнего форума можно увидеть её две очередные статьи.

Пожелаем Екатерине Александровне продолжения плодотворной работы и успешной реализации замыслов!



**Персональная выставка живописи и графики Е.А. Скоробогачевой
«Русский характер»
в Центральном доме Российской армии имени М.В. Фрунзе (Москва)**

С 2 ПО 27 ОКТЯБРЯ

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ДОМ
РОССИЙСКОЙ АРМИИ
имени М.В. Фрунзе

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА
РУССКИЙ ХАРАКТЕР
художника, искусствоведа, директора музея Российской академии живописи,
ваяния и зодчества Ильи Глазунова **Е.А. СКОРОБОГАЧЕВОЙ**

ОТКРЫТИЕ 2 ОКТЯБРЯ В 16:00. ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ ЦДРА

ВХОД ПО ПРИГЛАШЕНИЯМ

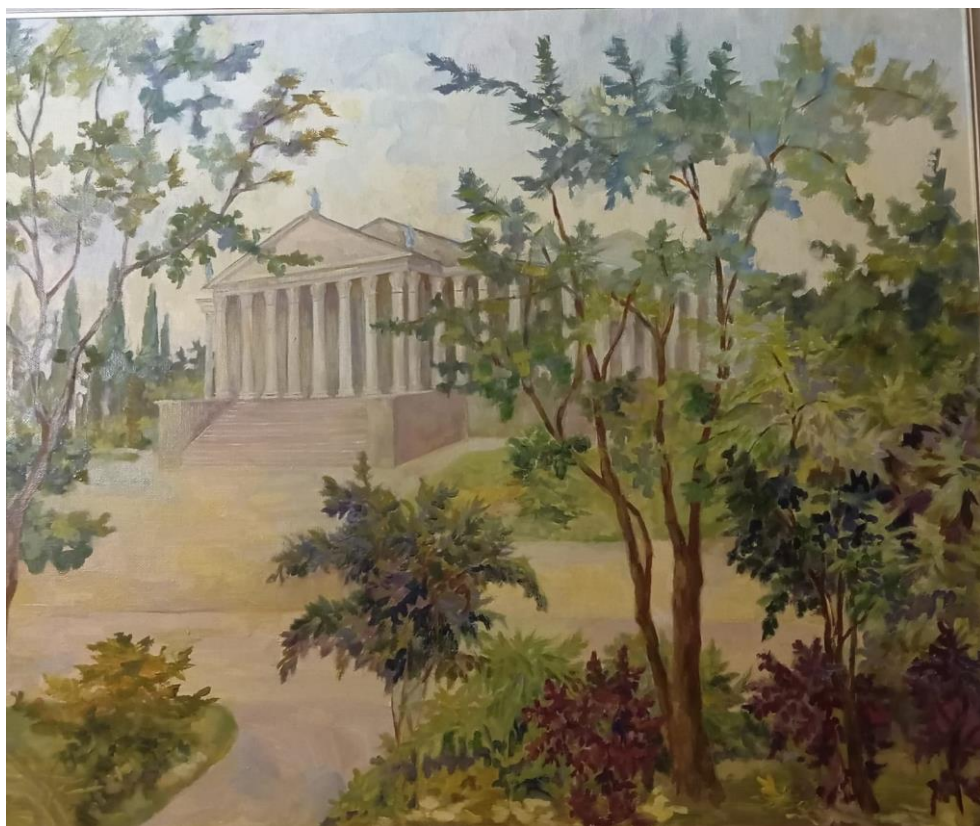




Лекториум в Коломенском



Избранные работы Екатерины Скоробогачевой









**Ссылки последнего времени, по которым можно получить
определённое представление о творческой деятельности
Екатерины Александровны Скоробогачевой**

https://vk.com/video-199031086_456239179

<https://cdra.ru/index.php/news/item/3741-v-tdra-otkrylas-khudozhestvennaya-vystavka-rabot-ekateriny-skorobogachevoj-russkij-kharakter>

<https://cdra.ru/index.php/news/item/3745-iskry-zhizni-takoe-nazvanie-nosil-sostoyavshijsya-v-tdra-vecher-vstrecha-s-iskusstvovedom-ekaterinoj-skorobogachevoj>

https://t.me/nina_kondrateva_art/8662?single

<https://www.mgomz.ru/ru/pages/lektorium>

Екатерина Скоробогачева (Москва)

Малоизвестное произведение А.Н.Бенуа в Музее РАЖВиЗ Ильи Глазунова. К вопросу генезиса собрания

Музей Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова организован и действует в качестве структурного подразделения с 1996 года. Он создан именно как учебный – для сопровождения учебного процесса и отражения основной концептуальной направленности Академии, продолжения классических традиций искусства и сохранения школы мастерства. Экспонаты Музея призваны способствовать освоению дисциплин студентами всех факультетов Академии. Учащиеся творческих факультетов – живописи, реставрации живописи, скульптуры и архитектуры, копируют образцы классического искусства, представленные в зале графики и копийном классе. Студенты факультета искусствоведения на практике, работая с музейными предметами, изучают вопросы атрибуции и экспертизы, каталогизации, знакомятся со спецификой музейной и экспозиционно-выставочной работы.

Важный раздел собрания составляют экспонаты, переданные в дар Музею основателем Академии, Народным художником СССР, академиком РАХ Ильей Сергеевичем Глазуновым и ректором Академии, Народным художником РФ, действительным членом и членом Президиума РАХ Иваном Ильичом Глазуновым. Традиции дарения, в музейной сфере неразрывно связанные с меценатством, благотворительностью, частным коллекционированием, восходят к эпохе итальянского Ренессанса, к формированию царских и монастырских собраний Древней Руси, имперской России XVIII–XIX столетий, нашедших продолжение в деятельности Ильи и Ивана Глазуновых [2; 3; 4]. Среди центральных экспонатов, переданных в дар академическому Музею его основателем [5], выделим графическое произведение – виртуозно, тонко исполненную с натуры линейно-тональную зарисовку Альберта Бенуа «Деревня Бобыльская» (Россия, конец XIX – начало XX вв. Бумага, угольный карандаш. 32 x 48).

Альберт Николаевич Бенуа является представителем выдающегося рода деятелей искусств, к которому принадлежит ректор РАЖВиЗ Ильи Глазунова Иван Ильич Глазунов, ныне достойно продолжающий в своем творчестве традиции классического, реалистического искусства. Семья Бенуа имеет итальянские, французские и русские корни. Иван Глазунов – представитель линии зодчего Леонтия Бенуа, родного брата Альберта Бенуа. Мать Ивана Ильича Глазунова, Нина Александровна Виноградова-Бенуа (15 июля 1936, Ленинград — 24 мая 1986, Москва) – талантливый художник, знаток древнерусского костюма, правнучка архитектора, ректора высшего

художественного училища при Императорской академии художеств Леонтия Николаевича Бенуа. Вместе Илья Глазунов и Нина Виноградова-Бенуа блистательно оформили ряд театральных постановок для Берлинской оперы, Большого театра Москвы, Одесского театра оперы и балета. Ее отец – сын царского генерала, мать – внучка императорского архитектора Леонтия Бенуа (по отцу, по матери – Сапожникова, из семьи русских купцов). Знаменитая картина Леонардо да Винчи была названа «Мадонной Бенуа», поскольку именно Леонтий Бенуа доказал ее подлинность.

Среди представителей семьи: Александр Николаевич Бенуа – известный художник круга «Мир искусства» и художественный критик, причастный к созданию Русского музея в Санкт-Петербурге, где один из корпусов носит его имя; Николай Николаевич Бенуа, более 20 лет являвшийся главным художником знаменитого итальянского оперного театра «Ла Скала». Подробно и наглядно о выдающихся представителях талантливой рода, столь много сделавших для культуры России и Европы, рассказывают экспозиция и мероприятия Музея семьи Бенуа в Петергофе, одно из которых состоялось совсем недавно, 12–13 сентября 2024 года – Международная научно-практическая конференция «Наследие Бенуа: история и современность».

Интереснейшие страницы истории семьи Бенуа связаны с именем Альберта Николаевича Бенуа (14/26 марта 1852, Санкт-Петербург – 16 мая 1936, Париж), художника, архитектора, академика и действительного члена Императорской Академии художеств, известного, прежде всего, как тонкий график, акварелист. Обратимся лишь к наиболее значимым фактам его яркой творческой биографии. Он родился в семье известного петербургского архитектора, прославившегося, прежде всего, как строитель Петергофа, Николая Леонтьевича Бенуа. Родные братья Альберта – Александр и Леонтий Бенуа. Александр Николаевич писал о нем: «Старший из моих братьев родился за восемнадцать лет до моего рождения, иначе говоря, он почти годился мне в отцы. И, однако, несмотря на такую разницу в годах, это не сказывалось на наших отношениях. По своему художественному воспитанию Альберт был архитектором» [1].

В 1871–1877 годах Альберт Николаевич учился в Императорской Академии художеств на архитектурном отделении. Одновременно занимался акварелью под руководством Л.О. Премацци. В 1877 году окончил Академию со званием классного художника-архитектора 1-й степени. В 1883 году по приглашению Александра III сопровождал царскую семью в летней экскурсии по финским шхерам на яхте «Царевна». После окончания Императорской Академии художеств Альберт Бенуа занялся акварельной живописью и в 1883–1885 годах путешествовал по Италии, Франции, Испании для совершенствования в технике акварели. В 1884 году за акварели «Местечко Балье», «Город Сан-Ремо» и другие был удостоен звания академика. По возвращении в Петербург Альберт Николаевич назначен преподавателем акварели в Императорской Академии художеств; в 1894–1905 стал членом Совета, с 1894 – действительным членом ИАХ. В 1890-х–1910-х много путешествовал, исполнил пейзажи побережья Финского залива, Кавказа, Поволжья, Крыма (в частности, Симеиза), Северной

Африки, Средиземноморья, Сибири, Манчжурии, Китая, Японии, Кореи, создал обширную серию видов Петербурга и пригородов. В 1880 году во многом по инициативе Альберта Николаевича был основан Кружок русских акварелистов (с 1887 – Общество русских акварелистов), почётным членом которого он являлся. Его персональные выставки с успехом состоялись в Петербурге (1903, 1909, 1915) и Киеве (1904, 1909). В 1924 году Альберт Бенуа эмигрировал в Париж, выехав туда по вызову старшей дочери, оперной певицы Марии Черепниной. В 1926 был избран членом Парижской Академии изящных искусств. В последние годы из-за болезни ног был прикован к постели и находился под опекой дочери и зятя — композитора Н.Н. Черепнина. Похоронен на парижском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. Произведения Бенуа находятся в Государственном Русском музее, Государственной Третьяковской галерее и многих других музейных и частных собраниях нашей страны и за рубежом. Предполагаем, что одному из частных собраний Санкт-Петербурга ранее могла принадлежать графическая композиция А.Н. Бенуа «Деревня Бобыльская», ныне являющаяся значимым экспонатом фонда Музея Академии Ильи Глазунова, свидетельством высоких достижений школы русского пейзажного искусства [6; 8]. Важно отметить, что ее образ далеко не случайно возник в творчестве Альберта Бенуа.

В Санкт-Петербурге и его окрестностях и ныне остается немало мест, сохраняющих старину и отражающих мировоззрение выдающихся представителей ушедших столетий [7]. Одним из них является малоизвестная в наши дни Бобыльская слобода. Однако в XIX веке ее можно было по праву назвать центром кипучей в летний период дачной жизни. Здесь сохранились четыре деревянные дачи конца XIX – начала XX века. Две из них построены по проекту Л.Н. Бенуа. Еще две спроектированные им постройки сгорели в 1919 году. После 1917 года на территории слободы находился дом отдыха для преподавателей университета Санкт-Петербурга. Этимология названия «Бобыльская» связано со словом «бобыль» – одинокий крестьянин. В эпоху Петра I крестьян забирали в армию на 25 лет, и из-за столь долгого срока службы по возвращении у них порой не оставалось родственников, не было семьи. Их называли бобылями. До 1736 года земли будущей Бобыльской слободы принадлежали церковному реформатору Феофану Прокоповичу. Он основал здесь крестьянскую общину, зазывая крестьян вступить в нее по доброй воле, на что соглашались только бобыли. После кончины Прокоповича Бобыльская слобода перешла во владение государству. Крестьяне же так и остались здесь, несмотря на то, что эти земли постепенно заселялись знатными родами. При этом аристократы строили свои имения на возвышенности, а у воды жила «чернь». Именно такой вид со скромным крестьянским домом, как предполагаем, стоявшим у воды, отразил в натурной зарисовке «Деревня Бобыльская» Альберт Бенуа.

Отмена крепостного права в 1861 году сильно сказалась на развитии и застройке этой территории. Многие из освобожденных крестьян после реформы остались без земель, которые были распроданы за долги. Предприниматель Богдан Небо, приобретший здесь обширные владения, в 1890 году стал

распродавать их представителям разных сословий под дачную застройку. Среди прочих выделялись три дачи, спроектированные архитектором Леонтием Бенуа для себя и своих родственников. До настоящего времени сохранилась лишь дача его брата Михаила Николаевича Бенуа, бывшего морского офицера, лейтенанта в отставке, директора пароходного общества «Кавказ и Меркурий», действительного статского советника. Летом здесь былолюдно и весело. Утром проводили занятия с детьми. Потом дачники предпочитали купание и скачки на лошадях. Вечером аристократы ходили в Ораниенбаумский театр, а купеческие семьи на выставки и кулачные бои.

В заключение обратимся к истории передачи в дар зарисовки Альберта Бенуа академическому музею. Графическая композиция «Деревня Бобыльская» была приобретена как подарок для Ильи Сергеевича Глазунова и Академии его учениками, а ныне известными художниками, ведущими педагогами факультета живописи в Академии Ильи Глазунова, Заслуженным художником РФ, доцентом Владимиром Альбертовичем Штейном и Иваном Вячеславовичем Кузнецовым в одном из антикварных салонов Санкт-Петербурга в 2002 году. Илья Глазунов, высоко оценив рисунок, передал его в дар академическому музею 23 июля 2002 года, незадолго до завершения учебного года, для копирования студентами. По-прежнему в настоящее время эта графическая композиция продолжает служить образцом для учащихся, примером высокопрофессионального исполнения натурной пейзажной графики. Данная композиция копируется из года в год, прежде всего, в рамках летней практики, в зале графики Музея. Тем самым виртуозно исполненная зарисовка Альберта Бенуа помогает поколениям современных студентов, молодых художников Академии, постигать секреты «старых мастеров», приобщаться к высоте звучания академического искусства.

Литература

1. Бенуа А.Н. Альберт Бенуа в воспоминаниях Александра Бенуа... – URL: <http://ruskontur.com>
2. Глазунов И.И. Иван Глазунов. Россия в традиции. М.: Северный паломник, 2008. 223 с.
3. Глазунов И.С. Россия распятая. Т. 1. М.: Олимп, 2004. Том 1. 693 с.
4. Глазунов И.С. Россия распятая. Т. 2. М.: Фонд Ильи Глазунова, 2006. 991 с.
5. Глазунов И.С. Собрание Ильи Глазунова. М.: «Типография L.E.G.O. S.p.A.», 2013. 459 с.
6. Коровин К.А. Воспоминания. Минск: Современный литератор, 1999. 563 с.
7. Скоробогачева Е.А. Образы Русского Севера в мировоззрении и творчестве семьи Васнецовых // Культура и искусство. 2013. № 2 (14). С. 208–214.
8. Скоробогачева Е.А. Саврасов. М.: Молодая гвардия, 2017. 320 с.

Елена Степанова (Оренбург)

Влияние музыки на процесс обучения студентов

*Музыка – это разум,
воплощенный в прекрасных звуках*
И.С. Тургенев

Музыка всегда была неотъемлемой частью человеческой жизни. Она сопровождала людей на протяжении всех значимых событий — от рождения и до смерти. Музыка превратилась в национальное достояние, которое каждый народ бережно хранит как часть своей истории и культуры. В наше время появляются новые музыкальные направления, находящие отклик у людей. Музыка звучит в социальных сетях, сопровождает занятия аэробикой и физическими упражнениями. Спортсмены слушают её на показательных выступлениях, конкурсах и олимпиадах.

Однако, *как* именно музыка влияет на организм человека? Этот вопрос интересовал ещё древнегреческого философа Аристотеля. Он считал музыку мощным инструментом, способным воздействовать на психику человека и помогать ему гармонично вписываться в общественную жизнь.

Музыкальная деятельность, включающая как активное музицирование, так и восприятие музыкальных звуков, играет значимую роль в психической жизни человека. Исследования показывают, что уже на поздних стадиях внутриутробного развития плод способен различать громкость, темп и ритм музыки, реагируя на «любимые» и «нелюбимые» произведения движениями. Это свидетельствует о том, что структуры мозга, ответственные за музыкальную активность, формируются довольно рано [5].

Музыкальная активность вызывает активизацию различных областей мозга, включая лимбическую систему, отвечающую за эмоциональные реакции, и гиппокамп, связанный с памятью. В процессе прослушивания музыки происходит увеличение выработки нейромедиаторов, таких как дофамин и серотонин. Эти химические вещества играют важную роль в улучшении настроения и когнитивных функций. Например, дофамин способствует ощущению удовольствия и повышению мотивации, а серотонин регулирует эмоциональное состояние и помогает снизить тревожность. Таким образом, музыка становится не только источником удовольствия, но и эффективным инструментом для улучшения когнитивных и эмоциональных способностей. Регулярные музыкальные занятия способствуют развитию нейропластичности, то есть способности мозга адаптироваться к новым условиям и изменяться. Музыкальные занятия, такие как игра на инструментах, требуют координации

сенсорных, моторных и когнитивных процессов, что стимулирует укрепление нейронных связей и способствует улучшению когнитивных функций [9].

Человеческий мозг состоит примерно из восьмидесяти миллиардов нервных клеток — нейронов. Для выполнения своих функций нейроны образуют сложные сети, через которые информация распределяется по различным отделам мозга. Каждый нейрон способен устанавливать связи с 60 000 других нейронов, в среднем у него минимум 6 000 таких связей. Роль каждого нейрона определяется его типом, а эффективность выполнения задач, таких как запоминание и воспроизведение музыкальных произведений, зависит от количества задействованных нейронов, их типа, расположения в мозге, количества и прочности связей между ними. В процессе обучения мы можем изменять эти параметры благодаря нейропластичности.

Последние исследования показывают, что у человека на протяжении всей жизни появляются новые нейроны. Этот процесс в основном происходит в двух областях: вокруг желудочков мозга и в гиппокампе, который играет ключевую роль в обучении и запоминании.

Труды Т.В. Ахутиной и Н.М. Пылаевой предлагают глубокий нейropsychологический взгляд на значение классической музыки для улучшения нейропластичности и когнитивных функций [1].

Т.Д. Панюшева, в свою очередь, исследует внутреннюю связь между музыкой и мозговой активностью, подчеркивая, что музыкальные стимулы способны активизировать различные участки и пути мозга, оказывая влияние на когнитивные процессы [6].

Вклад Б.М. Теплова в психологию музыкальных способностей значительно обогащает эту дискуссию, утверждая, что сложные структуры классической музыки уникальным образом способствуют развитию когнитивных способностей [4, 8].

Научные исследования демонстрируют, что как самостоятельное музицирование, так и прослушивание высококачественной музыки способствует улучшению работы нейронной сети. В мозге человека происходят сложные процессы, когда он слушает или исполняет качественную музыку. Аналогичные, но несколько иные процессы наблюдаются, когда человек созерцает и осмысляет сложные произведения живописи или киноискусства.

Татьяна Черниговская отмечает: «Каждого ребёнка необходимо обучать музыке, так как это способствует тонкой настройке мозговых связей, и достижение профессионализма не является обязательным условием» [7].

Чтобы понять, *как* музыка влияет на процесс обучения у современных студентов, мы провели опрос среди обучающихся Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей. В опросе приняли участие 45 студентов музыкального факультета и 20 человек гуманитарно-творческого.

Вопрос	Ответы респондентов музыкального факультета	Ответы респондентов гуманитарно-творческого факультета
Какую музыку вы предпочитаете слушать во время учебы?	«Разная» – 17 чел. (38%) «Современная, популярная» – 6 чел. (13%) «Классическая» – 7 чел. (15%) «Джаз» – 2 чел. (4%) «Рок» – 3 чел. (6%) «Спокойная» – 6 чел. (13%) «Не слушаю» – 5 чел. (11%)	«Любую» – 10 чел. (50%) «Хип-хоп» – 1 чел. (5%) «Блюз» – 1 чел. (5%) «Джаз» – 1 чел. (5%) «Рок» – 2 чел. (10%) «Не слушаю» – 5 чел. (25%)
Сколько времени в день вы обычно проводите, слушая музыку?	«3–4 часа» – 18 чел. (40%) «1–2 часа» – 5 чел. (11%) «Весь день» – 10 чел. (22%) «Не считаю» – 12 чел. (27%)	«15 минут в неделю» – 1 чел. (5%) «1 час» – 1 чел. (5%) «от 6 часов» – 8 чел. (40%) «3–5 часов» – 1 чел. (5%)
Слушаете ли вы музыку во время выполнения домашних заданий по гуманитарным дисциплинам?	«Да» – 21 чел. (47%) «Нет» – 14 чел. (31%) «Иногда» – 10 чел. (22%)	«Да» – 9 чел. (45%) «Нет» – 11 чел. (55%)
Как вы считаете, музыка влияет на вашу способность сосредоточиться во время учебы?	«Да» – 30 чел. (66%) «Нет» – 12 чел. (27%) «Иногда» – 3 чел. (7%)	«Да» – 20 чел. (100%)
Замечали ли вы изменения в вашей продуктивности при прослушивании классической музыки во время учебы?	«Да, в лучшую сторону» – 20 чел. (44%) «Да, в худшую» – 6 чел. (13%) «Не заметил изменений» – 19 чел. (42%)	«Не слушаю» – 17 чел. (85%) «Не заметил изменений» – 3 чел. (15%)
Замечали ли вы изменения в вашей продуктивности при	«Да, в лучшую сторону» – 14 чел. (44%) «Да, в худшую» – 10	«Да, в лучшую сторону» – 9 чел. (60%) «Да, в худшую» – 1 чел.

прослушивании современной музыки во время учебы?	чел. (13%) «Не заметил изменений» – 21 чел. (42%)	(15%) «Не заметил изменений» – 10 чел. (25%)
Как музыка влияет на вашу способность запоминать информацию (не музыкального характера)?	«Помогает» – 20 чел. (44%) «Мешает» – 9 чел. (20%) «Никак не влияет» – 16 чел. (35%)	«Никак» – 19 чел. (95%) «Мешает» – 1 чел. (5%)
Чувствуете ли вы, что музыка помогает вам лучше понимать сложные темы?	Да – 13 чел. (29%) Нет – 32 чел. (71%)	Да – 7 чел. (35%) Нет – 13 чел. (65%)
Какой тип музыки (инструментальная, классическая, поп, рок и пр.) вы считаете наиболее эффективным для учебы?	Инструментальная – 15 чел. (33%) Классическая – 7 чел. (15%) Тяжелый рок – 1 чел. (2%) Поп – 5 чел. (11%) Неоклассика – 4 чел. (9%), Музыка мешает – 5 чел. (11%) По настроению – 10 чел. (22%) Музыка мешает – 2 чел. (4%)	Современная – 14 чел. (70%) Звуки природы, медитативная – 4 чел. (20%) Инструментальная – 2 чел. (10%)
Случалось ли вам замечать, что определенные музыкальные треки вызывают у вас более высокую продуктивность или креативность? Если да, то какие?	Да – 24 чел. (53%): А. Маршал, П. Гагарина, Ф. Шопен (Баллада 1), Antent-Homesick, музыка джизуса Нет – 21 чел. (47%)	Да – 3 чел. (15%): рок, песни из мультфильмов Нет – 17 чел. (85%)
Как вы считаете, вы наиболее продуктивны, когда прослушиваете современную или классическую музыку?	Современная – 13 чел. (29%) Классическая – 8 чел. (18%) Никакая – 24 чел. (53%)	Современная – 15 чел. (75%) Никакая – 5 чел. (25%)

На основе представленных данных можно сделать несколько выводов о восприятии и влиянии музыки у респондентов двух факультетов.

Говоря о предпочтениях в музыке во время учебы, 38% студентов музыкального факультета и 50% гуманитарно-творческого предпочитают «разную, любую» музыку, что говорит о разнообразии их вкусов и открытости к восприятию различных жанров.

Высокий процент студентов обоих факультетов слушают музыку несколько часов в день; это может говорить о том, что музыка является важной частью их жизни.

47% студентов музыкального факультета и 45% гуманитарно-творческого слушают музыку при выполнении домашнего задания, таким образом, музыка используется как инструмент для повышения продуктивности.

На музыкальном факультете 66% респондентов и 100% на гуманитарно-творческом считают, что музыка помогает сосредоточиться.

На музыкальном факультете 44% респондентов замечают улучшение продуктивности при прослушивании классической музыки, а студенты гуманитарно-творческого факультета не слушают классическую музыку. При прослушивании современной музыки 44% студентов музыкального факультета и 60% гуманитарно-творческого отмечают положительное влияние, что свидетельствует о значимости современных жанров для студентов.

Большинство студентов музыкального факультета (44%) считают, что музыка помогает запоминать информацию, а студенты гуманитарно-творческого (95%) не замечают влияния музыки на запоминание.

Наиболее эффективным для учебы студенты музыкального факультета считают инструментальную музыку (33%) и классическую (15%), а 70% респондентов гуманитарно-творческого факультета – современную.

После опроса была проведена беседа со студентами, где они отметили, что музыка помогает им улучшить эмоциональный фон, повышая тем самым продуктивность и сосредоточенность во время учебы.

Таким образом, несмотря на различия в предпочтениях и восприятии музыки между студентами двумя факультетами, можно выделить общие тенденции. Музыка играет важную роль в учебном процессе, но восприятие ее влияния варьируется в зависимости от специальности. Представители музыкального факультета более склонны к использованию музыки как средства повышения продуктивности, в то время как гуманитарно-творческого демонстрируют более сдержанное отношение к этому вопросу.

Литература

1. Ахутина Т.В. Преодоление трудностей учения: нейропсихологический подход / Т.В. Ахутина, Н.М. Пылаева. СПб.: Питер, 2008. 320 с. ISBN: 978-5-91180-958-4.

2. Бажанов В.А. Культурный мозг – нейронаука – математика: прислушиваясь к И. Канту. Калининград; М.; СПб.: Петроглиф: Центр

гуманитарных инициатив, 2022. 194 с. (Приложение к журналу «Кантовский сборник»). ISBN 978-5-98712-300-3.

3. Левадная Е.М. Психологические аспекты влияния музыки на личность человека / Е.М. Левадная, В.В. Шарапов // Мир педагогики и психологии: международный научно-практический журнал. 2025. № 4 (105). – URL: <https://scipress.ru/pedagogy/articles/psikhologicheskie-aspekty-vliyaniya-muzyki-na-lichnost-cheloveka.html> (дата обращения: 01.10.2025).

4. Ма Кэмин. Роль классической музыки в развитии когнитивных способностей учащихся / Кэмин Ма, Чао Цюй // Культура и цивилизация. 2024. № 1. Т. 14. С. 69–80. – URL: <http://www.publishing-vak.ru/archive-2024/culture-1.htm> (дата обращения: 01.10.2025).

5. Павлов А.Е. Музыкальная деятельность и ее мозговая организация // Вестник Московского университета. 2007. № 4. (Серия 14. Психология). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-deyatelnost-i-ee-mozgovaya-organizatsiya?ysclid=mh0hvg1vzd253596061> (дата обращения: 01.10.2025).

6. Панюшева Т.Д. Музыкальный мозг: обзор отечественных и зарубежных исследований // Асимметрия. 2008. № 2. Т. 2. С. 41–54. – URL: <http://cerebral-asymmetry.ru/journal.html> (дата обращения: 01.10.2025).

7. Петрушанская Е.М. Подслушать у музыки. М.: АСТ, 2020. 256 с.

8. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.: Наука, 2003. 379 с. (Памятники психологической мысли). ISBN: 5-02-006277-4.

9. Чжан И. Исследование влияния музыки на эмоциональное состояние и когнитивные способности // Оригинальные исследования: научно-практический электронный журнал. 2024. № 12. Т. 14. С. 206–209. – URL: <https://ores.su/en/journals/oris-jrn/2024-oris-12-2024/a231869> (дата обращения: 07.10.2025).

Николай Третьяков (Москва)

Этапы и особенности развития храмовой архитектуры и живописи России XVI века

Развитие храмовой архитектуры и живописи в России XVI века представляет собой уникальный период в истории искусства, который характеризуется глубокими изменениями и важными достижениями. Этот век стал временем формирования самобытной национальной школы зодчества и иконописи, отразившей как культурные традиции Руси, так и влияние западноевропейских и византийских тенденций. Важнейшими аспектами данного периода являются не только технические и художественные новшества, но и изменения в идеологии и духовной жизни общества, что оказало значительное воздействие на развитие культового строительства и церковного искусства.

Исследование этапов и особенностей храмовой архитектуры и живописи XVI века позволяет выявить ключевые моменты становления национального стиля, проследить эволюцию форм и идей, а также определить роль этих процессов в контексте исторического развития России. В данной работе мы рассмотрим основные этапы эволюции архитектурных форм и живописных школ, выявим характерные черты русского храма и иконы этого времени, а также проанализируем причины и последствия изменений, происходивших в области культового искусства.

Политические преобразования и экономический рост существенно трансформировали зодчество XVI века. Появление таких знаменитых сооружений, как колокольня Ивана Великого и собор Василия Блаженного, стало возможным благодаря этим изменениям. Территориальное расширение государства и интеграция различных народов создавали потребность в строительстве новых храмов. В русской архитектуре возник инновационный тип сооружений – величественные шатровые конструкции, а также этим инновациям послужило влияние иностранных мастеров, прибывавших в страну в этот значимый исторический период. Рассмотрим данный период более подробно.

После длительной зависимости от Золотой Орды, продолжавшейся примерно 240 лет, Русь в XVI столетии обрела, наконец, полную свободу. Монгольское иго привело к смене политических центров: Москва укрепила свои позиции, оттеснив Владимир и Великий Новгород, а московский князь стал верховным правителем. Ещё в XIV веке Иван Калита положил начало развитию каменного строительства в Москве, которое было прервано разрушительными походами Батыя. Масштабные разрушения и

многочисленные человеческие жертвы во время монгольского нашествия на долгое время остановили развитие храмовой архитектуры. После освобождения государство начало восстанавливать утраченные территории, что способствовало появлению множества новых построек. Москву активно перестраивали, отражая её новый статус главного политического центра Руси [2].

Архитектурное развитие претерпело трансформацию под воздействием политических перемен внутри страны. В следующем веке территориальная экспансия продолжилась при Иване IV, который присоединил южное Астраханское и восточное Казанское ханства, а также начал освоение сибирских и уральских территорий. Русское царство, как стали называться владения Грозного, превратилось в значительную многонациональную державу с возросшим международным влиянием. Принятие Иваном IV титула «Царь всея Руси» ознаменовало окончательное превращение разрозненных княжеств в целостное государственное образование.

В XIV столетии, после освобождения от длительного ига, Русь возобновила традицию каменного храмового строительства. Православие распространялось в новых регионах расширяющегося государства, что делало возведение церквей приоритетной задачей для архитекторов того времени. Требовалось заменить утраченные в домонгольский период деревянные постройки, которые не выдержали испытания временем.

Архитектура церквей обогатилась инновационными конструктивными решениями. Уникальным русским изобретением стали шатровые храмы – высокие башнеобразные сооружения с заострёнными крышами-шатрами, часто увенчанными луковичными куполами-маковками. Эти величественные сооружения не имели аналогов за пределами русских земель и стали одним из определяющих элементов национального архитектурного храмового стиля XVI века.

Согласно исследованиям специалистов по древнерусской архитектуре Н.Н. Воронина и П.Н. Максимова, шатровые церкви возникли примерно в XI столетии [4; 5]. Изображения таких храмов можно увидеть на древних иконах XIV века, в частности на полотне «Введение Богородицы в храм». Появление шатрового стиля в храмовом зодчестве, предшествовавшее XVI веку, было обусловлено практическими трудностями: мастерам, работавшим преимущественно с деревом, было технически сложно создавать куполообразные конструкции из прямых деревянных элементов.

Вопрос о первенстве среди каменных храмов шатрового типа вызвал продолжительные дискуссии в кругах специалистов по истории архитектуры. Современные исследователи выделяют два основных претендента на звание первопроходца: храм Вознесения в Коломенском (Подмосковье) и церковь Троицы, известная сегодня как Покровская, расположенная в Александрове Владимирской области. Существует альтернативная гипотеза, выдвинутая археологом Анатолием Кирпичниковым, утверждающая, что первым шатровым каменным сооружением следует считать новгородскую башню «Часозвоня»,

возведенную в 1443 году и просуществовавшую до своего обрушения в 1641 году.

Архитектор-реставратор Сергей Подъяпольский отстаивал первенство коломенского храма, датируя его строительство 1530-ми годами. В то же время, исследования Вольфганга Кавельмахера предоставляют свидетельства в пользу более раннего происхождения Александровской церкви, относя ее создание к 1510-м годам. Итальянские архитекторы Петрок Малый и Алевиз Новый создали архитектурно родственные сооружения – храмы в Александровской слободе и Коломенском. Эти культовые постройки, возникшие как компактные церковные строения на территории царских резиденций, обнаруживают заметное стилистическое единство, обусловленное общностью происхождения их создателей.

Архитектурная эволюция привела к трансформации храмового зодчества: от одношатровых конструкций мастера постепенно перешли к созданию величественных многоглавых комплексов.

Ярким воплощением этой тенденции стал храм Василия Блаженного на Красной площади, известный также как собор Покрова Пресвятой Богородицы, что на Рву. Возникнув в 1550–1560-х годах, этот уникальный ансамбль обязан своим появлением псковскому зодчему Постнику Яковлеву. Мастер спроектировал комплекс из девяти отдельных приделов, каждый из которых посвящался определенному святому. Впоследствии эти самостоятельные церкви объединили галереями в целостную композицию. Согласно исследованиям, представленным в труде «Архитектурные ансамбли Москвы», такая концепция несла глубокий символический смысл. Множество церквей на едином фундаменте олицетворяло Небесный Иерусалим, согласно Священному Писанию, – совершенный град, обещанный истинным последователям христианства в конце времен. Собор Покрова Пресвятой Богородицы, что на Рву (храм Василия Блаженного), удивляет инженерным решением своей конструкции. Вопреки современным строительным нормам, это 60-метровое сооружение XVI века возведено без традиционного фундамента. В основе архитектурного шедевра лежит лишь подклет – нижний технический этаж, не предназначенный для проживания, который служит единственной опорой для всей внушительной постройки.

Камень как строительный материал на Руси использовался не так часто вплоть до XVI века, в основном, для сооружений с арками и мощными перекрытиями, удерживающими крышу и соединяющими различные части преимущественно деревянных зданий. После свержения татаро-монгольского владычества в архитектуре появились наряду с шатровыми инновационные бесстолпные конструкции, которые первоначально использовались в деревянном зодчестве, а затем были адаптированы для каменного строительства [1].

Конец XV века ознаменовался началом масштабной реконструкции Московского Кремля, начатой по инициативе Ивана III. К XVI столетию

наблюдался значительный рост городов, сопровождавшийся формированием крупных архитектурных ансамблей.

Облик резиденции московских правителей и крепости претерпел значительные изменения, обрета величие и торжественность благодаря возведению более высоких кирпичных стен. Итальянский архитектор Бон Фрязин, познакомивший Россию с концепцией кампанил – отдельно стоящих колоколен, спроектировал колокольню Ивана Великого, ставшую в тот период самым высоким сооружением города. Несмотря на отсутствие прочного фундамента (подобно храму Василия Блаженного), конструкция считалась надежной, поскольку опиралась на дубовые сваи, углубленные в землю на четыре метра.

В XVI столетии произошел архитектурный переворот: шатровые конструкции, более высокие и легкие, сменили традиционные крестово-купольные сооружения. Эти новые здания не нуждались в дополнительных поддерживающих элементах. Происхождение такого архитектурного решения остается загадкой для исследователей – было ли это самобытным изобретением русских мастеров или заимствованием у итальянских архитекторов, часто приглашаемых для работы над значимыми постройками, не выяснено. До такого революционного преобразования в течение многих веков на Руси каменное строительство ограничивалось массивными крестово-купольными зданиями с тяжелыми барабанами и куполами. Для равномерного распределения такой значительной нагрузки требовалась центральная опора – столп.

В XVI столетии произошло значительное изменение в проектировании религиозных сооружений. Прежде церкви строились как единые здания, посвящённые конкретному святому, с возможностью последующего расширения. Теперь же архитекторы изначально стали задумывать комплексные конструкции с несколькими взаимосвязанными частями. Так на архитектурной сцене появился принципиально новый архитектурный феномен – храм с множеством приделов.

Архитектурное творчество на Руси получило новый импульс благодаря появлению индивидуальных заказчиков. В период татаро-монгольского владычества только княжеская власть и религиозные институты располагали достаточными финансами для возведения каменных сооружений. Ситуация изменилась при правлении Ивана Калиты, когда сформировалось дворянство – особая категория людей, получавших земельные наделы за службу государю. Эти новые землевладельцы, как и представители высшей знати, нуждались в масштабном строительстве. Среди древнейших сохранившихся архитектурных памятников Подмосковья особое место занимает храм Рождества Христова, расположенный в Юркино, возведенный на территории поместья, принадлежавшего боярину Якову Голохвастову.

Храмовая роспись и иконопись становятся основными направлениями развития искусства XVI века. Исторические события и реальные персонажи всё чаще проявляются в творческих работах, отражая растущий интерес к

подлинной истории. Концепция исторической преемственности становится центральной темой произведений. Примечательно, что церковный собор официально дал разрешение на включение в иконографию не только святых, но и светских правителей – царей и князей, а также исторических сюжетов (бытийное письмо). Основные работы того временного периода – иконы и фрески Успенского собора, «Одигитрия Смоленская», «Сошествие в ад», «Димитрий Прилуцкий с житием, икона из Спасо-Прилуцкого монастыря», написанные художником Дионисием [3].

Анализ этапов и особенностей развития храмовой архитектуры и живописи России XVI века показал, что этот период был насыщен значительными преобразованиями и достижениями, которые заложили основу для дальнейшего развития национального искусства. Архитектурные формы храмов стали более разнообразными и выразительными, отражая стремление к величию и духовному совершенству. Появление новых типов построек, таких как шатровые храмы, символизировало отход от традиционных канонов и стремление к индивидуальности.

Живопись XVI века также претерпела значительные изменения благодаря усиленной декоративности и эмоциональной насыщенности образов. Иконы этого времени отличались яркими красками, сложными композициями и стремлением к передаче внутреннего мира святых. Это было связано с изменением мировоззрения и усилением роли церкви в общественной жизни.

Таким образом, храмовая архитектура и живопись XVI века сыграли важную роль в формировании культурной идентичности России, став воплощением духовного богатства и творческого потенциала народа. Исследование этих процессов помогает глубже понять исторические корни и культурные традиции, которые продолжают оказывать влияние на современную архитектуру.

Литература

1. Архитектура XVI века в России. – URL: https://histerl.ru/lectures/moskovskaia_rusi/arhitektura-16-veka-v-rossii.htm#hramovoe-stroitelstvo-v-xvi-veke (дата обращения: 24.03.2025).

2. Архитектура Руси XVI века: время каменных храмов. – URL: <https://www.culture.ru/materials/258238/arkhitektura-rusi-xvi-veka-vremya-kamennykh-khramov> (дата обращения: 20.03.2025).

3. Русская культура в XVI веке. – URL: <https://maximumtest.ru/uchebnik/7-klass/istoriya-/russkaya-kultura-v-xvi-veke> (дата обращения: 25.03.2025).

4. Средневековая Русь: сб. статей памяти Н.Н. Воронина / Редколл.: Г.К. Вагнер, Д.С. Лихачев, П.А. Раппопорт. М.: Наука, 1976. 368 с.

5. Творческие методы древнерусских зодчих / П.Н. Максимов; Государственный комитет по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР, Центральный научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры. М.: Стройиздат, 1975. 240 с.

**Danzas para confrontar:
poéticas identitarias en el folklore Santiaguero**
**Танцы противостояния:
поэтика идентичности в фольклоре Сантьяго**

Сантьяго-де-Куба – кубинский город, где сложился фольклор с сильным африканским и карибским влиянием, нюансы смешения которого сформировались благодаря его сохранению на протяжении веков. Исторические и социальные условия способствовали слиянию различных социальных групп и формировали самобытную идентичность в танцах и музыке. Эти влияния закрепились во второй половине XX века и на протяжении первых десятилетий XXI века.

В данном эссе рассматривается интересный аспект этого фольклора и, через герменевтику и философию культуры, предлагается интерпретация того, как этнически окрашенные танцы, уходящие корнями в африканские и карибские традиции, определили эволюцию их представлений, основанную на мировоззрении поэтики идентичности. Они представлены как танцы конфронтации, учитывая тесную связь танца и музыки в Сантьяго-де-Куба. В эссе также утверждается, что эти танцы претерпели трансформацию, особенно после 1959 года, превратившись в проявления, центральными осями которых являются тело, движение и сам народный танец.

Противостояние этих поэтик анализируется также через такие области, как исследования, театральное и телесное восприятие, тренировочные возможности, драматические и хореографические фигурации, реляционная способность телесности, философия фольклорного создания определённых образов, выражаемая символическая энергия и различие между фольклорными и инструментальными ансамблями. Автор обращается к части трансляционной культуры этой постколониальной поэтики идентичности и подчёркивает эту этнологическую направленность культуры Сантьяго.

El folklore santiaguero se ha fraguado a través del tiempo como un legado de múltiples expresiones auténticas, las cuales se han acrisolado en su cultura popular por medio de un arraigo y una identidad peculiares. Los procesos históricos han propiciado, en esta ciudad, la gestación de un arte genuino, sedimentado a partir de raíces africanas, caribeñas, españolas y de otros grupos étnicos que llegaron a la región desde el siglo XVI. Ese folklore tiene, por tanto, sus bases, en un conglomerado multiétnico, el cual aporta sus matices y componentes en la

criollización y conformación posterior de los seres humanos que han habitado su geografía.

Las raíces folklóricas santiagueras se han alimentado a partir de la identidad de muchos vasos comunicantes. Estas se fraguaron desde la colonia y a lo largo de procesos traumáticos y complejos que posibilitaron una cosmovisión genuina. Santiago de Cuba dispuso a partir de sus procesos históricos de una red de intercambios, flujos, continuidades y discontinuidades de su mapa cultural a lo largo del tiempo. En este sentido, y como fruto de la cultura gestada en sus dominios, se produjo una conexión de las etnias africanas y los troncos caribeños, emparentados según los cruces y características que tuvieron dichas condicionantes históricas. Habría que definir una rica identidad como parte de las conexiones de sentido que se fusionaron en el lugar o los espacios de su tronco cultural.

Como parte de ese legado, se establecieron determinados acervos que conformaron las artes musicales y danzarias en esta parte de la Isla, al igual que un patrimonio inmaterial que tiene a la identidad como la detonadora de tradiciones, costumbres, características de grupos portadores o de bases que sedimentaron la memoria cultural. En este sentido, determinadas expresiones artísticas deben su creación, su historia y su orientación a esos procesos vividos en una ciudad de 510 años de existencia.

Si se subraya la simbiosis de ese folklore por medio de la identidad, los resultados, sin duda, fueron alentadores y ricos en cada uno de los períodos fraguados de su historia cultural. La duración de esa memoria y las presencias de expresiones más tardías han posibilitado un arte sonoro, corporal, danzario, plástico y performativo de indudable valía. Vale la pena conceptualizar en la actualidad, cuando triunfan las artes del presentar, como la danza, una vertiente para confrontar. Me parece que este es uno de los sentidos que convoca una manifestación como la danza, cuando, precisamente, se subraya la naturaleza de su origen y fluir en Santiago de Cuba, tan originalmente dada a cruces, raíces de identidad, construcciones culturales, intercambios de energías; en fin, flujos y simbiosis permanentes de su existir.

Llamaría “danzas del confrontar” o “danzas para confrontar” a expresiones que realizan una circunvalación en manifestaciones que tienen al cuerpo, al movimiento y al baile como eje central, mas conviene en esta época no circunscribirlas en una posición cerrada de dominio danzario, sino entenderlas en Santiago de Cuba, en una confrontación entre poéticas, en el investigar, en el cuerpo, en la escena; entre la multiplicidad de artes corporales, artes del movimiento y del sonido, y a la vez, en una interpretación o lectura de prácticas o de manifestaciones de la cultura que matizan, por lo demás, las poéticas identitarias de su folklore. En este caso, y como dirección de la investigación cultural y artística, vale la pena posicionarse en algunos núcleos de su historia cultural posterior a 1959, los cuales, relacionados a un intercambio plural entre las artes, confrontan los ejes de la tríada danzas para confrontar-poéticas identitarias-folklore santiaguero.

Como uno de los núcleos centrales en la gestación de este folklore se encuentran los aportes de varias personalidades, entre ellas Manuel Ángel Márquez, el impulsor principal y promotor inicial de la corporalidad folklórica en la ciudad.

Uno de los fundadores de la danza folklórica en Santiago de Cuba lo fue Manuel Ángel Márquez, primer director del Conjunto Folklórico de Oriente, artista nacido en Gibara, uno de los municipios de esta provincia, precisamente en una casa donde, además, vivió el director de coros Juan Viccini, quien trabajó en esta dirección artística en Santiago de Cuba a través del Patronato de Cultura Popular. Márquez es uno de los padres fundadores de las expresiones folklóricas y de danzas tradicionales en la ciudad, y en ese sentido destacó por trabajar aspectos poéticos identitarios desde el campo artístico-pedagógico, insufló determinadas capacidades de entrenamiento corporal y figuraciones dramáticas y coreográficas en la escena santiaguera, además de moverse en el discurso de la crítica, en la que validó aspectos importantes a tener en cuenta en la memoria cultural santiaguera y en su identidad musical y danzaria.

Las poéticas identitarias vienen a tono en la relación de un artista que versó sus preocupaciones desde una labor pionera, que acaso ha sido subrayada en la conciencia colectiva santiaguera, pero se le debe aún una legitimación mayor de su anclaje artístico en el folklore. A Márquez importa verle no solo como uno de los que toma las riendas de una agrupación inicial, el Conjunto Folklórico de Oriente, sino como un maestro interesado en las fenomenologías del cuerpo, y la interiorización consiguiente en la sensorialidad y sensibilidad de los bailarines, así como la concienciación en los mismos del sentido representacional que tenían las danzas tradicionales, en tanto respondían a un sustrato etnocultural. Sus preocupaciones, vertidas inicialmente en el Instituto Experimental de la Danza en el Club Aponte, se afianzaron luego en la dirección del CFO, que, por lo demás, debió trabajar en sus primeros tiempos rutinas artísticas de sus procesos productivos.

En su poética identitaria aunaba el prototipo del bailarín en relación con los entrenamientos posibles del cuerpo y su incorporación a una tabla de medida de lo que debía ser el artista folklórico. Márquez penetró en el entramado físico de la corporalidad como uno de los requisitos que garantizaba la preparación y el entrenamiento de acuerdo a técnicas a dominar. No obstante, su preocupación resultó mayor, pues alentó la presencia de la corporalidad en los bailarines a partir de lo que Salomé Solá Morales (2024) ha subrayado desde la mediación que tiene el cuerpo a través de una capacidad relacional.

¿Cuál era la capacidad relacional que tuvo el intérprete y regisseur de una pieza fundacional de la danza espectacular folklórica santiaguera como *Orúmbila y la Icíú*? ¿Qué insuflaba su poética de entrenamiento artístico en el adiestramiento y en el trabajo con los alumnos y bailarines?

La capacidad relacional en la proyección de la corporalidad en Márquez conformaba un amasijo de visiones sobre la cultura escénica (danzario-teatral), la proyección de los bailarines en conexión con imaginarios y el sentido de la expresión corporal, el cual debía preparar al cuerpo para evocar, invocar y provocar diversas cuestiones de los correlatos artísticos. Él tenía en cuenta, primero, la asunción cultural en la preparación de los actores-bailarines; segundo, la aprehensión de un imaginario subyacente en la coreografía y el espacio escénico; y tercero, la modulación del cuerpo entrenado y su concreción en el resultado artístico.

Él subrayaba las inmensas posibilidades de las imágenes en la mente y el cuerpo de los danzantes, para atrapar las esencias y multiplicar así, por medio de las capacidades sensorio-perceptivas, la modulación en los escenarios. Recuérdese que había sido heredero de modulaciones a través de unidades antropológicas en escuelas danzarias mexicanas. En su visión eran importantes las destrezas corporales en el espacio, mas no era cualquier entorno o tablado escénico, sino el que garantizara, primero, la aprehensión cultural del actor-bailarín:

El espacio escénico resulta muy difícil y complicado: se debe ser un bailarín sumamente culto para asumirlo. Deviene en uno de los renglones artísticos más importantes y significa un trabajo de directores. Por ejemplo, Ramiro Herrero siempre me pidió lo que él quiso. No creo que haya espacio chino, japonés o americano; pienso más bien en lo abierto. Estoy en los Estados Unidos y analizo dónde me encuentro, pero no constituye un espacio propiamente del lugar.

En el Cabildo Teatral mis clases eran a la una de la tarde, se limpiaba el escenario y me preguntaban si se dejaba abierto y las luces apagadas. Efectivamente, nos quedábamos el espacio y yo. Algunas veces el sonidista estaba y ponía una música con un rollo largo, me lo dedicaba y entonces yo miraba cosas en el espacio y pensaba en imágenes danzarias y en la plenitud de la cultura. (M. Á. Márquez, comunicación personal, 5 de marzo de 2004)

Si no se connotaba la presencia de unidades concentradas de significación en la cultura que aprehendía el bailarín —díganse la significatividad de la pulsión de dioses y orichas en los dominios del cuerpo, las vivencias en estrecha relación entre la experimentación escénica y los procedimientos imaginativos a partir de la poesía convocada por el imaginario, las percepciones y las atribuciones de sentido— no se podía aquilatar el vuelo artístico y los dominios del cuerpo. Debía operar cambios y movilidad desde la asunción perceptiva: esa era una forma eficaz para entrar, no en las trampas de la tensión corporal o la fijación de una *stasis* por medio de la excelencia, sino de una interiorización psicológica que potenciara los núcleos formativos de los actores bailarines.

Si se valora el imaginario, como una especie de matriz cultural o simbólica, a través de “un principio organizador y generador”, (Colombres, 2016, 57) en las poéticas a las que apelaba Márquez, se podía lograr la acción convocante, el movimiento de una máscara escénica que venía a tono con la asunción de la energía simbólica. Sin su presencia, no podía generarse el dominio del espacio, y ese discurso, cargado de la energía, física y mental, llegaba a sus alumnos en el entramado artístico-pedagógico tanto del Conjunto Folklórico y luego del Cabildo Teatral Santiago.

Ese método pedagógico que irradiaba hacia lo artístico demandaba, no la dureza en la enseñanza, sino la toma del control de la corporalidad como parte de un requisito de participación-interacción-asunción. Sus acciones motivaban la curiosidad y un sentido participativo en un tipo de sociabilidad del campo artístico-pedagógico y de la legitimación artística en Santiago de Cuba. De ahí un tipo de direccionalidad del Conjunto Folklórico de Oriente y su llamado como agrupación para la calidad

posterior. En sus clases técnicas, tal y como recuerda Berta Armiñán, las daba con un “bastoncito que marcaba el tiempo” (B. Armiñán, comunicación personal, 16 de octubre de 2012). Con este objeto no perseguía la inmanencia de un contenido pedagógico, pero sí el control y sujeción a unidades especiales que él valoraba en su trabajo: el cuerpo preparado y su adaptación para el dominio del escenario.

Otro de los aspectos que sobresalió en los aportes de su poética estuvo el trabajo en una organicidad total del actor-bailarín, remarcando tanto la capacidad para la actuación como para la danzalidad. La oralidad africana, por ejemplo, repercutía especialmente en la creación en Santiago de Cuba, y los estilos debían asumirse de acuerdo a una poética especial que distinguiera los repertorios: actuar, bailar, cantar y tocar. Los trabajos de expresión corporal matizaban la concreción de sus puestas en escena. El engranaje creativo debía generarse con movimientos por todo el escenario. A ello se sumaba la interpretación para “ejecutar las formas variadas”. (M. Á. Márquez, comunicación personal, 5 de marzo de 2004)

En la crítica musical y danzaria Manuel Ángel Márquez también incorporó, desde la reflexión analítica, planteamientos a tono con lo que sucedía en la escena santiaguera. A la poética de los repertorios iniciales de la compañía profesional y de algunas aficionadas que nacían en la ciudad oriental, como el Conjunto Folclórico Changó Abicolá, el grupo de bailes afro Ore Oda, los focos de la Caribalí Isuama y la Carabalí Olugo, y la Tumba Francesa Caridad de Oriente, se sumaba su pensamiento coreográfico y el ensayístico. Márquez llevó a la reflexión su preocupación por la cultura regional de Santiago de Cuba, afianzada en el Caribe. De manera que se interesó por verter desde el juicio artístico su criterio sobre las identidades nacionales y regionales. En su poética se establecía el conocimiento de lo etnológico, y discurría sobre la penetración de las raíces africanas en la música y la danza caribeñas.

Márquez valoró los procesos históricos del Caribe para que los bailarines y el público conocieran de ese sustrato y les recordara cuán impregnada estaba la memoria histórica y cultural. Los bantúes de Angola, los yorubas, los ibos, los fanti-ashanti y ewes de la Costa de Oro, de Nigeria y del Dahomey, habían intervenido en las plantaciones cubanas y resultaban grupos fragmentados de un relato coral mayor que Santiago de Cuba debía potenciar y correlacionar en repertorios de la creación folklórica. Expresó en *Cultura* '64:

[...] negros que hablaban fon se codeaban con esclavos que no entendían más que el magi; esclavos cuyo idioma era el quibundo, trabajaban al lado de aquellos que no conocían sino una lengua bantú [...] estos esclavos no tenían punto alguno de contacto, ni física ni espiritualmente. Solo un elemento les era común: el ritmo y su vocero, el tambor, aunque también en este sentido la diversidad era notable, pues los membranófonos y los ritmos del Dahomey tienen características bien distintas de las de Nigeria, y los del Congo no son iguales a los de la Costa de Oro. (1964, 9)

La orientación etnológica manifestaba la necesidad de la incorporación de la investigación folklórica en los conjuntos y, además, era un correlato para la identidad regional. En Márquez resultaba singular ir tras la esencia de las simbólicas danzas de expresión mágico-religiosa y los “añosos rituales” que conformaban las cosmogonías

africanas. Además, bailarines y espectadores requerían adentrarse en el estudio del arte sonoro y danzario, y las repercusiones que estos tenían desde su campo formal y expresivo. En sus reflexiones alentó una preocupación general en torno al arte y la cosmovisión folklóricos, pues las diferencias estaban latentes:

La discrepancia entre la música de los ibos, la de los yorubas, la de los zulúes, la de los watutsis o la de los bambaras, es notable. Muchas son las especies musicales que podrán señalarse, solo mencionaré los cantos al trabajo, al juego, las de cuna, las de amor, las ceremoniales, las de danzas, las de iniciación, las de la guerra, protesta, descontento social, las satíricas. (1964, 9)

En este sentido, sus apreciaciones se incorporaban a la investigación folklórica. De manera que las fórmulas de acercamientos a reservorios y formas prototípicas resultaban fundamentales. La magia presente en esas culturas lo acercó a las formas y aspectos que cuajaban en la hibridación de los procesos folklóricos orientales. Los imaginarios de la tierra perdida fueron alentados por la conciencia del maestro y articulista; y la danzalidad debía constituir el centro de las historias de los cuerpos, sumada a las esencias etnológicas y etnográficas. Todo este pensamiento giraba en torno a la danza, tanto folklórica, como espectacular trabajada con otros signos de tipo artístico, en sus praxis y competencias dramatúrgicas. Y tiene también la relación con la música una exposición fundamental:

Las melodías afrocubanas son breves. Figuran en ellas la infatigable reiteración de idénticas células melódicas, tan cara a los tocadores de tambor y cantadores negros; características es que se desarrollan pausadamente, mientras los tambores se mueven sobre tiempo rápido, creando los poli-rítmicos del idioma musical africano y afroamericano, naciendo así una atmósfera de color. (1964, 9)

Indudablemente, los aportes a las poéticas identitarias que toman al imaginario y la investigación folklórica tienen en otras dos personalidades un fuego abrazador en Santiago de Cuba, Antonio Pérez y Berta Armiñán. La labor de los pioneros se sumó a la de otros seguidores, preocupados tras el paso del tiempo en alentar y producir el movimiento, para gestar lo que Ramiro Guerra consideró como la teatralización del folklore. En la región oriental se encontraban los grupos portadores, fruto de las inmigraciones sucedidas desde inicios del siglo XIX y potenciadas en los albores del siglo XX por medio de la incorporación de la mano de obra en renglones de la economía insular. Además, Santiago de Cuba había sido un nodo importante en la cartografía del Caribe, en los contactos culturales y en la llegada de ese patrimonio vivo, mencionado anteriormente.

El desarrollo del folklore danzario en Santiago de Cuba y la consiguiente generación de poéticas identitarias permitieron que esta ciudad fuera depositaria de lo que Homi Bhaba (2002) ha nombrado como una cultura traduccional, en tanto las experiencias de desplazados, marginales e inmigrantes a lo largo de la historia, posibilitaron que las agencias culturales instituyeran un discurso de nación, en el que se manifestó “una creciente conciencia de la construcción de la cultura y la invención de la tradición” (213). Bhaba (2002), además, ha considerado en los estudios poscoloniales, que las formas de pensamiento y las acciones de intelectuales y artistas

han de valorar a la otredad (alteridad), pues “[...] constituye el dominio simbólico de la identificación psíquica y social”. (213)

El Caribe en Santiago era, indudablemente, un tejido fragmentado en el cual se habían amalgamado determinadas condicionantes de estancia, reproducción, producción y consumo de signos latentes, de los cuales se apropiaba la mirada e intervención de los actores que se insertaban en la gestación del folklore. Esta cultura traduccional, indudablemente, se posicionó en la huella sociológica de la intervención y en el legado del sustrato de comunidades portadoras que habían sido emergentes y debían ocupar un lugar en los dispositivos de enunciación para la articulación de su sentido cultural y sus espacios metafóricos y narrativos.¹

Tanto Joel James como otros pensadores, intelectuales, actores y agentes culturales instituyeron las posibilidades para que en Santiago de Cuba se produjera un creciente movimiento en torno a las representaciones de las comunidades negras y sus posicionamientos culturales y artísticos. Traducir la realidad cultural de comunidades diseminadas en la geografía oriental y central a partir de la interconexión de sus narrativas con los relatos culturales de las programaciones y las agencias, suponía una labor de investigación sistemática a partir del conocimiento, el estudio de su folklore, la revisión de sus metáforas enunciativas y la conversión en el arte escénico, musical y literario de aquellos sitios devenidos en temporalidades y espacios para que se establecieran lógicas artísticas y culturales, no de reemplazo, sino evocadoras de poéticas de emplazamiento. Lo discontinuo, en tanto no se interpelaba, debía traducirse y legitimarse en el accionar de los artistas. No se trataba de una narrativa o política de traducción romántica, sino de la necesidad de una restitución de parcelas y huellas en el concierto de la nación.

Berta Armiñán, por ejemplo, es una de las modeladoras y enunciativas por excelencia de este encuentro cultural, que ha de contribuir a su interacción con los posicionamientos simbólicos de los cabildos y grupos portadores, en un encuentro con la vida social cotidiana de los haitianos y de otros practicantes de formas de la religión:

Llego aquí [se refiere a Santiago de Cuba] a los nueve años y empiezo a desarrollarme como tal, me topo con un cabildo de haitianos, porque mi padrino era haitiano [...] Entonces pertenecía a esa institución y Berta se involucró con ellos, aprendí a hablar patúa, cantar, bailar, brincar y saltar. Eso me sirvió para que en un momento dado el Folklórico de Oriente montara la primera vez un gagá en 1973; es así como lleva a La Habana esta danza, que no era conocida por nadie, a pesar de que había cabildos, pero nunca se había decidido a danzarla. (García Velazco, 2023)

¹ Incluso antes de triunfar la Revolución, suceso de trascendencia en la vida política, social, económica y cultural cubana, se trabajaban referentes de grupos portadores en Santiago de Cuba, en la gestión artística de personalidades como Amalia Cué, quien, según Miguel Ángel Botalín “sostuvo la Tumba Francesa en los momentos más convulsos, antes del 10 de marzo. Fue la primera que llevó la Tumba Francesa a La Habana. Ella no era tan preparada como Juan Esparraguera, sin embargo él la instruyó”. (M. Á. Botalín, comunicación personal, 6 de febrero de 2004)

Varios artistas y familias de artistas, entre los que se incluían apellidos como los Salazar, los Ferrín, los Armiñán, se apropiaron, no solo de la estela religiosa de aquellos grupos, cabildos o practicantes, sino que prepararon los tránsitos del arte danzario y musical a partir de una traducción artística y cultural, por lo demás, poética, en los dominios de la ciudad. Antonio Pérez, por su parte, resultó un artífice en la institución de las poéticas; él afianzó el sentido del interaccionismo de aquellas prácticas, las de francohaitianos, las del vodú, los signos yorubas y los imaginarios populares en el repertorio de las compañías folklóricas, en la conformación de una ciudad que se apropiaba de las narrativas rurales y antaño domésticas urbanas, del cuerpo transicional y energético, y de las figuras o contrafiguras, los sonidos y los ritmos del Caribe multivocal y del Santiago poscolonial.

Con esa traducción, que significaba adentrarse en la atmósfera y las poéticas identitarias de los grupos portadores y sus nutrientes culturales, se pasó a la conversión interpretativa, por medio de los posicionamientos artísticos y creativos, lo que manifestó otras poéticas identitarias, y supuso la ordenación de materiales de apropiación folklórica por parte de los numerosos artistas que enrumbaron estos tipos de creación en Santiago de Cuba. Como ha subrayado Abelardo Larduet:

Cuando surge el Conjunto Folklórico de Oriente ya existían en Santiago de Cuba expresiones de la santería, el espiritismo cruzado. Al CFO lo integran religiosos de la región. Ocurre un proceso de retroalimentación. El panorama va a cambiar con la presencia de Antonio Pérez. También las escuelas de arte, de danza, los alumnos con un ritual académico”. (A. Larduet, comunicación personal, 16 de octubre de 2012)

En este sentido se establecieron narrativas peculiares en torno a prácticas danzarias, en las cuales importaban la orientación y los sentidos de conjunto. La expresión corporal de Márquez, la poesía del movimiento de Antonio Pérez, la investigación folklórica de numerosos artistas, sobre todo, coreógrafos, y maestros y los procesos creativos se ordenaron según una lógica de evidente notoriedad. La retroalimentación, la internalización y la conversión en arte de expresiones auténticas, pasadas por un tamiz de realización, fueron claves que generaron la legitimación de las danzas folklóricas de nuestra región oriental.

En el epicentro de estas poéticas —se conformaron varias a lo largo del período cultural revolucionario, con varios conjuntos como Cutumba, 3 de diciembre, Abolengo, Kokoyé, y otras— habría que interpretar, desde la investigación, y la propia ordenación de materiales simbólicos, el impacto que generó, durante algunos períodos o etapas de esa evolución, la sociabilidad del folklore santiaguero.

Leer la sociabilidad de estos signos en Santiago de Cuba, resulta peculiar. Al igual que la región de Bahía en Brasil, tan rica en la transculturación de referentes, el folklore africano y la criollización de patrones y narrativas, o el Quibdó colombiano de tanta riqueza negra y africana, en la capital caribeña cubana se potenciaron determinados núcleos —unidades de sentido, unidades antropológicas— en torno a la danza folklórica. Tanto aficionados como profesionales, coreógrafos y maestros, informantes y bailarines, músicos y percusionistas, tuvieron que confrontar

lo primigenio para elaborar danzas, repertorios, guías docentes y otras actividades claves de gestión y promoción en espacios de apropiación y legitimación colectiva.

Se le confiere a estas evoluciones y establecimientos de prácticas artísticas una notoriedad a tipos de mediación y transición de espacios concretos, en los cuales si se sigue a Henri Lefebvre (2013, 395), se manifiestan, en las rutas culturales de la ciudad, espacios semipúblicos, semiprivados, lugares de encuentro, sendas y pasajes, en torno a la legitimación de los signos del folklore danzario. Estas claves produjeron poéticas, diversas en una unidad, en las que se vertebraron contextos objetivos, tipos de enseñanza, orientaciones de la corporalidad en simbiosis con el cuerpo social y el folklórico primigenio — mal llamado por algunos focos primitivos— al igual que actos físicos y artísticos; en los cuales fue posible una restitución del cuerpo folklórico en la mediación de los conjuntos artísticos, a través de estéticas relacionales o ambientes situacionales de gran riqueza.

Los espacios semipúblicos, semiprivados, lugares de encuentro, sendas y pasajes fueron varios, y matizaron una riqueza en la confrontación sociológica, un adensamiento que fue de la pre-consolidación a la consolidación, lo cual supuso una combinación de los propios materiales, la educación mediante la escena o los espacios áulicos, el entrenamiento y el taller; lugares semipúblicos y privados de confrontación y originalidad mediante el choque de energías, la educación de la sensorialidad y la distinción de los cuerpos en sendas y pasajes, como las tablas teatrales o los encuentros comunitarios. (Peñas del folklore, Sábados del folklore, encuentros de tumbas francesas)

Los encuentros de agrupaciones portadoras sirvieron para apuntalar determinados sentidos de toques, coreografías, ritmos y vestuarios; los festivales culturales matizaron la relación entre la corporalidad y las dinámicas de la danza y la labor impregnada por los focos culturales declararon a los espacios como detonadores de inquietudes sobre la música y la danza folklóricas. La tumba francesa, la tajona, el gagá, las danzas haitianas, la conga santiaguera, la visualización de los entornos vodú y los bailes yoruba, entre otras expresiones, se singularizaron en espacios que marcaron rutinas e interacciones.

En focos y espacios de realización artística colectiva se confrontaron poéticas interactivas que permitieron tanto la restitución de lo sensorial-sensual, la voz, el olor y lo auditivo. Transiciones de la corporalidad desde el cuerpo preparado hasta el atribuido de cargas energéticas, la poesía establecida en el contrapunteo de metáforas escenográficas y movimientos condensados hacia dioses y espíritus, y la direccionalidad creativa, hicieron que artistas como Antonio Pérez, Roberto David Linares, Juan Teodoro Florentino, Milagros Ramírez, Idalberto Bandera, Temístocles Fuentes, Mililián Galí, los Armiñán y otros, potenciaron pautas de comportamiento singulares, de educación estética y artística, al igual que pautas para la interacción hacia y con el público. Estos resultan marcadores de poéticas identitarias.

Para Juan Teodoro Florentino, las clases sobre el folklore oriental en 2005 y años sucesivos, fueron importantes en tanto desde los espacios áulicos se demostraban las danzas vodú, al igual que los pasos básicos y figuras en la concretización de las variantes gagá, ibó, masún y yambalú. La enseñanza de los

tiempos de clase de cada variante y el conocimiento de la percusión, por medio de la distinción de los tambores de base, le permitieron consolidar métodos de enseñanza (el explicativo-demostrativo, por ejemplo), a través del apoyo de conjuntos instrumentales que incorporaban instrumentos acompañantes de la religión vodú.

La dirección artística de compañías ha posibilitado también la interacción entre los actores que han manifestado estas poéticas y la identidad entre los artistas. Así subraya Milagros Ramírez cuando fue designada directora del Ballet Folklórico de Oriente:

Sabiendo que era un gran reto, un desafío que tenía que enfrentar, yo debía superar el trabajo que se había hecho anteriormente, y, además, era una tarea bien fuerte porque el repertorio de la compañía estaba en el anonimato, y tuve que trabajar muy fuerte y profundo en cuanto a la disciplina, la unión de todos los artistas, rescatar el sentido de pertenencia que se había perdido, y al mismo tiempo darle la oportunidad a otros coreógrafos para que enriquecieran el repertorio de la compañía.

Nos basábamos en un trabajo investigativo profundo y luego un trabajo de mesa con todos los artistas, con el Consejo Artístico para poder llevar a escena verdaderamente un trabajo de conjunto, un trabajo de una magnífica conciliación, mediante el cual todos llegábamos a un acuerdo, tanto el jefe de percusión, el flautista, los bailarines que participaban en el Consejo Artístico, todos los directivos de la compañía. (M. Ramírez, comunicación personal, 22 de mayo de 2024)

Al generarse una interacción en las compañías, como el Ballet Folklórico de Oriente y el Ballet Folklórico Cutumba, se establecieron determinadas pautas de comportamiento y de aprendizaje colectivo. La visión inicial de la pre-consolidación —con Márquez y Fidel Estrada— se hizo patente en la consolidación en los años de la década del setenta y hasta finales del siglo XX. No solo hubo que trabajar en las técnicas de entrenamiento y la preparación de la corporalidad, sino formar los conjuntos folklóricos y darles una orientación a los instrumentos, a las líneas melódicas y armónicas, y la preparación, adiestramiento y despegue de los cantantes, al igual que la selección de los acompañamientos instrumentales y orquestales para los ritmos y toques característicos que tienen los orichas, los loas, las atmósferas de eclosión y fuerza del gagá, al igual que el empoderamiento de los tipos de tambor, manifestados como carne y atribuidos de un sentido musical.

Tanto la percusión como la lingüística expresada en el canto redondearon en los conjuntos de Santiago una identificación hacia la otredad, y la legitimación se manifestaba en la objetivación de prácticas y montajes en los cuales se atestiguaba la presencia, no solo simbólica sino también la objetivación de su cultura material y legado en la tradición, de los cantos y los conjuntos de instrumentos. Poco a poco, la retroalimentación y la autoridad de creyentes e informantes, los cuales se superaron en la conversión del arte sonoro folklórico, posibilitaron la anuencia de estos artefactos simbólicos de los grupos portadores en las agrupaciones artísticas.

Las líneas poéticas en el acompañamiento musical potenciaron la búsqueda de la sacralidad para los orichas, pues en Santiago se produjo una cultura de

preservación de los signos yoruba, un rescate regional que trató de poner de relieve, al lado de las expresiones bantú, la superación artística de sus expresiones. En ese sentido, la consolidación y sujeción a las franjas tímbricas y rítmicas (Eli, 2010, 178) les dieron a los conjuntos su calificación oratórico-parlantes, en los casos de la sacralidad yoruba.

La identidad se manifestó en la entronización del canto —no precisamente matizando la identidad cultural general de la población, pero sí una parte fundamental de la identidad religiosa y artística— impregnada en la región oriental y el país. Así pudieron crearse grupos diversos en la unidad rítmica que debía apoyar las coreografías. En algunos períodos, como en el Ballet Folklórico de Oriente, se le asignó al conjunto una vocación poética, sustentada en subrayados líricos y la búsqueda del refinamiento de la expresión sonora. Las danzas devinieron trabajos corporales y matices poéticos ante orichas y dioses tutelares. Así lo valora Milagros Ramírez en el tiempo de su dirección en el Ballet Folklórico de Oriente:

Trabajé mucho el punto de vista de buscar la poesía dentro de la danza folklórica, porque estas danzas tienden a que sus ritmos sean estridentes y muy repetitivos; en ocasiones algunos creadores no tienen investigaciones profundas de base y lo que hacen es repetir lo de otras compañías. Mi trabajo estuvo proyectado a eso, a dejar su espacio a los grupos portadores, que ellos fueran los que de una forma más primitivista ejecutaran estas danzas, y que una compañía como el Ballet Folklórico de Oriente llevara a la escena algo que saliera de esas fronteras y marcos, que fuera esencialmente una obra de arte lo que se ofreciera al público.

La orquesta de percusión del BFO ha hecho un trabajo meritorio, de un reconocimiento muy grande. Se buscó la poética, y también la música tenía que ir sobre los matices, sobre la búsqueda de colores, para que ese ritmo estridente llegara al público de otra manera. Teníamos dentro de la compañía un flautista y se hacía un trabajo precioso con la flauta, para modular y buscar esos matices. Además de eso se hizo un trabajo interesante con las voces, no solo sobre la lengua creole o el patúa, sino también sobre la lengua zulú. Entonces, fue un trabajo muy profundo, el cual partió desde Berta Armiñán hasta las demás generaciones que le han sucedido. (M. Ramírez, comunicación personal, 30 de mayo de 2024)

En el epicentro de las poéticas, hay dos rubros muy destacados en el fragor del trabajo de las compañías profesionales de Santiago de Cuba. Deben destacarse la correlación de un eje fundamental, corporalidades-performances-escenas, al igual que la vertiente coreográfica. El primero a la vez está imbricado al segundo, en la simbiosis poética y creativa. A través de varios períodos, se han decantado los espacios de intercambio, aprendizaje y creación en torno a la fusión entre el folklore, la coreografía, la teatralidad y los trasvases escénicos. Por supuesto, no se trata de la apertura en la abstracción del espacio simbólico, sino de la conjugación de un trasvase energético, el cual requería del entrenamiento y del cuerpo poseso, en trance, en la performance manejada por la teatralización ante orichas y espíritus. El cuerpo en este folklore santiaguero supuso las idas y venidas a aquellos cuerpos en trasvase,

que van de la asunción cultural energética, fenomenológica y antropológica, hasta el cuerpo teatralizado.

Muy importante ha sido la conjugación en algunas de sus poéticas de la corporalidad y la acentuación de los sentidos percutivos, no solo en la plasmación coreográfica, sino en la afirmación de pasos, posiciones y gestualidades yoruba, así como el énfasis simbólico de los artefactos percutivos en relación con el cuerpo de los bailarines. La espectacularidad se ha matizado en la concreción de vasos comunicantes por medio de la fuerza, el compás y los estremecimientos folklóricos. Habría que analizar coreografías como *Asikán Batá* y *Trilogía africana*, de Juan Teodoro Florentino para el Ballet Folklórico Cutumba, en el ánimo de propuestas que lograron la enunciación de una corporalidad rotunda, subrayada en el espacio por el intercambio con tambores y chequerés. Estos instrumentos matizaron el acercamiento a la mediación corporal como objetos representantes de lo cultural identitario santiaguero.

Las expresiones corporales de los danzantes subrayaron el sentido espacial en torno a los tambores batás; y el trabajo con el torso, la pelvis y las extremidades inferiores y superiores matizaron un acto creativo en el cual se desplegó la gracia, la sensualidad y una cinestesia interesante con el subrayado de los instrumentos. Los bailarines demostraron con los chequerés un movimiento danzario de pulsaciones rítmico-corporales. El frenesí entre objetos y bailarines, las enunciaciones paralingüísticas y el crescendo energético lograron que se contribuyera a la plasmación del rito a través de la teatralidad.

En *Trilogía africana*, por su parte, Florentino matizó el escenario como un centro de irradiación de energías, a través de una danzalidad con una plétora de movimientos en torno al tambor, los cuerpos casi convulsivos y los trances de los danzantes que realizaron un contrapunteo con el tambor en el eje central del espacio y lograron una esplendorosa combinación de la corporalidad con objetos e imágenes característicos de su imaginario. El caldero, la culebra y una parte de vegetación simbólica se añadieron a una danza de aproximaciones ricas para la antropología simbólica y la identidad condensada de una parte de la cultura religiosa de la región oriental. Metáforas escénicas plasmadas en performances que invocaron energías de dioses, cual ritual deliberado en la escena. Las artes corporales, las pantomimas, el maquillaje y los artefactos simbólicos consolidaron la taumaturgia y la consagración del tambor en el centro del homenaje. Los despojos y el fuego configuraron, por lo demás, su energía, y revelaron un imaginario a través de la corporalidad y la danzalidad folklórica.

Han sido numerosas las aportaciones por medio de la coreografía y la creación folklóricas en Santiago de Cuba, en la mirada de coreógrafos y maestros que han intervenido en la gestión de los espacios creativos y la conformación de danzalidad en los conjuntos. La apropiación simbólica de dioses y orichas ha motivado la búsqueda de la espectacularidad a partir de la concreción de la investigación con los atributos de la puesta en escena, las dramaturgias, y los signos y códigos manifestados ante la mirada espectral. El fuego abrazador del Caribe ha manifestado su prestancia a través de la fuerza y la energía a través de la *dispositio* escénica. Esta fuerza y energía han precisado de la reinención de los sentidos y la

vuelta al “punto de partida” (Colombres, 2016, 201) que significa la creación permanente o el viaje de creación hacia las formas que potencian estas intervenciones mágico-religiosas traducidas a través de la teatralización.

El montaje de Oba Lu Ayé, por ejemplo, significó la creación de una coreografía de gran belleza, y la concreción de un ballet folklórico de ímpetu narrativo y lírico. Los dioses encarnaron en bailarines que invocaron una transferencia de significados a través de los cuerpos y la poesía, y por medio de una fuerza acumulada que, tras un entrenamiento entre danza moderna y folklórica, devino la materialización de cargas energéticas suficientes, tanto físicas como simbólicas, en la irradiación del espacio. Se estructuró un diálogo entre la poesía del movimiento moderno, mediante actitudes eróticas iniciáticas, y el trasvase hacia la penetración de los espíritus mediante la apropiación de energías características. Los rezos invocantes, los subrayados instrumentales de precisión orquestal y raigambre oratorio-parlante, las dinámicas de suavidad y rapidez en los pasos y gestualidades de los bailarines, redundaron en un trabajo de búsquedas y de iluminación en la poética de la compañía Ballet Folklórico de Oriente.

La configuración artística mediante la tensión muscular y corporal, la fuerza en la enunciación escénica, la contención expresiva, los estremecimientos de Babalú Ayé, en una descomunal concepción del trance y el depósito sensible que baja al cuerpo del actor-bailarín, significaron vocabularios efímeros, en los cuales se convocaron las potencias y el advenimiento de los cuerpos-carne a través de una plataforma de transformación. Los toques de la percusión, el subrayado de la flauta y la rotundidad vibrátil de cada cuerpo en la escena, permitieron la apoteosis de la danza folklórica, entre el contrapunteo de lo sonoro, el canto gregoriano y la creación del cuerpo de baile, mediante círculos, hileras y figuras que mostraron la totalidad del hecho escénico. Milagros Ramírez, Bárbara Ramos, Didio Guevara, Marino Hechavarría, Temístocles Fuentes y Silvina Fabars, entre otros artistas, hicieron posible la plasmación de esta obra de envergadura en el repertorio de esta compañía santiaguera. Alexander La Rosa, Jesús Canet, Noelis Ferrer, Nelson Pérez, Jesús La Rosa y Didio Guevara interpretaron con fuerza y matices contundentes a este bello ballet que invocó, a través de la identidad religiosa, al “padre del pueblo y del mundo” de las creencias yoruba, y a través de una petición de misericordia a la gloriosa tradición ante un oricha que trafica con el viento y cuida la abundancia de enfermedades.

Tempo nago constituyó otro de los momentos originales de la creación coreográfica que significó para el Ballet Folklórico de Oriente movimientos originales en el espacio, en una producción coreográfica que mostró una poesía cantáble del movimiento de una etnia lucumí. El planteamiento coreográfico posibilitó que los danzantes ejecutaran danzas sensuales, a través de una activación de los cuerpos, mediante las caderas, los torsos, el plectro solar, y los compases ondulatorios de las bailarinas, quienes establecieron una dinámica a través de la potenciación de los glúteos y las extremidades. Ciertas posiciones supusieron el entrenamiento del cuerpo de los actores-bailarines a través del cuerpo inducido que matiza la antropología de estos tipos de resultado escénico. Ductilidad, vigor y eros se matizaron a través de determinados componentes de contemporaneidad folklórica que actualizó sus procedimientos y

confrontaciones escénicas, a partir de lo que Bonilla (2015) ha planteado como “la práctica dancística desde perspectivas enunciativas diferentes”. (81)

Ogún y Ochún también devino instantes magníficos para la creación a través de puestas en escena en las cuales se manifestó el esplendor de estos orichas y una lírica sobre el escenario que potenció la gestualidad teatral y el movimiento acentuado por medio de sus poses características. Una especie de danza-teatro se hizo visible: se extendieron objetos cortantes y se enfatizó el baile mediante la acción escénica. Sus puestas posibilitaron la relación entre la teatralización con la corporalidad ritual, los objetos escénicos y el vestuario en la significación de la identidad yoruba y el excelente nivel del trabajo coreográfico. El conjunto de Ogunes matizó una impresionante carga energética y dialogó con las Ochunes a través de una erótica corporal. La plasmación del pavo real como ente real-simbólico dotó de un lirismo estremecedor a la coreografía, y su acceso a una plataforma central en el clímax del espectáculo consagró a este arte danzario en la plenitud del encantamiento, en la identificación de la intensidad y la luz, al igual que en la recuperación de una memoria que recordaba tiempos ancestrales a través del imaginario convocado por la coreografía.

Además, la circunvalación de las expresiones orientales y el empuje hacia el conocimiento del Caribe han constituido parcelas en la identificación de procesos y prácticas en la teatralización del folklore en Santiago de Cuba. La memoria cultural les ha hecho recordar las raíces de la región, idénticas y diferentes; y las travesías creativas se han estimulado con la orientación hacia una identidad que se encuentra en el sustrato de pueblos que han manifestado la búsqueda de lo poscolonial y el triunfo de la descolonización. El compartir y el buscar para afianzar símbolos y relaciones también ha caracterizado a estas danzas, que van más allá de lo portador para expresarlo en entrenamiento y en la confrontación del quehacer coreográfico y danzario. Así lo atestiguaron determinadas experiencias que motivaron al Ballet Folklórico de Oriente en 2003 y su posterior inclusión en la práctica de esta agrupación artística.

La compañía participó ese año en Haití en la celebración por el bicentenario de su revolución y allí tuvimos la oportunidad de trabajar con el Ballet Tambula de esa nación, del cual aprendimos muchísimo. Pude traer a Santiago otros temas musicales y danzarios que se trabajaron y perfeccionaron.

Aparejado al trabajo que se hizo a raíz de nuestra visita, traje un nuevo género danzario para nosotros, que hasta entonces era desconocido. Desde el punto de vista religioso sí se mencionaba, en los trabajos de investigación de la Casa del Caribe, por parte de Joel James y José Millet; pero desde el punto de vista de la danza no se conocía lo que era el petró. Y el petró se refiere a la vertiente sur que llegó a Cuba en 2003 con el resultado de la visita nuestra a Haití, y fue una vez más una forma en que el Ballet Folklórico de Oriente y en mi persona principalmente se hizo el aporte de insertar esta vertiente sur dentro del panorama danzario cubano. (M. Ramírez, comunicación personal, 30 de mayo de 2024)

La inclusión de la vertiente petró sur de Haití motivó la orientación en una poética que propició la construcción de otros referentes por medio del cuerpo y la

irrupción en una experiencia en un sistema relacional artístico que significó, no solo una permanencia del Caribe en Santiago, sino también un deseo para “generar símbolos de gran intensidad” (Colombres, 2016, 148) Estos símbolos del deseo, trasmutados al arte danzario, registraron experiencias corporales y danzarias de espíritus y loas en una travesía de investigación y confrontación: las expresiones mágico-religiosas potenciaron las iniciaciones de los hounsi, el calentamiento de las danzas haitianas, la plasmación de técnicas para el adiestramiento en estas danzas y el aprendizaje en géneros como el yanvalou, el vodú y el petró. *Petró de Haití*, indudablemente, irrumpió mediante sus trasvases a la memoria caribeña, en el diálogo artístico con las deidades haitianas y consagró una práctica diferente en el diapasón folklórico cubano.

De esta forma, y en plena simbiosis entre el arte danzario y las expresiones folklóricas se han patentizado en la ciudad oriental rasgos y prácticas que han constituido preocupaciones y ocupaciones desde la configuración en 1959 del Conjunto Folklórico de Oriente. La identidad de la urbe y los signos del Caribe se han confrontado en sus danzas, en tanto mutaciones, construcciones del imaginario e identificaciones y transmisiones de corporalidades, mediante la asunción de la mismidad, la alteridad y la otredad, al igual que los procesos de significación de su realidad. La tríada danzas para confrontar-poéticas identitarias-folklore se ha ponderado, como un modelo creativo, que irradia en retroalimentación con su sociedad, y a través de los universos posibles presentes de su andar cultural.

Bibliográficas

1. Bhabha H. (2002). El lugar de la cultura. Buenos Aires; Ediciones SRL.
2. Bonilla N. (2015). “Danza folklórica: más allá de las obsesiones y los artificios”. En Tablas. Revista Cubana de las Artes Escénicas, CVII: (3–4), 80–83. La Habana; UEB Gráfica Caribe.
3. Colombres A. (2016). Poética de lo sagrado. Una introducción a la antropología simbólica. La Habana; Ediciones ICAIC y Ediciones Cúpulas.
4. Eli V. (2010). “Fiesta y música en la santería cubana”. En A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano, pp. 173–180. Medellín; Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
5. Lefebvre H. (2013). La producción del espacio. Madrid; Capitán Swing Libros, S. L.
6. Márquez M. (febrero de 1964). “Chaz-jazz, Jazz-chaz”. En Cultura’64, (2), 8–10. Santiago de Cuba.
7. Sola S. (2013). “El cuerpo y la corporeidad simbólica como forma de mediación”, Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación, n 12, pp. 42-62. Consultado de http://dx.doi.org/10.5209/rev_MESO.2013.n12.45262 el 10 de junio de 2024.
8. Triguero E. (2015). Placeres del cuerpo. La danza en Santiago de Cuba. Santiago de Cuba; Editorial Oriente y Fundación Caguayo.
9. García M. (2023). Soy Berta, búsqüenme. La Habana; Proyecto Etno 2023 Afrokuba.

Теоретическая рефлексия авангарда: Василий Кандинский и Сергей Эйзенштейн

1. Введение. От «человека наблюдающего» к «человеку воздействующему»

Спустя столетие после возникновения того, что сегодня принято называть авангардом, можно констатировать, что в нем продолжают существовать такие стороны, которые являются не до конца проясненными. Эта непроясненность не способствовала одобрению авангарда, когда он появляется и последующему расширению его поклонников, которое в историческом времени все же имеет место. Почему столь не просто складывались творческие биографии представителей авангарда и почему по сей день продолжает иметь место если и не его отторжение, то все же непонимание? В наши задачи входит возвращение к этой эстетике авангарда. Мы продолжим осмысление возникновения авангарда сквозь призму тех даже не художественных, а культурных сдвигов, что имели место в начале XX века.

За тем взрывом, за которым воспринималось появление авангарда, улавливаются латентные процессы, совершающиеся в самой культуре. Смысл этих процессов сводится к эволюции видения, что для нас, ставящих своей задачей понять визуальные аспекты культуры, является первостепенным предметом исследования. Из последних исследований на эту тему можно назвать книгу М. Ямпольского, посвященную истории видения [35]. Автор напомнил, что история культуры не сводится к истории идей. Такая позиция, казалось бы, возвращает к концепции русских «формалистов» начала XX века. В культуре не все можно увидеть сквозь призму идей, как и вообще не все осмысливается с помощью слова.

Эта проблема является более острой для тех культур, которые функционируют по принципу литературоцентризма и для тех эпох в истории каждой культуры, когда возникает усталость от слова. Но именно такая усталость, кажется, и наступила в эпоху авангарда. Но если бы усталость только от слова... Она имела место и в отношениях с предметностью, т.е. с изображением. Культура разворачивается и на уровне зримых образов. А вот эта традиция идет еще от неоплатонизма. Такой аспект, связанный с видением, обостряется на рубеже XIX–XX веков. Иными словами, история культуры разворачивается также на уровне визуальных образов и предстает историей видения.

Развивая эту идею, М. Ямпольский не ссылается на Г. Вельфлина, который вообще-то эту историю и начал исследовать. То, что М. Ямпольский

не упоминает Г. Вельфлина, понятно, ведь тот замыкает историю видения в узко понимаемую историю изобразительного искусства. Теория Г. Вельфлина – это формализм, предвосхищающий структурализм. Немецкий вариант формализма. Нельзя утверждать, что формалисты исходят исключительно из синхронии. Г. Вельфлин как раз демонстрирует переход от одного способа видения к другому, от структуры одного типа к структуре другого типа. Это уже диахрония. Но М. Ямпольский в других своих книгах продемонстрировал, что он не является сторонником структурализма [34]. М. Ямпольский – исследователь нового типа. Для него живопись – лишь частное проявление изменяющейся истории видения, которая проявляется и в поэзии, и в литературе, и в театре, и в кино, и в фотографии. За этими частными сферами он старается уловить общие процессы положения субъекта в мире.

Короче говоря, М. Ямпольский – исследователь эпохи, когда культурологическая рефлексия становится определяющей. Но новаторство его книги заключается даже не в этом возвращении к обоснованию истории культуры как истории видения, а в констатации радикального изменения в истории статуса субъекта, что стало исходным пунктом трансформаций и в истории видения, и в истории культуры. Так, он считает, что радикальный поворот в положении субъекта произошел еще в кантовскую эпоху. Он связан с так называемым кризисом субъекта, оказавшегося в Новое время растерянным перед открывающимся ему предметно-чувственным миром, который новая наука – эстетика – превратила в свой предмет. До XVIII века мир хотя и представлял хаосом, но позиция субъекта как мыслящего субъекта помогала ему этот хаос преодолевать. Хотя мир представлял в виде множества фрагментов, все же субъект мог их организовывать в нечто целое. С некоторых пор разворачивается кризис субъекта, что начинает определять структуры видения. Субъект как мыслящий и, следовательно, способный организовывать хаос, трансформируется в наблюдателя.

Такая трансформация послужила начальным этапом расширения визуальной сферы и усложнения культуры, которая стала ускользать от господства слова, а вместе с тем и способности познания. Изображение вырвалось из вербальной матрицы. И что как не внутренняя речь, которая, будучи открытой, определяла новаторские эксперименты в литературе XX века. Но только ли в литературе? «Новое понимание субъекта неотделимо от общей эволюции культуры, – пишет М. Ямпольский, – по-новому сплетающей между собой старые темы: мир как хаос, нуждающийся в упорядочивании, идею случайности и т.д. Но главное следствие кризиса субъективности – это превращение субъекта в наблюдателя. Субъект все в меньшей степени понимается как “человек мыслящий” и в большей степени как “человек наблюдающий”. Конечно, визуальная сфера становится очень важной уже в эпоху Ренессанса. Но от Ренессанса до Канта видение неотторжимо от теоретической рефлексии. В XX веке, однако, теоретическая рефлексия постепенно заменяется “синтезом”, связанным с узнаванием, памятью, расшифровкой и т.д., то есть операциями, весьма далекими от картезианской

геометрии или теории перспективы. Это превращение субъекта в наблюдателя становится особенно очевидным в XX веке, требующем от наблюдателя безостановочного рваного потока визуальных образов» [35, 8].

Видимо, трансформация субъекта в наблюдателя как раз и определила те формы мозаичности, которые мы пытаемся обнаружить еще в докинематографическую эпоху. Мозаичность прорывается в культуру как хаос предметного мира, освобожденного от систем интерпретации. Видимо, история культуры как история утверждения наблюдателя многое объясняет на поздних этапах культуры, в частности, в XIX веке. Во всяком случае, именно история формирования взгляда наблюдателя оказывается в основе возникновения мозаичной культуры. Тем не менее, в этих формах история культуры не застывает, продолжая трансформироваться. Так, в начале XX века мир как наблюдаемый хаос трансформируется из хаоса в его предметных формах в некую беспредметную стихию, что в начале XX века констатирует Н. Бердяев, оценивая эти новые явления как кризис искусства. В качестве иллюстрации этих изменений он называет имена А. Белого и П. Пикассо. Так, на полотнах П. Пикассо он видит дематериализацию, развоплощение живописи, что, как он полагает, противоречит самой природе пластических искусств. «Живопись погружается в глубь материи, – пишет философ, – и там, в самых последних пластах, не находит уже материальности. У Пикассо колеблются границы физических тел» [3, 404].

Возникновение авангарда стало следующим этапом в истории видения, смысл которого постигается до сих пор. Но тяготение к беспредметности, что характерно для авангарда и что выражает его крайний вариант, – лишь наиболее радикальный комплекс авангарда. Этому предшествовали другие варианты авангарда, сопротивляющиеся той форме организации видения, что происходит вместе с художником с присущим ему принципом наблюдателя, а, значит, и во всякой мозаичной культуре. В наиболее осознаваемой форме сопротивление позиции наблюдателя предстает как в практике, так и в теоретической рефлексии С. Эйзенштейна как одного из представителей авангарда в его кинематографических формах. Фундаментальная концепция С. Эйзенштейна, изложенная им в незаконченных фрагментах работ под названием «Основная проблема» и «Метод» свидетельствует: позиция наблюдателя, которую М. Ямпольский делает определяющей для всего искусства, начиная с XVIII века и, в особенности, в XX веке, такой не является. Точнее, новое искусство в его авангардных проявлениях возвращает к типу мыслящего субъекта.

Авангард, возникающий уже в XIX веке и утверждающий себя в первых десятилетиях XX века, разрушал позицию наблюдателя. Художники авангарда – все, что угодно, но только не апологеты наблюдения. И хотя разложение предметного мира, что демонстрируют Сезанн или Пикассо, подтверждает возникающую мозаичность, это разложение у них не является предметом любования и игры. Оно осуществляется с определенной и очень жестко формулируемой идеей. Не случайно М. Ямпольский, хотя и приводит примеры

из кино, тем не менее, в данной работе не ссылается на С. Эйзенштейна и не уделяет ему внимания. Между тем, как свое творчество, так и «метод» авангарда в целом С. Эйзенштейн осознает как оппозицию той форме видения, которая приходит вместе с наблюдателем. Хотя понятно, что терминологией, которой пользуется М. Ямпольский, режиссер не пользуется.

Казалось бы, в искусстве XX века С. Эйзенштейн находит то, что интересует и М. Ямпольского, а именно: расщепление взгляда наблюдателя на взгляд, выделяющий едва замечаемые детали (их С. Эйзенштейн будет обозначать как *parsprototo*), с одной стороны, и на взгляд, который М. Ямпольский называет панорамным, т.е. определяющим обозрение как можно большего пространства. Так, в искусстве конца XVIII – первой половины XIX века М. Ямпольский фиксирует движение в живописи в сторону панорамы или диорамы, которое уравнивается, с другой стороны, выделением детали и приближением к ней в результате изменения дистанции. Налицо – существование двух тенденций. Выявляя эти тенденции, М. Ямпольский пишет: «Одна выражает панорамное расширение зрения, которое парадоксальным образом идет параллельно концентрации, сужению зрения у фланера. Диапазон видения как бы расширяется, включая в себя и едва заметную деталь, и колоссальный пространственный охват. Дистанцирование, которое проявляется во втором случае, компенсируется близостью видения в первом» [35, 48].

По сути дела, не проводя в данной работе параллель между разворачивающимся процессом и кино, М. Ямпольский открывает в докинематографическом периоде культуры то, что будет характерным для кино. Поэтому не приходится удивляться тому, что в своем «Метод» С. Эйзенштейн констатирует в искусстве до возникновения кино то же, к чему приходит М. Ямпольский. Именно из этого и исходит С. Эйзенштейн, когда в литературе XIX века, в частности, в романах Диккенса, пытается обнаружить это расщепление видения на целое и часть. Приему «часть вместо целого» С. Эйзенштейн предлагает учиться у Диккенса. Именно Диккенс спровоцировал Гриффита на открытие крупного плана, а мы бы сказали, на утверждение такой формы повествования, которая и в литературе, и в кино предстает метонимической формой. Потом Р. Якобсон выстроит свою теорию кино, исходя из двух принципов – метафоры и метонимии [33, 25]. Метонимическое или прозаическое кино противостоит поэтическому или метафорическому кино.

Ставя вопрос о происхождении крупного плана в литературе и кино, как и о его воздействии в процессе рецепции, что для С. Эйзенштейна было важно, он пишет: «С этой целью попытаемся выяснить, где же лежат психологические основы и предпосылки к тому, чтобы человек в искусстве стал бы думать и изображать вещи не целиком, но деталями и частями, их замещающими, деталями, имеющимися “крупными планами”, деталями, не только не понижающими воздействие, но, наоборот, еще более обостряющими чувственное воздействие от произведения» [31, 55]. По сути, как

свидетельствует процитированное суждение С. Эйзенштейна, его интересует то же самое, что и М. Ямпольского. Но М. Ямпольскому позицию наблюдателя важно аргументировать как универсальную для искусства XIX-го и в особенности XX-го века. Но это не получится. Из этой логики авангард явно выпадает.

В том же самом фрагменте, в котором С. Эйзенштейн пытается объяснить новации Гриффита с помощью ассимиляции новых литературных приемов, С. Эйзенштейн объясняет, почему новатор Гриффит не открыл тех приемов повествования, которые для отечественного кино оказались определяющими. А мы бы уточнили: определяющими для кинематографического авангарда в его отечественном варианте. В чем тут дело? Это очень четко и понятно объяснил сам С. Эйзенштейн. Дело в том, что как Диккенс, а затем и Гриффит, продемонстрировали эстетику глаза. Но эстетика глаза как раз и возникает на основе абсолютизации позиции наблюдателя. Ведь наблюдатель просто наблюдает предметный мир, не пытаясь его осмыслить. Глаз лишь регистрирует и из массива предметов выделяет какие-то детали. Он на принцип «часть вместо целого» просто обречен. Эстетика глаза это и в самом деле эстетика пассивного наблюдателя, пассивного, а не мыслящего субъекта, способного уже организовывать, а не просто наблюдать и фиксировать какие-то отдельные детали.

Эстетике глаза С. Эйзенштейн противопоставляет эстетику взгляда. Эстетика взгляда – уже иное, чем эстетика глаза. Взгляд исключает просто наблюдение. Как следует из суждений мастера, взгляд предполагает не пассивного наблюдателя, а мыслящего рефлектирующего субъекта, способного объединять регистрируемые глазом предметы и видеть между ними связь, а еще точнее, устанавливать по своему усмотрению связь между ними и вкладывать в них какой-то смысл, подчас такой, которого в самих предметах не существовало. Этому С. Эйзенштейн учится в ранних формах письменности, особенно в письменности восточных культур. Так, для него принцип иероглифа стал основой понимания принципа монтажа.

Казалось бы, эстетика кино возникает на основе мозаичности, поскольку фильм состоит из фрагментов и деталей. Но это вовсе не означает, что она воспроизводит структуру наблюдения. Отдавая дань как Гриффиту, так и Диккенсу, без которого бы не были открыты элементарные средства выразительности кино уже в эпоху Гриффита, С. Эйзенштейн все-таки высоко оценивает именно эстетику взгляда, без которой нет кинематографического авангарда в его русском варианте. «И в этом перерастании от эстетики кинематографического глаза к эстетике образного воплощения взгляда на явление был один из серьезнейших процессов развития именно нашего советского кино; была и громадная роль нашего кино для истории развития мировой кинематографии в целом, и в этом немалую роль сыграло то особое понимание принципов киномонтажа, которое столь характерно для советской школы кинематографии» [31, 49].

Конечно, открывая эстетику взгляда, С. Эйзенштейн пытается превратить ее в универсальную эстетику на все времена, хотя очевидно, что в реальности она все же является лишь эстетикой авангарда. По мере затухания авангарда кинематограф будет заметно реабилитировать позицию наблюдателя. Хотя, может быть, в еще большей степени эта реабилитация развернется в формах телевидения, как и в тех явлениях кино, которые будут имитировать телевидение. Так, например, эпоха овладения телевидением вернет в кино прием метонимии, что получит осмысление в теории кино (В. Демин). Со временем выяснится, что некоторые кинематографисты займут по отношению к эстетике взгляда критическую позицию, попытавшись вновь восстановить эстетику глаза, т.е. вернуться к позиции наблюдателя. На этой позиции стоял, например, А. Тарковский, высказывавший критические замечания в адрес С. Эйзенштейна.

Однако в данной работе мы попытаемся выявить в авангарде не столько утверждение мыслящего субъекта, придающего смысл наблюдаемым предметам, сколько то, что стоит и за позицией пассивного наблюдателя, и за позицией рефлексирующего объекта. Несмотря на предельную активность художника – субъекта, без которого авангард не существует, все же в авангардном комплексе улавливаются бессознательные и безличные комплексы, стирающие наслоения поздних эпох и возвращающие к исходной точке истории. Под наслоениями поздних эпох следует понимать те пласты, которые развились под воздействием изобретения Гутенберга, а следовательно, под воздействием индивидуализации культуры. Но индивидуализация культуры – это результат активизации мыслящего субъекта. Это движение к исходной точке объединяет художников, исходящих в своем творчестве из разных эстетических программ. Под этими бессознательными и безличными комплексами мы будем подразумевать процессы культуры, входящей в свой бифуркационный период.

В данной работе мы попытаемся реконструировать, прежде всего, теоретические положения, появление которых сопровождало практику авангарда и на этой основе делать выводы. В поле нашего внимания будут лишь теоретические идеи самих художников-авангардистов. Анализ авангарда мы ограничим суждениями самих практиков, имена которых, несомненно, принадлежат наиболее ярким его творцам – В. Кандинскому и С. Эйзенштейну. Практический опыт этих художников кажется несопоставимым. В самом деле, один из них – В. Кандинский – оказывается пророком нового цикла в искусстве, в котором должна утвердиться беспредметность. Ради этого упраздняется то, что в истории живописи всегда соответствовало принципу древних, т.е. мимесису. Это наиболее радикальная, даже утопическая концепция разворачивающихся художественных процессов начала XX века. Под этим углом зрения В. Кандинский рассматривал одну из актуальнейших проблем искусства того времени – проблему синтеза видов искусства.

Другой художник – С. Эйзенштейн, наоборот, объектом авангардных проектов делает одно из самых предметных видов искусства, а именно –

кинематограф, который уже в силу самой своей природы обязан был исходить как раз из предметности, а следовательно, из принципа мимесиса. Соответственно, с этим у С. Эйзенштейна связана проблематика синтеза, которая его очень интересовала, как и В. Кандинского. Возникновение и становление кинематографа, кажется, нарушало намеченную программу развития пластических искусств, связанную с возникновением абстракционизма. Опыт кино свидетельствует: ощутив движение в сторону беспредметности, культура как бы спохватывается, вызывая к жизни альтернативную стихию, которая возвращает к ранним ступеням художественного развития, к той фазе развития, которую Гегель называл символической фазой становления Духа. Ситуация свидетельствовала об исключительной ситуации художественной жизни, для которой были характерны и ретроспективистские процессы, и процессы, обращенные в будущее.

Может быть, впервые каждое явление первых десятилетий XX века должно было осмысляться в больших длительностях, сквозь время всей истории искусства. Судя по всему, такая ситуация означает канун кардинальных сдвигов не только в искусстве, но и во всей культуре. Так восстанавливается утрачиваемое в начале XX века равновесие между беспредметностью и предметностью. Тем не менее, несмотря на то, что в практическом и теоретическом опыте альтернативных типов художников улавливаются общие идеи, эти идеи роднят их как представителей авангарда, в частности, авангарда в его русском варианте. Так, например, и тот, и другой художник были одержимы идеей синтеза, соответствующего новым культурным установкам, что свидетельствовали о рождении культуры нового типа. И тот, и другой представляли пророками, предсказывавшими возникновение принципиально новой культуры и предпринимавшими проекты, приближающие эту новую культуру. Правда, несмотря на убежденность в рождении новой культуры, ее очертания, природа, ее целостность для них самих оставались до конца неразгаданными. Опираясь на фундаментальные труды мыслителей XX века, мы попытаемся углубиться в этот вопрос и дать объяснение тому, что в то время, когда работали В. Кандинский и С. Эйзенштейн, ощущалось, но не приобретало четкости.

2. Опыт авангарда в его теоретическом осмыслении.

В. Кандинский и С. Эйзенштейн как теоретики авангарда

Упомянутые в названии статьи художники – В. Кандинский и С. Эйзенштейн – исключительные индивидуальности. Воздействие ауры их имён усиливается и расширяется по мере того, как увеличивается дистанция между нашим временем и временем, когда они создавали свои шедевры. Этому способствует и то обстоятельство, что, наконец-то, спустя десятилетия теоретическое наследие этих художников опубликовано и прокомментировано. Это касается особенно С. Эйзенштейна, теоретические сочинения которого, в том числе, и многие незаконченные, стали читателю доступны. Но собраны и

прокомментированы также теоретические работы В. Кандинского. Любопытно, что в центре внимания этих художников находились не только их собственные эксперименты, но и общие процессы движения искусства.

Это обстоятельство свидетельствует о, казалось бы, совершенной несостоятельности известного тезиса, который всегда приписывается Г. Вельфлину, а именно – тезиса, в соответствии с которым история искусства есть история искусства без имен. Действительно, эта идея и в самом деле кажется несостоятельной. Что же тогда в художественном процессе остается, если не эти и другие великие имена? Тем не менее, не следует спешить с выводами о несостоятельности тезиса Г. Вельфлина. Эти художники, отталкиваясь от суждений о своем творчестве, выступают и теоретиками искусства. Они пытались разгадать латентные процессы, развертывающиеся в культуре своей эпохи, выявить закономерности и логику художественного процесса, которая может выявляться поверх их индивидуальностей, поверх их «имён». Пожалуй, никто, кроме В. Кандинского и С. Эйзенштейна, не ощущал так остро историю искусства именно в ее вельфлиновском понимании. Следовало бы сначала внимательно проанализировать рефлексии не только тех, кто писал и пишет о творчестве упоминаемых нами художников, но и их самих.

Названные художники – это не просто творцы, а экспериментаторы и новаторы. На всем авангарде, который они представляют, лежит печать эксперимента. Но эксперимент, когда он возникает, обычно обществом отторгается. Отторгались не просто произведения В. Кандинского и С. Эйзенштейна, но и весь авангард, что не раз констатировалось в литературе. В этом смысле заключения Х. Ортеги-и-Гассета являются весьма показательными. Так, он пишет: «... Новое искусство встречает массу, настроенную к нему враждебно, и будет сталкиваться с этим всегда. Оно не народно по самому своему существу; более того, антинародно» [15, 220]. Сам В. Кандинский описывает скандал на одной из мюнхенских выставок. «И вот, действительно, смотря по темпераменту, в разной степени и форме вырываются у публики выражения злобы, издевательства и обиды. Тычут пальцами в картины, употребляют самые энергичные и не салонные выражения и, как говорят, некоторые даже... плюются» [10. Т. 1]. Проблема непонимания и непризнания, порой не только публикой, но и критикой, занимает значительное место в рефлексии В. Кандинского и С. Эйзенштейна. Ведь эксперименты представителей авангарда вовсе не сопровождались своевременно появляющимися серьезными аналитическими исследованиями критиков, теоретиков и историков искусства. Это обстоятельство провоцировало на теорию самих творцов.

В литературе уже констатировалось, что отсутствие аналитической мысли, сопровождающей практические эксперименты художников, подвигло на теорию их самих. Но до некоторого времени они пытались объяснить свое искусство в форме крикливых и эпатажных манифестов, вроде ранней статьи С. Эйзенштейна о «монтаже аттракционов». Но даже их статьи

предпринимались как манифесты. Это касается многих представителей авангарда. В том случае, когда художники авангарда теоретическими способностями не обладали, они ощущали потребность в теории и даже разрабатывали проекты создания и развития науки об искусстве. Это в полной мере имеет отношение к В. Кандинскому.

На этой же позиции стоял С. Эйзенштейн, объясняя в 1935 году на Совещании работников кинематографии необходимость в научном исследовании кино. Но в данном случае эту функцию он брал на себя, объясняя коллегам, что вынужден заниматься наукой, чтобы остальные имели возможность, используя результаты его изысканий, снимать хорошие фильмы. Так, обращаясь к одному из режиссеров – создателю фильма «Чапаев» С. Васильеву, который скептически отнесся к теоретическим идеям С. Эйзенштейна, – парировал: «Я работаю над проблемами, которые будут двинуты подрастающему молодняку кинематографии. И если я сижу и работаю в кабинете, то это для того, чтобы ты не терял времени в кабинетах, а мог бы и дальше делать столь замечательные картины, как твой “Чапаев”» [28, 128].

Но когда период «бури и натиска» заканчивался и авангард шел на убыль, многие переходили к серьезной теории. Например, это произошло с С. Эйзенштейном, который от манифеста «Монтаж аттракционов» переходил к таким фундаментальным замыслам, как «Основная проблема» и «Метод», Правда, они не закончены и, в конце концов, объединены в одну книгу. В. Кандинский тоже теоретизировал, но, видимо, он относился к тому типу художников, у которых теоретическая рефлексия, в сравнении с их практической деятельностью, несопоставима. Таким был, например, другой представитель авангарда – В. Мейерхольд. Теория не относится к сильной стороне этого театрального режиссера-реформатора, о чем размышлял С. Эйзенштейн. Так, он писал: «Мейерхольд не имел метода анализа собственного инстинктивного творчества. Не имел и метода синтеза – сведения к методике. Он мог “показать”, что угодно, но ничего не мог “объяснить”» [29, 303].

Что же касается В. Кандинского, то хотя у него фундаментальные теоретические труды отсутствуют, тем не менее, осознание необходимости в теории у него было. Как уже отмечалось, он остро ощущал потребность в теории искусства, особенно той теории, которая исследовала бы возникновение и становление беспредметного искусства. Он убежден, что это искусство раскрывало дверь в более широкое пространство – в зарождающуюся культуру. Проект такой теории существовал – даже проект целого исследовательского института, в задачи которого входило осмысление перехода от предметности в изобразительном искусстве к беспредметности. Откуда же такая обращающая на себя внимание потребность в теории, как у В. Кандинского и С. Эйзенштейна, да и у многих других представителей авангарда? Почему вообще первые десятилетия XX века обращают на себя вниманием тяготением к теоретической рефлексии в искусствознании? Мы попытаемся ответить на это вопрос. Теоретические идеи двух представителей авангарда позволяют вообще

поставить вопрос о функции теории искусства, о ее взаимодействии с историей искусства, который время от времени в нашей науке обсуждается [18].

Но дело не только в этом. Начало XX века – это эпоха сдвигов в искусстве. Этот сдвиг происходил, прежде всего, на уровне культуры и, еще более точно, на уровне смены культур. Многие в этих процессах не осознавалось, поскольку культурологическая рефлексия в ее разработанных формах еще отсутствовала, а идея культуры лишь начинала приоткрываться, что, в силу многих причин, не имело продолжения вплоть до второй половины XX века. Однако названные художники эти культурные сдвиги интуитивно ощущали и пытались в них активно участвовать. Делая предметом внимания теорию искусства, мы свои суждения и выводы сведем лишь к некоторым аспектам.

3. Рубеж XIX–XX веков как эпоха смены систем видения

Первая причина актуальности теории и потребности в теоретическом осмыслении искусства, связанная с разворачивающимися радикальными сдвигами, состоит в том, что еще Г. Вельфлин назвал существующие в истории искусства системы системами видения. История искусства предстает как возникновение, становление и смена таких систем. Правда, чаще всего для выявления систем искусствоведы используют понятие стиля, но это не мешает существованию вопроса. Что касается Г. Вельфлина, то, обращаясь к поздней эпохе – эпохе смены ренессансной классики барокко, он затронул взаимодействие в истории искусства двух универсальных систем видения – тактильно-осязательной и оптической. Видимо, первые десятилетия XX века в искусстве, когда возникает авангард, – это, прежде всего, распад и закат длительное время существовавших одних систем и возникновение и становление новой системы, которую следовало идентифицировать и обозначить, чтобы ею могли полностью овладеть практики и осмыслить историки искусства. Но это овладение и осмысление не происходило мгновенно. Хотя слом, кажется, воспринимался мгновенным и радикальным. Процесс осмысления и овладения растянулся во времени.

Несмотря на разнообразие экспериментов, развернувшихся в среде художников-авангардистов, эта принципиально новая эстетика в истории искусства не была сформулирована. Выделялись и обсуждались лишь отдельные стороны и признаки авангарда, но при этом они осмыслились как частные проявления некоей целостной системы видения. Да и как, собственно, эту систему можно было распознать в ее целостности, когда системы в вельфлиновском смысле уже не существовало. Вместо единого, универсального стиля, каким был классицизм и барокко, искусство дробилось на множество течений и направлений. Все свидетельствовало о том, что применительно к опыту нового искусства необходимо было применять новые исследовательские процедуры. В данной работе для выявления того нового, что нес в себе авангард, мы попробуем использовать культурологический подход. Тот самый подход, в необходимости которого был убежден еще И. Грабарь, приступая в

начале XX века к организации своего детища – проекта первого варианта истории русского искусства [24, 92].

Так, в письме 1907 года Н. Врангелю он пишет: «Текст должен давать столько же историю скульптуры, сколько характеристику эпохи. Вообще, вся эта история искусства будет одновременно и историей культуры» [8]. В том же году в письме к А. Бенуа эту мысль он повторяет и расшифровывает: «... История искусства, понятая широко, почти превращается в историю культуры. А культура вся преемственна и имеет законы. Если мы их не знаем, то некоторые следы их все же чувствуются. Лучшее средство – если не постигнуть, то хоть почувствовать ход истории – аналогии и параллели. Всякая культура есть сложное нагромождение соседних влияний, собственных пережитков прошлого и пр.» [8, 195]. Так, И. Грабарь выделил, как минимум, три проблемы: проблему сохранения традиции, хотя бы и в виде «пережитков», проблему исторической преемственности и проблему взаимодействия между культурами.

Чтобы выявить у названных художников прозрения культурологического характера, нам потребуется снова и снова возвращаться к работам представителей авангарда, в частности, к суждениям В. Кандинского и С. Эйзенштейна. Необходимо понять, осознавалось ли самими художниками то, что их эксперименты касаются не только собственно художественных ценностей, но и культуры, причем, не той культуры, что существовала с эпохи Ренессанса, а той, что приходила ей на смену. Хотя, конечно, фундаментальных работ о логике исторической эволюции культуры еще не существовало. Следовательно, можно говорить лишь об интуитивных прозрениях прежде всего самих художников. Попытки осознать и сформулировать новую систему видения в ее целостности предпринимаются до сих пор. Так, одной из наиболее интересных работ на эту тему, как мы уже показали, является работа М. Ямпольского.

4. Установки авангарда как установки модерна на творчество как творчество нового социума и новой культуры

Одна из причин потребности в теории в начале XX века заключается в том, что в развертывающихся художественных процессах этого времени очень трудно было уловить то ментальное ядро, которое позволило бы выявить смысл происходящего в целостности. Пожалуй, это ядро находилось не в собственно искусстве с присущими ему (и установленными в предшествующие эпохи) представлениями о том, что такое художественное и чем оно отличается от нехудожественного, вне его. Для русского искусства этот вопрос стал актуальным еще в символизме. Ведь уже в этой среде провозглашалось, что художник должен перестать создавать художественные и даже культурные ценности, а должен в соответствии с эстетическим принципом создавать саму жизнь. Эта установка вытекает из духа модернизма, более того, из духа модернизма в его русском варианте. Н. Бердяев писал, что творчество – это не только создание художественных ценностей, а преобразование бытия, создание

нового бытия. Тем более, творчество, как его понимали в России. «Русским, – писал философ, – не свойственен культ чистых ценностей. У русского художника трудно встретить культ чистой красоты, как у русского философа трудно встретить культ чистой истины. И это во всех направлениях. Русский правдолюбец хочет не меньшего, чем полного преобразования жизни, спасения мира» [2, 523].

Эта открытая символистами истина потом стала основой того пафоса жизнестроения, который провозглашался и футуристами, и конструктивистами. Поэтому все попытки объяснить авангард с помощью исключительно искусствоведческих представлений не имели эффекта. Нужно было понять культурный контекст предпринимаемых представителями авангарда экспериментов. Индивидуальные замыслы художников выходили за границы искусства и понимания художественного. Да, собственно, они выходили даже за границы тех представлений, которые со времен Канта ассоциировались исключительно с эстетикой. Установки авангарда вовсе не связывались лишь с гедонистическими ценностями и представлениями Канта о прекрасном. Новая эстетика – эстетика авангарда пыталась осознать себя как выражение мировосприятия модерна в его философском смысле, соответственно, противопоставить себя ранее возникшим в границах модерна представлениям об эстетическом. Модерн на то он и модерн, что систематически отрицает не только то, что имело место до его появления, но и то, что возникло уже внутри его самого. «Проблема “отражения” мне всегда рисовалась пассивной и недостойной, – признавался в 1947 году С. Эйзенштейн. – Искусство всегда рисовалось в виде “одного из средств насилия” – всегда как орудие (оружие) преобразования мира через обработку сознания людей» [30, 47].

Конечно, такая программа творчества исключала позицию наблюдателя и эстетику глаза. Именно преобразования, т.е. преобразования мира в формах мистического, а еще точнее, хилиастического прыжка в иной мир. Этот самый прыжок выдает в великом рационалисте мистический комплекс, усвоенный С. Эйзенштейном еще в период его увлечения символизмом [26, 171]. Поэтому все попытки объяснить авангард с помощью исключительно искусствоведческих представлений не имели успеха. Нужно было понять культурный контекст экспериментов, предпринимаемых представителями авангарда. Индивидуальные замыслы художников выходили за границы искусства и понимания художественного. Актуализировалась идея, высказанная еще Платоном, а потом повторенная Я. Буркхардтом по поводу того, что создание государственного организма тоже может рассматриваться художественным актом, а само государство – произведением искусства. Эту идею авангард заново открыл и внедрил в сознание.

Причем это произошло рано, еще в символизме, который, как известно, стал питательной средой для всех разновидностей авангарда. Первоначально это была исключительно эстетическая идея, которую следовало распространить на созидательные, жизнестроительные процессы в обществе. Поскольку же в начале XX века общество разлагалось и предпринимались попытки создать

новое общество, исходя из идеи модерна, т.е. разума, то эта возникшая в недрах символизма эстетическая идея приобрела новое значение. Символисты не доходили до разрыва эстетического и социального. В их теургическом, утопическом проекте новой культуры эти стихии уживались. Но пассионарная вспышка, происходящая в первых десятилетиях XX века в России, подвела к тому, что между эстетическим и социальным происходит разрыв. Рожденная в эстетической сфере идея жизнестроения целиком и полностью перешла в социум и государственное строительство. С. Эйзенштейн формулировал: «Для нас знающий – это участвующий... Познание жизни – неразрывно – строительство жизни – пересоздание ее» [30, 77].

Но высказанными художниками идеями воспользовались политики. Художники авангарда, родившие эту идею, оказались лишними. Правящая элита воспользовалась идеей, рожденной творческой элитой. Так начал осуществляться платоновский проект со всеми вытекающими отсюда последствиями. Но дело не только в «отставке» художника и в контроле власти за искусством. Идея реализации таких проектов для общества опасна. О трагических последствиях возможной реализации платоновского проекта справедливо писал К. Поппер: «Политика по Платону – царское искусство, искусство не в метафорическом смысле, как если бы мы говорили об искусстве управления людьми или об искусстве воплощения чего-то в жизни, а искусство в буквальном смысле этого слова. Это искусство композиции – вроде музыки, живописи или архитектуры. Платоновский политик создает города во имя красоты» [17, 208].

Поскольку многие художники начала XX века, особенно представители авангарда, находились во власти эстетической трансформации социума, то на протяжении всего XX века искусствоведы апологетически комментировали их опыт, сочувственно пытаясь осмыслить их идеи. Мало обращалось внимания на то, насколько опасной оказалась в этом наступающем «прекрасном и дивном мире» идея нового понимания красоты. Вдумаемся в суждение К. Поппера. Ведь если следовать установке художника, то следует «очищать доску», а значит, искоренять существующие институты и традиции. «Вот как должен действовать художник-политик, – пишет К. Поппер. – Вот что значит очистить доску. Он должен искоренять существующие институты и традиции. Он должен очистить, удалить, выслать, изгнать и убить (“ликвидировать” – этот ужасный термин используют сегодня). Вот действительно верное описание характерной для всех форм полного радикализма бескомпромиссной установки, эстетического отказа от компромисса. Точка зрения, в соответствии с которой общество должно быть таким же прекрасным, как произведение искусства, с легкостью приводит к насильственным мерам» [17, 209]. Иначе говоря, к эстетике насилия. Но именно этот вывод и оказывается сегодня, спустя столетие после революционной попытки реализации идеи модерна, единственно верным.

К драматическим последствиям реализации платоновской идеи в России следует отнести и разрушение культуры как обратной стороны идеи модерна.

Ведь для того, чтобы реализовать проект новой культуры, следовало разрушить старую и «ликвидировать» ее носителей. Возможно, художники и сами не отдавали отчета в том, что их творчество было проявлением того универсального расширяющегося до космических масштабов *elan vital*, о котором писал А. Бергсон, понимающий творчество в самом широком смысле слова и не связывая его исключительно с искусством. В экспериментах авангарда творилось не только искусство. Авангард разрушал границы между художественным и нехудожественным. Он был больше, чем искусство. В экспериментах авангарда улавливается творчество культуры вообще. Но как постичь художнику-авангардисту смысл своего творчества как творчества культуры, если науки о таком предмете как культура, не существовало. Как постичь то, что в ходе рождения новой культуры разрушалось то, что помогало создавать космический контекст бытия человека?

Поскольку такой науки не существовало, то культура начала восприниматься тоже в соответствии с идеей модерна. С этой точки зрения, многое в ней перечеркивалось. Модерн способствовал разрушению культуры. Призывы к строительству новой культуры, возникавшие еще в среде символистов и продолжавшиеся в авангарде, свидетельствуют, что к культуре стали относиться, как и к тем обществам, которые не соответствовали разуму, т.е. ее, как и эти общества, следовало разрушать. Следовательно, самим художникам было трудно дать аналитическую информацию того, что они делали. Тем не менее, они, конечно, вводили в свою рефлексию понятие культуры. Можно много приводить высказываний на эту тему и находить их и у Кандинского, и у Малевича, и у Эйзенштейна. Да, не является неожиданностью тезис о том, что они не только творили искусство, но и создавали культуру. Они и сами так мыслили.

Можно много приводить их суждений о том, *как* они воспринимали свою эпоху. Для них рубеж XIX–XX веков был переходной эпохой, эпохой умирания традиционных форм искусства и рождения принципиально нового искусства. Это мироощущение авангард подхватил у предшествовавшего символизма. Да, собственно, авангардисты и вышли из символизма, образуя наиболее радикальное, подчас даже агрессивное его крыло. Вопрос о расхождении авангарда с символизмом преувеличивается. «Зачасту, – пишет О. Ханзен-Леве, – чисто полемическая, поверхностная критика символизма футуристами оказывается внешней завесой глубокого духовного родства в языковом мышлении, которое может быть обнаружено, прежде всего, в “будетлянстве” Хлебникова и его метанаучном универсализме, отчасти также в высказывании Крученых, Д. Бурлюка и В. Каменского» [22, 111]. И уж точно представители авангарда, как и символисты, были убеждены в том, что нарождается новая культура, и они призваны сотворить новые ценности. И для символистов, и для авангардистов тезис Ф. Ницше о переоценке всех ценностей был аксиомой. Этот тезис оправдывал все предпринимаемые эксперименты авангарда.

Правда, в символизме была изрядная доля мистицизма [19], чего, казалось бы, нельзя утверждать применительно к авангардистам. Преданный

символистами остракизму позитивизм, кажется, вновь поднимает голову в авангарде. Многие из представителей авангарда реабилитируют научность. Хотя тут, возможно, не обходится и без латентной мистики, воли к трансцендентному. Как показал С. Булгаков, ниспровержение большевиками религии не исключало их религиозности. Так и тут. Приходится заключать, что, несмотря на убежденность авангардистов, что их творения – основа и предвосхищение новой культуры, смысл этой новой культуры они осознать не могли. Вместо четкого и точного ее определения они демонстрировали лишь интуитивные прозрения. Пытаясь сами разгадать то, что делают, они, конечно, не могли не обращаться к опыту позитивизма. Например, многие свои идеи, позволяющие уяснить смысл личного творчества, С. Эйзенштейн объяснял преодолением тех форм искусства, которые соответствовали обществам с их классовыми структурами. Свои эксперименты он объяснял движением к бесклассовому обществу. Не случайно С. Эйзенштейн цитирует и Маркса, и Энгельса, и Ленина. Возвращение к первоначальным формам искусства, что стало модой с начала XX века, С. Эйзенштейн объяснял возвращением к бесклассовому обществу, которое становилось вновь актуальным [31, 61].

Потребность в теории мастеров авангарда объясняется необходимостью осознания, почему искусство рубежа XIX–XX веков оказалось в ситуации нарушения преемственности, когда переход от одной системы видения к другой развертывался постепенно и последовательно. Как мы уже успели отметить, И. Грабарь эту самую преемственность и относил к существенной проблематике, обсуждаемой в границах культурологии. Одна система, достигая полноты развития, разрушалась и уступала место другой, как это описано у Г. Вельфлина. Что же касается рубежа XIX–XX веков, то такая последовательность, кажется, сбивается. Г. Вельфлин описывал угасание ренессансной классики и приход барокко как нового универсального стиля. Но что касается начала XX века, то здесь трудно говорить о новом универсальном стиле. Символизм, претендовавший на такой стиль, им все же не стал. Вместо этой последовательности в то время имеют место ретроспекции во все предшествующие эпохи. Та логика преемственности, что в Новое время и в особенности в XIX веке определяла движение искусства, в начале XX века неожиданно перестала быть определяющей.

Происходящее в искусстве стало осмысляться в соответствии с новым открытием и пониманием исторического времени. Художественные процессы пришлось осмыслять в раздвинутом широком временном пространстве. В них улавливались восточные, византийские и древнерусские формы. В самом начале XX века открытие древнерусской живописи следует воспринимать в этом контексте. До конца XIX века древнерусскую иконопись практически мало кто знал не только на Западе, но и в самой России. Это связано с отношением Запада к византийской живописи, которая фаустовского человека перестала привлекать еще с эпохи Ренессанса и воспринималась застывшей и не поддающейся изменениям. Она не развивалась так динамично, как на Западе, а постоянно возвращалась к своим первоначальным формам

(В. Бычков). Достаточно обратиться к варианту истории искусства Д. Вазари, чтобы убедиться в негативном отношении к византийским формам живописи [5, 154]. Запад динамично развивался в ином направлении.

Но в начале XX века произошло неожиданное открытие и древнерусской иконы, и византийской живописи. В эпоху всеобщего увлечения импрессионизмом, сезаннизмом, кубизмом и сюрреализмом возникает неовизантизм [12, 483]. В истории искусства намечается возвратный процесс. Это обстоятельство обязывало по-новому осмыслить принцип преемственности. История осмысления опыта авангарда свидетельствует: авангард часто отождествляется с тотальным нигилизмом, с отрицанием всего предшествующего искусства. Подобное распространенное мнение возникло под воздействием радикальных и поверхностных манифестов и легкомысленной критики. В реальности же авангард не разрывал с прошлым и с предшествующим искусством. Впрочем, подобные претензии предъявлялись уже символистам.

Со временем вопрос о разрыве авангарда с предшествующим развитием приходится ставить иначе. Разрывом следует считать не авангард, а то самое искусство XIX века, которое, казалось, этому принципу последовательности соответствовало в самом идеальном смысле. Что касается авангарда, то он как раз пытается преодолеть тот разрыв, который в истории искусства уже имел место до его возникновения. Но чтобы смысл мифологии вокруг нигилизма авангарда понять, следует отдавать отчет в том, что искусство развивается не в кратких, а в больших длительностях. В них и следует искать проявление принципа преемственности. То, что в пределах кратких длительностей кажется нарушением предметности, в больших длительностях может быть осознано как ее восстановление.

Так, касаясь этого вопроса, В. Кандинский утверждает, что в истории изобразительного искусства разрыв совершился еще в эпоху позитивизма, т.е. в XIX веке. «Материалистически-реалистическое направление в живописи XIX века, – пишет В. Кандинский, – стоявшее в общей связи с крайними увлечениями материалистическими системами в науке, морали, литературе, музыке и других областях духовной жизни, разорвало связь с чисто живописными методами прошлых веков. Тянувшаяся от архаических времен нить была оборвана. Крупнейшая во всяком искусстве задача – композиционная – в материалистически-реалистическом направлении была как средство искусства оставлена; живописная композиция заменилась натурной. Лишенная своего главного основания живопись перестала быть самодовлеющим выразительным искусством и сделалась искусством изобразительным: все приемы живописи были направлены исключительно на изображение и почти механическое отражение творчества природы; с половины XIX века, по-видимому, главным образом под влиянием японской гравюры европейские художники осознали, что живопись стала вести жизнь не самостоятельную, а отраженную: осталась бездушная видимость» [10. Т. 2, 25].

Таковы последствия разворачивающегося уже в XIX веке кризиса созерцания как значимого признака рецепции искусства. В своих суждениях В. Кандинский далек от грубого и приблизительного проведения границы между старым, традиционным, с одной стороны, и авангардным, с другой. XIX век вовсе не был однородным, его нельзя оценивать, исходя лишь из негативных процессов. Это столетие в то же время было преддверием тех процессов, что имели продолжение в XX веке [20, 35], хотя многое из того, что уже имелось в XIX веке, почему-то приписывается XX веку. Так, прием внутреннего монолога, столь характерный для новой литературы XX века, например для Д. Джойса, С. Эйзенштейн находил еще в XIX веке и не только у забытого ныне писателя Э. Дюжардена, но даже у Достоевского и Льва Толстого [30, 112].

А что же для В. Кандинского в XIX веке предвосхищает XX век? В данном случае В. Кандинский весьма конкретен. Он называет имена даже таких предшественников перехода к новым формам искусства как прерафаэлитов Беклина и Сегантини. Да, собственно, неоимпрессионизм уже предвосхищает абстрактные формы. «После реалистических идеалов выступают сменяющие их импрессионистические стремления. Последние завершаются в своей догматической форме и чисто натуралистических целях в теории неоимпрессионизма, который одновременно ударяется и в абстрактность; его теория (признаваемая им универсальной системой) стремится фиксировать на холсте не случайный кусок природы, но всю природу во всем ее блеске и великолепии» [10. Т. 1, 105].

Называя Росетти, Бьерн-Джонса, Беклина, Штука и Сегантини, В. Кандинский утверждает, что именно эти имена характерны для поисков в нематериальной, т.е. абстрактной сфере. В. Кандинский называет их искателями «Внутреннего» во «Внешнем» и отдает отчет о вкладе в поиск новых форм каждого из названных художников: «Rossetti обратился к прерафаэлитам и искал оживить их абстрактные формы новым биением. Bocklin, уйдя в области мифологии и сказки, в противоположность Rossetti, одевая свои абстракции в сильно развитые материально-телесные формы, Segantini, самый с внешней стороны материальный среди этих трех, брал совершенно готовые формы природы, которую он часто разрабатывал с микроскопической точностью (его горы, камни, животные) и одновременно или как бы вопреки такому приему и вопреки не видно материальной форме умел создать неизменно абстрактные образы, вследствие чего он является внутренне наименее материальными в этой группе» [10. Т. 1, 106].

Но В. Кандинский не может не отметить и других «искателей нового закона формы» – Сезанна и Матисса с их искусством одухотворять мертвую природу. Так возникает ситуация, когда то, что в истории существовало в разные эпохи, возвращается и функционирует одновременно. Возникшие в предшествующие эпохи формы неожиданно возвращаются. Эта закономерность не прошла мимо внимания О. Мандельштама, который фиксирует это явление в поэзии. Он пишет: «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном иступлении поэты говорят на языке всех времен,

всех культур. Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настежь распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы. Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков. В глоссолалии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит. Он говорит на совершенно неизвестном языке» [14, 42].

Эту ситуацию В. Кандинский описывает так: «Мы все чаще в последнее десятилетие наблюдаем бегство в прошлое – греческая “классика”, итальянское кватроченто, поздний Рим, “примитивное” искусство (включая “диких”), сейчас в Германии старые “немецкие мастера”, в России иконы и т.д.» [10. Т. 2, 246]. Правда, в разных странах эта тенденция проявляется по-разному. В одних это явление гипертрофировано, в других проявляется слабо. Так, в этом преуспели немцы и русские, которые, по утверждению В. Кандинского, «спускаются в самую глубь». Во Франции эта тенденция ослаблена, имеет место «лишь незначительный поворот головы из “сегодня”». Конечно, эта тенденция подмечена еще в конце XIX века Ф. Ницше. В конце концов, В. Кандинский – этот разрушитель и один из главных виновников возникновения беспредметности – находит вполне консервативную формулу саморазвития искусства. Он, тем не менее, формулирует: «Эти вспышки в ослепительном свете вырывают из мрака новые перспективы, новые истины, являющиеся, однако, в основе своей не чем иным, как органическим развитием, органическим ростом прежних истин, которые не уничтожаются этими новыми истинами, а продолжают свою необходимую и творческую жизнь, как это неотъемлемо свойственно каждой истине и каждой мудрости. Оттого, что вырос новый сук, ствол не может стать ненужным: им обуславливается жизнь этого сука» [10. Т. 1, 292]. Этот диалектический подход В. Кандинского к логике саморазвития искусства, не отрицающей воздействие на нее социума и культуры, пожалуй, следует считать единственно приемлемым.

5. Интерес авангарда к примитиву как неразгаданный парадокс

Искусство начала XX века, которое, казалось бы, совершает беспрецедентный и пугающий прыжок в будущее, отрывающий новые художественные формы и демонстрирующий то, чего, кажется, еще не имело в истории места. В то же время оно кажется совершенно парадоксальным, проявляя заметный интерес к примитивам. Восстанавливая связь с удаленными эпохами в истории искусства, авангард демонстрирует не просто ретроспективизм, воскрешающий самые разные эпохи искусства, а самые ранние архаические этапы в его истории, когда, собственно, они еще этой истории предшествуют, когда история искусства еще не началась. Если и можно применительно к ранним эпохам говорить об искусстве, то лишь как о частном признаке обрядово-ритуальной и мифологической практики.

Имеет место интерес не только к предшествующим этапам в истории искусства – готике, предренессансу, барокко и классицизму. Сам

В. Кандинский признавался, что ощущает духовное родство с немецким Средневековьем [10. Т. 1, 320]; но вообще, к самым ранним формам искусства, существовавшим в примитивных, архаических обществах: к геометрическому стилю, наскальным рисункам, орнаменту и т.д. Минувя великие эпохи в истории искусства, когда оно достигало высших форм своего развития, например, эпоху Ренессанса с присущей ей системой видения, для которой линейная перспектива была грандиозным завоеванием, искусство возвращало то, что когда-то с высоты гениев Ренессанса было презрительно обозначено примитивом, а именно – формы, для которых все определяется обратной перспективой. «XX веку, первый год которого совпал с началом раскопок Эванса на Крите, – пишет М. Волошин, – кажется, суждено переступить последние грани нашего замкнутого круга истории, заглянуть уже по ту сторону звездной архаической ночи и увидеть багровый закат Атлантиды» [7, 50].

Тяготение к такому нигилизму характерно для многих художников. Но, может быть, в этом смысле лишь П. Пикассо демонстрирует наиболее яркие формы. Дело, однако, не только в том, что у одних художников эта тенденция выражена слабее, у других сильнее, а в том, что тяготение к этим архаическим формам выражает какой-то активный, но бессознательный процесс, который следовало осознать. Однако, с точки зрения существующих представлений – искусствоведческих, исторических, социологических, эстетических, его осознать невозможно. Так возникает острая потребность в теории. Несмотря на то, что в эту эпоху тяготение к примитиву становится повсеместным, оно так и не находит исчерпывающего осмысления ни в теории, ни в истории искусства. Пожалуй, исключением здесь является концепция Ф. Шмита, работы которого хотя и печатались в 20-е годы [27], тем не менее, интереса к ним практически не было. Мы этот парадокс попытаемся истолковать.

6. Идея синтеза видов искусства с точки зрения технологии воздействия

Авангард озабочен ситуацией, ставшей завершением предшествующей эпохи истории искусства, с которой хотелось покончить как можно скорей, а заодно и с самим искусством, о чем свидетельствуют, например, идеи юного С. Эйзенштейна. Эта ситуация обозначается как обособление или автономизация видов искусства, что некоторыми осознавалось как кризис. Все больше осознавалась притягательность ранних периодов искусства, когда они существовали в единстве. Великие эпохи в истории искусства демонстрировали синтез архитектуры, скульптуры, живописи и вообще всех искусств. В поздние эпохи истории искусства такой синтез оказывался уже недостижимым. Причиной этого было размывание коллективных основ творчества и процессы индивидуализации, развертывающиеся после средних веков.

Но по мере исчезновения социальной основы для синтеза и отсутствия основы для синтеза видов искусства возникала противоположная тенденция, а именно: потребность сопротивляться этой тенденции, культивировать единение

видов искусства и противостоять их обособлению. Эта идея была сформулирована еще в XIX веке Р. Вагнером, предложившим проект создания такого синтеза, как, впрочем, и проанализировавшим социологическую основу этого синтеза. Идея Р. Вагнера активно обсуждалась в среде символистов. Она также была подхвачена авангардом. Однако, в отличие от Р. Вагнера, определяющим видом в синтезе для В. Кандинского должна быть не драма, как это представлялось Р. Вагнеру, а архитектура. Может быть, для него проблема синтеза оказалась даже одной из центральных проблем. Естественно, что он возвращается к идее Р. Вагнера, оценивая его эксперименты, связанные с оперой. Однако, с точки зрения собственных представлений о необходимости культивирования монументального искусства, в формах которого синтез вообще только и возможен, В. Кандинский в экспериментах Р. Вагнера усматривал провал идеи синтеза: «Ошибка Вагнера была в том, что ему частное средство представлялось универсальным, между тем это средство действительно, так и остается частным средством среди многих других из длинного рода более или менее мощных возможностей монументального искусства» [10. Т. 1, 239].

Исцеления оперы, в формах которой должна была осуществиться вагнеровская идея синтеза, не произошло. Сам В. Кандинский мыслил синтез как объединение средств выражения трех искусств – живописи, скульптуры и архитектуры. Именно эти искусства и пережили в XIX веке этап разъединения. «XIX век, – писал он, – окончательно разрушил сотрудничество этих трех искусств: все созданное веками традиции была безнадежно погублены и, казалось, навсегда забыты. Осталось мертвое воспоминание, которое побуждало в случаях особой торжественности облеплять здания скульптурными завитками, излюбленными греческими орнаментами, механически наклеивать на это само по себе мертвое здание механические копии классических рельефов и в случаях особой роскоши подпереть балконы необыкновенно анатомическими кариатидами. Живописи отводилась та или иная плоскость фасада, лестница вестибюля, потолки и частью стены комнат, на которых художник писал все, что ему приходило в голову» [10. Т. 2, 51].

Пафос многих суждений В. Кандинского заключается в том, чтобы вновь соединить то, что на предшествующем этапе оказалось разъединенным. При этом любопытно, что его идея синтеза не сводилась лишь к объединению трех названных пластических искусств. Так, в плане работ по монументальному искусству в Институте художественной культуры, датируемым 1920 годом, он обращает внимание на необходимость совместной работы живописцев, скульпторов и архитекторов с музыкантами, поэтами, театральными режиссерами и, что кажется весьма любопытным, с деятелями цирка, клоунами, представителями варьете и, как он выражается, «особенно эксцентриками» [10. Т. 2, 54]. К этому вопросу В. Кандинский постоянно возвращается. Так, в статье 1926 года, специально посвященной синтетическому искусству, он делает такую сноску. «Специфическое значение для нашего времени, – пишет он, – имеет вновь возникшее понимание роли цирка и кино, которые до сих пор

считаются свидетельством вырождения и низшими явлениями, не способными быть причисленными к области искусства» [10. Т. 2, 267]. В этой же статье он констатирует разрушение границ между разными зрелищными формами, которые в XIX веке существовали самостоятельно. Речь идет о театре, концертных формах и цирке [10. Т. 2, 262].

Почему, казалось бы, столь далекое от живописи (которой В. Кандинский только и занят) искусство, как цирк, оказывается в поле его внимания? Это кажется странным и необъяснимым. Но объяснение здесь все же имеется. Поскольку проблема синтеза в функционировании зрелищных форм является весьма значимой, остановимся на ней более подробно. Тем более, что проблематика цирка оказывается весьма значимой и для С. Эйзенштейна. И тот и другой художники ощущали в новой культурной ситуации особое значение творческого потенциала цирка. Сравнение суждений этих двух художников весьма полезно. Ведь высказывания В. Кандинского о цирке являются недостаточно проясненными. Но то, что приходится разгадывать в текстах В. Кандинского, проясняется при обращении к теоретическому наследию С. Эйзенштейна, где цирку также уделено большое внимание.

В этом объяснении интереса художников к цирку можно привести, как минимум, три аргумента. Первый мы находим у О. Ханзен-Леве, констатирующего вообще игровой потенциал футуризма и возникшей на его основе методологии абсолютизировавшего этот потенциал формализма. «Но к семантическому ореолу этого понятия (приема. – *Н.Х.*) принадлежит живо ощущающийся именно в футуризме и раннем формализме аспект игры, эстрадности, присущих цирку и варьете моментов появления художника перед публикой, использующего специфический репертуар трюков, уловок и приемов, чтобы “обмануть” публику, держать ее в напряжении и приводить в изумление. Особенно Шкловскому было близко такое понимание произведения искусства как “механизма” технических устройств, которые сознательно направлены на создание точно рассчитанного эффекта, подобно аттракциону (в духе теории “аттракционов” Эйзенштейна)» [22, 184].

Интерес к цирку легко объяснить, исходя из потребностей неискушенной массовой публики, требовавшей в начале XX века развлечений и зрелищ. Однако этот мотив лежит на поверхности. Существовали и другие, более глубокие причины интереса к цирку. Вторым аргумент связан с тем, что обращение к цирку является оборотной стороной отрицания сюжетности, что как раз и характерно для авангарда, ведь для авангарда сюжетность – признак традиционного, умирающего искусства. Известен, например, интерес С. Эйзенштейна к прозе Джойса, выстроившего конструкцию своего известного романа «Улисс» вне сюжетной организации. Сюжет для В. Кандинского ассоциируется с предметным миром, который на его полотнах распыляется в связи с углублением в праматерию. Следовательно, цирк – такая форма, которая в истории предшествовала собственно сюжетным формам, возникшим в результате утверждения логического, причинно-следственного мышления (О. Фрейдберг). В позднюю эпоху интерес к цирку означал освобождение от

тех форм и приемов, которые сформировались на поздних этапах истории искусства.

И кто, как не С. Эйзенштейн, мог объяснить притягательность цирка с помощью соскальзывания в процессе реакции зрителя на самые ранние уровни чувственного восприятия, которые не поддаются не только политизации и идеологизации, но и сюжетизации. «Что же заставляет по всему земному шару ежевечернее цирки набиваться толпами? – задается вопросом С. Эйзенштейн. – Трехаренные Барнумы в Америке, зимние – зимою, а летом – в шапито?» [30, 436]. Отвечая на этот вопрос, С. Эйзенштейн обращает внимание на то, что цирк возвращает к ранним эпохам становления сознания. «Ведь то, что видит здесь перед собою на арене зритель – это миллионный вариант воссоздания того, через что давно-давно проходил сам он в образе предков» [30, 436]. И вот еще более точное и исчерпывающее для понимания сверхзадачи теоретических положений В. Кандинского и С. Эйзенштейна значение цирка: «Цирк *assuch – fore – runnertheatre* как таковой – предтеча театра, и его “номера” как допредметно-изобразительная стадия нашей истории (провокола и равновесие, etc.)» [31, 327]. Вот эта допредметно-изобразительная сущность цирка и притягивала представителей авангарда, стремящихся преодолеть предметность и ощутить то, что существует помимо и сверх предметности – в беспредметной стихии. Ведь, по сути дела, в интересе к цирку в начале XX века проявляется все та же тяга к примитиву, к тем состояниям искусства, когда оно еще не выделилось в самостоятельную сферу и оказывалось элементом сакральных практик.

Третий аргумент интереса к цирку связан с проблемой воздействия искусства. Максимальное воздействие – идея, пронизывающая фундаментальную работу С. Эйзенштейна «Метод», видимо, связано с возвращением искусства к магическому воздействию, стремлению покорять, подвергать воздействию, подчинять воле человека. Воспроизведение видимого мира, что лежит в основе мимесиса, т.е. в основе искусства, уже предполагает присутствие в нем магии. Как доказывал С. Эйзенштейн, магический элемент сопровождает пралогические формы мышления, которые, в свою очередь, составляют суть чувственного мышления, т.е. искусства. Магия была проявлением ритуально-обрядовой культуры в архаических обществах. Характерное для авангарда стремление воздействовать с помощью звука, цвета, слова, изображения актуализирует магическую сторону восприятия искусства.

Так, в тезисах В. Кандинского к докладу о программе Института художественной культуры подчеркивается необходимость изучения воздействия искусства. В этом можно уловить сходство идей В. Кандинского с идеями С. Эйзенштейна. «Произведения искусства, – пишет В. Кандинский, – имеют целью воздействие на человека, вследствие чего все возможные к его изучению подходы должны руководствоваться этой общей целью» [10. Т. 2, 71]. Конечно, В. Кандинский лишь ощущал необходимость изучения воздействия искусства. Тщательно разработанная технология воздействия, свойственная авангарду вообще, у него отсутствовала. Зато эта технология

разработана у С. Эйзенштейна. Именно С. Эйзенштейн осознал то обстоятельство, что максимум воздействия искусства возвращает к технике воздействия в формах ритуала.

С. Эйзенштейн был убежден, что новое искусство не должно довольствоваться лишь отражением. Отражение, с его точки зрения, – слишком пассивный признак искусства. Необходимо возродить самые активные способы воздействия. Таким образом, он не только демонстрирует тягу к примитиву, но и осознает его магический потенциал, который режиссер хотел бы использовать в своей практике. Это как раз и позволяет понять ту эстетику насилия, которая ему присуща: «От “внешних” аттракционов я постепенно перешел к системе средств обработки подсознательных сторон зрителя – в “субсенсорные” области, то есть воздействием не только на сознание или на грубо эмоциональные и чувственные начала моего зрителя, но и на не учитываемые (не регистрируемые) им средства воздействия. Фондом их оказался строй “приемов”, списанных с законов пралогического мышления; областью приложения – собственно форма произведения. Но интересно, что не только эти средства связаны со стадией чувственного – “магического” мышления. Магического в смысле над-волевого в отношении субъекта восприятия. Сама установка моя несла и несет в себе пережиток самого раннего обращения с предшественником искусства – ритуалом, а именно: покорять – подвергая воздействию – подчинять себе, своей воле. Там (и тогда) – природу и силы природы. Здесь – психологию (и чувства) зрителя и, видоизменяя, покорять его идеологию – моей идеологии пропагандиста (моей идее, моей концепции, моему взгляду на явление» [30, 46]. Таким образом, тяготение к примитиву перерастает в познание технологии архаических форм искусства как ритуала и использование этой технологии в практике современного искусства.

7. Эстетика авангарда: творчество как космический акт

Острая потребность в теории В. Кандинским и С. Эйзенштейном во многом осознавалась еще и потому, что этого требовала эпоха как эпоха переломная и переходная. Это обстоятельство диктовало ее осознание на уровне мифологических и даже апокалиптических образов, что характерно, кстати, не только для массового сознания, но и сознания творческой элиты. Эти архетипические слои сознания переходной эпохи активизируются в творчестве В. Кандинского и С. Эйзенштейна. Но переходность эпохи не означала лишь хаос и распад. Авангард – не декаданс. Он не смакует разложение как самоцель. Наоборот, разложение для него предпосылка созидания, но осуществляется созидание уже на новой основе.

Эпоха, в которой творили авангардисты, воспринималась эпохой великой, эпохой значительной. А потому, как и С. Эйзенштейн, В. Кандинский был убежден, что его эпоха как всякая великая эпоха, без теоретической рефлексии обойтись не может. Он убежден, что великие эпохи всегда имеют свои учения и теории, которые были сами собой разумеющиеся в своей необходимости [10. Т. 1, 270]. Так, получалось, что и XX век как великая эпоха,

как новый Ренессанс, без теории обойтись не может. Так, С. Эйзенштейн прямо сопоставлял подъем в искусстве 20-х годов с тем, что происходило в раннем Ренессансе. Но это сопоставление является еще внешним. Совпадение оказывается реальным и в том, что интерес сосредоточивался не вокруг чистой эстетики, а технологии искусства. Так, С. Эйзенштейн цитирует Ф. Супо, воспроизводящего атмосферу Флоренции начала XV века. В описании этой ситуации он усматривает атмосферу 20-х годов: «Неоднократно отмечалось, и с полным основанием, что флорентийские художники часто интересовались скорее научной стороной своих произведений, нежели чисто артистической. Целый ряд художников в своих произведениях искали принципов математических и физических, иногда метафизических. Приходится удивляться, до какой степени эстетические задачи меньше всего входили в круг забот художников» [31, 17].

Цитируя эти строки, С. Эйзенштейн вопрошает: «Разве не так же характерны для двадцатых годов нашей эры та же экспериментальность и подобные же искания? Настойчивые поиски точного знания в методах и принципах искусства?» [31, 18]. Именно это обстоятельство и порождало замысел С. Эйзенштейна, который он назвал «Метод», как и его интерес к конструкции. В самом деле, если авангард провозглашает культ созидания, то художник не может оставаться пассивным. Он имеет цель. Следовательно, необходимо выверить все способы, которые были бы эффективными для ее осуществления. В. Кандинский убежден, что переживаемая его современниками эпоха – это эпоха перехода. Исчезают старые формы, связанные с элементарными смыслами, вкладываемыми древними в понятие мимесиса, и возникает новое сознание и новые формы. В этом пробуждении и продвижении к новому эону творец не может оставаться пассивным. Он творит, конечно, интуитивно, и, как утверждал еще И. Кант, не осознает, *как* он творит, но все же новая эпоха должны быть осознана. Поэтому он и повторяет все время мысль о необходимости серьезной теории и науки о творчестве. Значит, он все-таки допускает необходимость в том, что С. Эйзенштейн называет «методом», предполагающим, что художник творит не только бессознательно, но и сознательно.

Наличие метода предполагает осознанность творческого процесса, а, следовательно, и цель творчества, и средства достижения этой цели. Таким образом, В. Кандинский разделял позицию многих своих современников по поводу программируемости процессов творчества. Но применительно к В. Кандинскому нельзя утверждать, что он целиком и полностью разделял мнения своих современников о рационализме творчества и о необходимости метода. Все-таки в суждениях художника сохраняется мысль и об иррационализме творческого процесса. У него непредсказуемость, спонтанность творчества связана не столько собственно с искусством, сколько с более широкой, даже универсальной сферой, которая есть сфера культуры. Вот уж что В. Кандинский разделял в установках начала XX века, так это

широту взгляда на творчество. Ведь творилась совершенно новая культура, а не только художественные ценности.

Прозревая развертывающийся в искусстве процесс, представители авангарда должны были осмысливать, в какой степени этот процесс является стихийным, независимым от индивидуальности творцов, а в какой степени он зависит от замыслов, намерений и проектов самих творцов, которые не только способны вмешиваться в этот процесс, но целиком и полностью призывались его контролировать и, собственно, вызывать к жизни. Иначе говоря, в какой степени возможно самодвижение искусства и в какой степени оно направляется обществом и регламентируется государством, как это представлено еще Платоном. По этому поводу у представителей авангарда единая установка отсутствует. Так, С. Эйзенштейн склоняется к демиургической установке художника, способного, и вообще призванного, вмешиваться в процессы и направлять их. В этом случае художник призван не отражать и познавать, а строить, созидать, воздействовать, внедрять и вести за собой. В развертывающемся процессе он должен все осознавать и подчинять своей воле. Поэтому и возникает у С. Эйзенштейна понятие «метода». Как отмечалось выше, не случайно главную свою теоретическую и аналитическую работу он называет именно «Метод».

В том государстве, в котором творил В. Кандинский, воля художника была ограничена. Тот проект строительства жизни, который был вызван к жизни уже символизмом и подхвачен авангардом, трансформировался в создание государства как произведения искусства. В этом процессе художники вскоре оказались лишь «попутчиками». В лучшем случае они могли играть роль декораторов осуществляемых правящей элитой проектов. Идея авангарда сполна продемонстрирована проектом нового искусства и созданием метода искусства С. Эйзенштейном. Правящая элита заимствовала идею авангарда и, воспользовавшись ею, начала строительство новой жизни, в которой искусство было лишь частью, как бы заменяя собой творческую элиту. Политический авангард продолжил дело творческого авангарда, а точнее – художественного авангарда. Большевики тоже ощущали себя творцами. Но они творили совсем другое искусство. В соответствии с Платоном и Буркхардтом, они созидали новое государство, подразумевая под ним произведение искусства в платоновском смысле.

Подхвачен ли был проект авангарда на самом деле? Если и подхвачен, то большевики не заметили в нем самого главного – космического универсализма творчества. Именно космического. Употребляя это понятие, мы под ним не подразумеваем метафорический смысл. В начале XX века интерес к этой проблематике пробужден начавшимся отторжением от позитивизма. Реабилитировались те уровни познания, которые научными парадигмами отвергались. Например, Н. Бердяев находил рациональное зерно в идеях Я. Беме, в мистических концепциях, согласно которым в человеке отложились все наслоения мира, в том числе космические. По его мнению, природа человека связана с космосом. «Что в человеке скрыты тайные, оккультные

космические силы, неведомые официальной науке и будничному, дневному сознанию человека, – пишет Н. Бердяев, – в этом почти невозможно уже сомневаться» [2, 299].

Эту точку зрения В. Кандинский разделял. Не случаен его интерес к Р. Штайнеру и Е. Блаватской, вообще к теософии, в которой в начале XX века пытались отыскать аргументы против позитивизма. В. Кандинский же из учения Е. Блаватской пытался извлечь те резервы внутреннего, смысл которого должен определять новую культуру. Теософское движение он оценивает как одно из величайших духовных движений начала XX века [10. Т. 1, 166]. Это не случайно. В этом проявилась его реакция на происходящее на Западе, на то оскудение в духовном мире, которое там разворачивалось. Духовное начало уступило внешним силам, что привело к осознанию тупика. Это обстоятельство обязывает Запад ассимилировать на Востоке то, что способно культивировать духовное начало.

Констатируя этот факт, К. Юнг, например, проводит параллель между Древним Римом и Западом XX века. И тогда, и в XX веке спасение ожидают от Востока. «После завоевания Малой Азии, – пишет К. Юнг, – Рим становится азиатской державой; Европа была заражена Азией и остается таковой до сих пор» [32, 219]. Тяготение к Востоку позволяет противостоять нарастанию внешнего и культивировать внутреннее и духовное. «Подобно человеку греко-римского мира, отбрасывавшему своих умерших богов и обращавшемуся к мистериям, мы под давлением нашего инстинкта поворачиваемся к иному, к восточной теософии и магии. Современный человек идет к внутреннему, к созерцанию темных оснований души» [32, 220]. Многие представители авангарда не только бессознательно вносили в творчество космический смысл. Они его осознавали и даже о нем высказывались. Так, касаясь имперсональности творческого процесса, В. Кандинский утверждал, что творчество – это творчество не только художника, но прежде всего Духа.

В творческом процессе В. Кандинский уравнивает логическое, рациональное, с одной стороны, и интуитивное, с другой. Он пишет: «Рождение произведения носит космический характер. Зачинателем произведения, следовательно, является Дух. Таким образом, в абстракции произведение существует и до своего воплощения, делающего его доступным человеческим чувствам» [10. Т. 1, 319]. А вот еще одно высказывание художника, касающееся центральной проблемы его теории – синтеза и той культуры, в которой этот синтез может быть осуществлен. «Драма, в какой мы участвуем уже столько времени, – пишет он, – разыгрывается между агонизирующим материализмом и набирающим силу синтезом, который ищет нового открытия забытых связей между отдельными феноменами, этими явлениями и великими принципами, приводит нас в итоге к чувству космического: к “музыке сфер”» [10. Т. 2, 291]. Да, собственно, смысл этого космизма в творчестве представляющих новое искусство художников, был осознан и сформулирован Н. Бердяевым. Но о нем размышляли и сами художники, в том числе В. Кандинский. Когда же

космический смысл творчества оказался утраченным, художник, оказавшись в новом государстве, потерял свободу.

8. Теоретические взгляды В. Кандинского: шопенгауэровский вариант эстетики авангарда

От необходимости в теории для осмысления явных и латентных уровней развертывающегося процесса в художественном мире пора перейти к образу художника, каким он предстает в авангарде. Конечно, С. Эйзенштейн – в образе демиурга, в котором он, несомненно, похож на В. Маяковского. Однако, несмотря на совпадения и общие установки, относительно образа художника В. Кандинский придерживался других взглядов. Он в меньшей степени отходит от символизма и близок шопенгауэровскому взгляду на происходящее, которое, как известно, присуще философствующим символистам. Если у С. Эйзенштейна, для которого искусство – не подражание, а построение, на первое место выходит демиургическая воля художника, то у В. Кандинского главное – это сбрасывание с реальности того, что А. Шопенгауэр называет «покрывалом Майи». Этот феномен возникает в результате действия этой воли, которая на пути к подлинной реальности становится препятствием, но препятствием, в том числе, к подлинному творчеству. Ведь смысл творчества заключается в наиболее полном выявлении внутреннего смысла, в выявлении эйдоса, чему это самое «покрывало Майи» и препятствует.

Тут улавливается не только шопенгауэровское, но более раннее, платоновское понимание творчества. Вот почему эстетика авангарда – свидетельство не только аристотелевской, но и в большей степени платоновской традиции. Для В. Кандинского реальностью была не презируемая Платоном чувственная предметность, а праматерия, в глубины которой он вглядывается. Для того, чтобы это тяготение В. Кандинского к праматерии объяснить, необходима феноменологическая методология, способная соотнести его полотна с концептом недоступного непосредственной чувственности эйдоса. Истинная реальность для художника открывается тогда, когда наступает паралич воли. Для В. Кандинского шопенгауэровское «покрывало Майи» – это и есть аристотелевский мимесис, который является барьером для выявления эйдоса. Жизнеподобие в искусстве может иметь место, но при этом сущность ускользает. Для художника главное – это именно сущность, эйдетическая сущность, т.е. то внутреннее содержание, которое является самоценным ядром.

Добиваясь жизнеподобия, художник может утратить внутренний смысл, а мимесис способен помешать прорыву к нему. Следовательно, в иных случаях можно и нужно жертвовать внешним, телесным, чувственным. Чтобы прорваться к внутренним смыслам, нужно, вслед за Шопенгауэром, сбросить с реальности «покрывало Майи». Применительно к В. Кандинскому это означает отказаться от пластического выражения внутреннего смысла, т.е. видимого, чувственного, телесного начала. Так мы выходим в пространство беспредметности. Для В. Кандинского, как и для всего авангарда, это

пространство было пространством культуры, но только той, которая возникает пространством космоса, без которого возникающая культура существовать не может. Но если это уже пространство не только искусства, а культуры, природы и космоса, то, пожалуй, можно утверждать, что при таком понимании искусства художник утрачивает тот статус, который ему до сих пор приписывают, а историю искусства и в самом деле можно постигать «без имен».

В новой культуре художник утрачивает то качество индивидуальности творчества, которое к моменту появления авангарда оказалось гипертрофированным. В этом космическом процессе возникает незапрограммированное, стихийное и, следовательно, безличное начало. Таким образом, вторжение безличного в творческий процесс, кажется, и в самом деле подтверждает мысль М. Ямпольского о кризисе субъекта и утверждении в искусстве позиции наблюдателя. Но только в авангарде этой реабилитации художника-наблюдателя все-таки не происходит. Вспоминая тезис М. Ямпольского, мы не можем пройти мимо в связи со стихийностью и безличностью творчества И. Канта, с которого по М. Ямпольскому начинается кризис субъекта.

Пожалуй, Кант и в самом деле ощущал это стихийное и безличное начало, когда утверждал, что сам художник не осознает, *как* он творит и не может передать другим секреты творчества, которые С. Эйзенштейн сводит к понятию «метода». Так, пытаясь объяснить, *как* постепенно он подходил к открытию значимости беспредметных форм, В. Кандинский признается, что эти формы возникали сами по себе бессознательно и совершенно естественно без вмешательства самого художника, без формулирования цели творчества. Он подчеркивает, что сам художник никогда не в состоянии полностью постичь и узнать свою собственную цель [10. Т. 1, 326]. В данном случае творчество воспринимается бергсоновским *elan vital*, т.е. проявлением безличного, имперсонального Духа.

Можно утверждать, что В. Кандинский, как С. Эйзенштейн, предчувствует, как и новые романтики-символисты, возникновение новой культуры. Видимо, это предчувствие было всеобщим, и оно присуще не только двум художникам – В. Кандинскому и С. Эйзенштейну. Но, однако, нельзя не отметить, что понимание движения к этой культуре и степень активности в этом движении каждого художника у В. Кандинского и С. Эйзенштейна совершенно различны. С. Эйзенштейн демонстрирует тип художника «фаустовского» типа. Он одержим необходимостью предельной активности в творчестве. Он ощущает себя борцом, способным ускорить процесс и приблизить реальность новой культуры. Он отдает отчет в том, что от его активности зависит рождение и становление новой культуры.

Иное дело – В. Кандинский, личность которого в его самоанализе отступает на задний план. Он не стремится приблизить реальность рождающейся культуры, вторгаясь в космические процессы обновления мира. Этот процесс становления Духа независим от человека и самоценен. Субъект может лишь пытаться осознать эти процессы движения Духа и соотнести с

ними свою собственную деятельность, но ни в коем случае не подталкивать эти процессы, не воздействовать на них. Это, конечно, установка не фаустовского или прометеевского гения, а скорее человека Востока. Пытаясь интерпретировать опыт авангарда, мы за тип художника-авангардиста принимаем лишь фаустовский тип. Но наследие В. Кандинского свидетельствует, что в авангарде имела место ментальность другого рода, что уже констатировалось в литературе. Так, исследователь беспредметного искусства И. Вакар отмечает разрыв авангарда с традицией и тяготение к доперсональному [6, 20]. Удивительно, что эта ментальность улавливается в творчестве В. Кандинского, ассимилировавшего, кажется, исключительно западный, т.е. индивидуалистический вариант. Ведь он не только вдохновляется, например, немецким искусством, но жил и работал в Германии, что не могло не отложить печать на его творчество. Впрочем, к началу XX века новое открытие Востока, начало которому положил тот же Шопенгауэр, уже было в апогее.

9. Тип творчества как тип культуры: восточный вариант творчества у В. Кандинского

Кант утверждал, что сам художник логику творчества не осознает, поскольку он является частью природы, а значит – обладает безграничной свободой. Такое понимание творчества подвело его к открытию особого, иррелигиозного смысла творчества (на то Кант и представляет мироощущение модерна) – творчества как игры, что формалисты перенесут на стихию творчества. Такое понимание уже не предполагает объяснение его как контакта с богом, как сакрального акта, но зато оно становится удобным в секулярном мире, когда творцом провозглашается уже человек, как, собственно, и мыслит Н. Бердяев. Только вот ощутив свободу творчества в формах игры, когда утрачивается его сакральный смысл, Кант все-таки так и не смог гарантировать художнику полной свободы. Эту творческую стихию гения он все-таки ограничил. Чем? Неужели вернулся к Платону и вспомнил о государстве как произведении искусства? Или неужели повернул в средние века и напомнил о великом инквизиторе?

Нет, конечно, ограничение у Канта связано исключительно с художественным вкусом. У Канта вкус имеет качество всеобщности. А значит, он побоялся оставить гения в контакте исключительно с природой. Качество всеобщности означает для Канта не природу, а культуру. Ведь вкус для него – это то, что возникает в процессе совместной, т.е. общественной, коллективной жизни. Собственно, все представители авангарда, какую бы свободу творчества они не провозглашали, исходят именно из этого кантовского принципа. Все они рефлексируют о культуре. Они жаждут творчества культуры, созидания новой культуры, а не только творения новых художественных и эстетических ценностей. Вот только культура-то развивается по особой логике, а вмешательство в нее гения хотя и возможно, но ограничено. Это-то и ощущал В. Кандинский.

Такое представление о художнике предполагает иную интерпретацию художественного процесса. Этот процесс уже не является полностью осознаваемым, а главное – индивидуальным. Не во власти художника этот процесс осознать целиком и полностью. Он творит не сознательно, а интуитивно. То, что творит не художник, а Дух, а художник лишь улавливает этот *elan vital* Духа, В. Кандинский подвергает рефлексии. В ней улавливается и шопенгауэровское, и восточное начало. Имея в виду то, что, несмотря на тяготение к беспредметности, предметность из его полотен исчезает не полностью, художник пишет так: «И все же предметы не хотели, и не должны были, полностью исчезнуть из моих картин. Во-первых, невозможно искусственно достичь зрелости к какому-то установленному времени. И нет ничего более вредоносного и греховного, чем добиваться новых форм силой. Внутреннее побуждение, оно же творческий дух, неотвратимо создает в нужное время необходимую ему форму. Можно философствовать относительно формы, ее можно анализировать. Однако все это должно входить в произведение естественным путем и, более того, на той стадии законченности, которая соответствует развитию творящего духа. Итак, я должен был терпеливо ждать часа, который бы дал моей руке возможность создать абстрактную форму» [10. Т. 1, 321].

После такого признания о том, что творит не художник, а его кистью руководит Дух, можно утверждать, что история искусства – вовсе не история Духа, что она населена исключительно индивидуальностями, т.е. именами. В процессе творчества Духа художнику как субъекту ничего невозможно изменить. Этот безличный ритм творчества невозможно ускорить или продлить. Все должно происходить само собой. В данном случае субъективная воля художника может быть лишь помехой и барьером для постижения глубинной внутренней сути. Так что все получается по Шопенгауэру. Однако это переживание протекающих в душе художника безличных процессов творчества является не только радостью, но и трагедией, особенно если речь идет о европейском художнике с присущим ему гипертрофированным чувством индивидуализма.

Вот как, например, этот трагизм как следствие безличности передает В. Кандинский, фиксируя свои переживания в процессе работы над полотном. Ощущается, что творческий процесс не только не предполагает субъективной, индивидуальной, но и вообще человеческой активности. Он пишет: «Духовно-логическим следствием этих переживаний было побуждение сделать внешний элемент формы даже более лаконичным и облечь содержание в более холодные формы. По моему ощущению, тогда мною совершенно не сознававшимся, наивысшая трагедия скрывает себя под наибольшей холодностью. Таким образом, я увидел, что наибольшая холодность и есть наивысшая трагедия. Это та космическая трагедия, в которой человеческий элемент представляет всего лишь один из звуков, только один из множества голосов, а проще перенести в сферу, достигающую божественного начала. Подобные выражения следует использовать осторожно и не играть с ними. Здесь я употребляю их

сознательно и чувствую себя вправе сделать это, поскольку в данный момент речь идет не о моих картинах, но о целом роде искусства, который еще не был связан ни с чьей личностью и который в своей абстрактной сущности все еще ждет воплощения» [10. Т. 1, 324]. Здесь ощущаемые художником безличные и трагические моменты творческого процесса не могут не увести его как европейского художника в сторону Востока, к контакту с восточными культурами, который в начале XX века был очевиден и весьма распространен [25, 110].

Но со стороны русских художников это не было лишь преходящей модой. С помощью Востока происходило новое открытие и осознание собственной коллективной идентичности, которая в последние столетия видоизменялась под воздействием вестернизации. Уже в XIX веке повсеместно ощущаемый кризис Запада ставил русского художника в новую ситуацию. Видоизменения идентичности русского человека разворачивались с помощью активизации в его ментальности восточных напластований, что и стало ощущать русское искусство начала XX века. Ведь в этой ментальности имел место момент безличности, который фаустовская ментальность и исключала, и отторгала. Этот процесс, как показал К. Ясперс, начался еще в античности.

Такой нюанс отечественной ментальности превосходно улавливал С. Франк. Дело не только в том, что в русском человеке индивидуализм западного типа не получил полного развития в силу того, что здесь «я» не существует без «мы», т.е. без повышенной значимости коллективной стихии, а в том, что индивидуализм, тоже присутствующий в русской ментальности, уравнивается универсализмом [21, 180]. В 1910 году В. Кандинский посетил в Мюнхене выставку персидских миниатюр, что оживило, как он признавался, его воспоминания о первых впечатлениях, даже потрясениях от этих миниатюр. «Простота – почти до варварства. Сложность почти головокружительная. Изысканность самого утонченного, чувственно замечтавшегося народа. Серьезность, строгость, подчас суровость рисунка, как на древних иконах» [10. Т. 1, 74]. С одной стороны, это «примитивное раскрашивание», с другой – вознесение на вершины живописи. Персидские миниатюры заставили его совершить переоценку того, что принес с собой художественный декаданс рубежа XIX–XX веков.

Нечто аналогичное потрясению В. Кандинского испытал С. Эйзенштейн от посещения представления китайского театра Кабуки, в приемах которого режиссер уловил те отношения между звуком и изображением, которые оказались столь актуальными в период перехода от немого кино к звуковому. Но дело не в ситуативности этого восторга перед приемами Кабуки. Его заинтересовало то же, что и В. Кандинского в персидских миниатюрах, а именно – уход от предметной изобразительности в ее поверхностном выражении к условности и обобщенности. Но ведь эта доминанта условности означает перевес внутреннего над внешним, что для В. Кандинского и является свидетельством совершающегося в искусстве духовного переворота. «Проблема образности произведения – одна из центральных проблем нашей

созидающейся новой практической эстетики, – пишет С. Эйзенштейн. – Уже овладевая характером и образом человека, поступками и образом его действий, наше искусство, однако, во многом еще задерживается лишь на грани изобразительной, изображающей. Но этим художественность произведения не устанавливается и не исчерпывается» [31, 146].

Это утверждает художник, постигающий природу самого предметного вида искусства. Идеальное разрешение между изобразительностью и обобщением, условностью С. Эйзенштейн видит в эстетике Кабуки. «И здесь вступает своей интереснейшей стороной культура Китая и частное ее проявление – китайский театр. Она как бы антипод чистому изображению» [31, 146]. Открыв норму тех форм, в которых нуждается новое искусство и усматривая эту норму в Китае, С. Эйзенштейн пишет: «Единство конкретно-изобразительного и образно-обобщенного в китайском искусстве нарушено в сторону многозначности обобщения в ущерб конкретно-предметному. И это нарушение как бы полярно противостоит тому нарушению этого единства в сторону гипертрофии изобразительной, на котором во многом еще стоит наше искусство, как всякое великое искусство будущего в начальные периоды своего самостоятельного становления. Этот тип развития – такой же первый шаг в реализм, как то, что мы видим в китайском искусстве, есть как бы шаг или несколько шагов за пределы реализма» [31, 146].

Это открытие Востока, совпавшее с движением авангарда в сторону тех форм, которые характерны для восточных культур, позволяет улавливать и интернациональный, и планетарный пафос всей этой эстетики, которую В. Кандинский и С. Эйзенштейн представляют. Но этот пафос авангарда позволяет проблематику синтеза перевести из искусствоведческой в культурологическую плоскость, т.е. рассматривать ее уже на уровне соприкосновения культур и их синтеза, что, как мы помним, И. Грабарь относил к одной из центральных проблем истории культуры.

Эта мысль звучит в следующем высказывании В. Кандинского. «Нельзя сомневаться в том, что мы, – пишет он, – в преддверии того времени, когда к Западу и Востоку будет прибавлено прилагательные “дальний”, когда, развиваясь далее, Запад и Восток сойдутся в одном пункте и международное единение художественных сил опояшет земной шар и достигнет высоты общечеловеческого единения» [10. Т. 2, 42]. Именно воздействие Востока стимулирует духовное возрождение. Упрекая современников в увлечении материальным, а, следовательно, и внешним, К. Юнг пишет: «Но в наш век американизации мы по-прежнему далеки от всего этого (Юнг имеет в виду то, что требования духа пока еще не являются императивными. – *Н.Х.*); мне кажется, что мы едва ступили на порог новой эпохи духа» [32, 220]. К этому выводу мог бы присоединиться и В. Кандинский. Но если это уже происходит, то не без воздействия Востока, в том числе.

В этом смысле произойдет и открытие Западом русского искусства, которое до сих пор казалось ему чуждым, ведь Россия всегда воспринималась на Западе Востоком [25, 110]. Собственно, эти сдвиги в отношениях к русскому

искусству и вообще к России, как утверждает В. Кандинский, уже происходит, особенно в Германии, что художник мог наблюдать. «В последние перед войной годы, – пишет он, – ко мне все чаще стали приходить в Мюнхене эти прежде невиданные мною представители молодой неофициальной Германии. Они проявляли не только живой внутренний интерес к сущности русской жизни, но и определенную веру в “спасение с Востока”. Мы ясно понимали друг друга и ярко чувствовали, что мы живем в одной и той же духовной сфере» [10. Т. 1, 302]. Но дело, однако, объясняется вовсе не национальными особенностями русского искусства как такового, тем признаком безличности, отсутствием индивидуализма, что содержится в культурах Востока и что в какой-то степени продолжает сохраняться и в русской культуре. Может быть, это обстоятельство как раз и позволяет глубже ощутить смысл формулы Г. Вельфлина, в соответствии с которым история искусства является историей искусства без имён. Таким образом, некоторые признания и суждения В. Кандинского подтверждают формулу Г. Вельфлина.

10. Творчество как творчество Духа:

теория В. Кандинского как вариант феноменологии Гегеля

В. Кандинский лишь мыслил возможность создания фундаментальной рефлексии или теории об искусстве, что, конечно, объясняется переходной эпохой и сменой в начале XX века эстетических ориентаций. Однако сам художник все-таки исходил из теоретической, даже философской концепции, более того, модернистской философии. В данном случае под модернистской философией мы подразумеваем тот смысл, который вкладывает в философию Просвещения Ю. Хабермас. До сих пор этот аспект теоретических суждений В. Кандинского остается необъяснённым. И коль скоро у нас речь идет о теории, попробуем и этот аспект осмыслить. В связи с этим придется снова вспомнить Г. Вельфлина, с именем которого, как известно, и связана формула «история искусства без имён».

Выясняется, что истоком такой формулировки, в авторстве которой сам Г. Вельфлин не сомневался, хотя таковым не является. По этому поводу он высказывался так: «Специалистов больше всего взволновал принцип “история искусства без имён”». Не знаю, где я подхватил это выражение, но в ту пору оно висело в воздухе» [1, 136]. Как отметила научный сотрудник Лувра Ж. Базен, истоки этой формулы связаны с философией, в частности, с Гегелем [1, 136]. Вообще-то, до того, как добраться до исходной точки возникновения этой вельфлиновской, т.е. гегелевской, формулы, Ж. Базен констатирует, что истоком рождения принципа явился тезис О. Конта «история без имён великих людей и даже без имён народов» [1, 136]. Но это социологическая интерпретация доромантического варианта вельфлиновской формулы. На самом деле, первичным истоком формулы явилась феноменология Духа Гегеля [1, 137].

Здесь мы сталкиваемся с проблемой, точнее, с конфликтом интерпретации эстетики авангарда. Как уже было показано, в суждениях

В. Кандинского, касающихся понимания и творчества, и образа творца, и творческого акта, улавливается скорее западное, чем восточное начало. Сам художник не склонен навязывать свое «я» творению. Творит Дух, а не человек. Человек, т.е. гений, способен свой порыв к творчеству лишь соотносить с логикой движения Духа. Эта деперсонализация творчества, не предполагающего активности «я» художника, отчасти воспроизводит восточный безличный комплекс, отчасти соотносит поиски В. Кандинского с неоплатонизмом, активизация которого, несомненно, характерна для рубежа XIX–XX веков, что проявляется и в творчестве, и в рефлексии В. Кандинского. В данном случае между восточным комплексом и неоплатонизмом расхождения нет, потому что, как утверждает Н. Бердяев, в неоплатонизме тоже угадывается дух Востока: ведь в эллинистический период античности, когда появляется неоплатонизм, Восток необычайно активизируется, что, конечно, не прошло мимо испытывавшего его влияния Плотина. Это влияние сказалось в отрицании индивидуального начала, что для истории Запада, развивающегося на христианской основе, не характерно. «Мистика Индии вся безличная, не видит личности человеческой в ее метафизической самобытности и прибыльности для жизни самого Бога, – пишет Н. Бердяев, – она все еще до откровения Человека в Боге, откровения лика через Сына Божьего» [2, 504].

Однако мы пытаемся понять рефлексии В. Кандинского не с помощью Плотина, а с помощью одного из лидеров философии модерна – Гегеля, что, казалось бы, разрушает наше намерение, поскольку модерн ассоциируется и с разумом, и с утверждением «я» личности и, в конце концов, с Западом. Может быть, наше желание понять рефлексии В. Кандинского сквозь призму феноменологии Гегеля не имеет никакого основания? Тем не менее, мы убеждены, что в данном случае без Гегеля не обойтись. Удивительно, но ни в одной из своих работ В. Кандинский не цитирует Гегеля и на него не ссылается. Но так получается, что в своей теории он предстает философом. Во всех его статьях и теоретических высказываниях лейтмотивом звучит основная мысль гегелевской эстетики, связанная с тем, что в этом случае единственным творцом предстает вовсе не художник, не Бог, как считалось в Средние века, и даже не народ, которого художник представляет, что было бы близко В. Кандинскому как последнему из романтиков (а близость его романтизму констатируют исследователи его творчества), а Дух. Так, собственно, Гегелем формулируется главный концепт всей его философии искусства.

Гегелем продемонстрирован и принцип историзма в творчестве Духа. Как известно, всю историю творчества, а, следовательно, взаимоотношений между внутренним и внешним в творчестве Гегель делит на несколько фаз. Для него каждая фаза демонстрирует специфический вариант взаимоотношений между видимым и невидимым, внутренним и внешним, духовным и материальным. Собственно, смысл перехода, который в начале XX века развертывался, В. Кандинский тоже осмыслил в соответствии с этим подходом к творчеству как творчеству, совершаемому Духом. Он считал, что XX век – эпоха возникновения принципиально новой культуры, в которой

взаимоотношения между внутренним и внешним радикально изменяются. Внешнее, т.е. видимое, чувственное, предметное, телесное, отступает на задний план, оказываясь второстепенным, менее значимым, а духовное выступает на первый план. Отсюда и обозначение возникающей эпохи как эпохи великой духовности [10. Т. 1, 86].

Было ли это заключение В. Кандинского его собственным? Видимо, в начале XX века оно носилось в воздухе, что констатирует и Г. Вельфлин. Ведь писал же, например, С. Булгаков о погруженности человека этой эпохи во внешние стихии, под воздействием которых он утрачивал смысл внутренней жизни. «В современном человечестве, – писал он, – не только у нас, но и на Западе произошел какой-то выход из себя вовне, упразднение внутреннего человека, преобладание в жизни личности внешних впечатлений и внешних событий, главным образом политических и социальных. Отсюда такая потребность суеты, внешних впечатлений. Современный человек стремится жить, как бы не бывая дома наедине с собою: сознание заполнено, но достаточно приостановиться этому калейдоскопу внешних впечатлений, и можно видеть, как бедна или пуста его жизнь собственным содержанием» [4, 259].

Сказанное религиозным философом В. Кандинский почти повторяет. «Наибольшее накопление этих (материальных. – *Н.Х.*) благ, – пишет он, – для себя стало единственной целью жизни для большинства людей. Наибольшее накопление этих благ с наименьшей затратой энергии (принцип экономической науки) стало идеалом человеческой деятельности, жизни... А снаружи чем дальше, тем больше забывалась, терялась внутренняя ценность жизни. Оставалась явной на поверхности внешняя. И потому как только человек терял эту внешнюю ценность, так немедленно он оказывался перед пустым местом» [10. Т. 1, 88]. Как вытекает из данного суждения, для В. Кандинского чрезвычайную значимость приобретает оппозиция внутреннего и внешнего. Смысл его экспериментов он видит в выходе за пределы внешнего, телесного и материального. Но внутреннее для него является беспредметным.

Из этих суждений как религиозного философа, так и художника-авангардиста как раз вытекает смысл той самой последней фазы становления Духа, которую Гегель называет романтической фазой. Именно на этой фазе Дух разочаровывается во всех попытках выразить себя через внешнее. Возникает потребность уйти от предметности, преодолеть ее. Так возникает новая ситуация, которая, в общем-то, Гегелем намечена. Таким образом, процессы творчества, как они представляются В. Кандинскому, могут быть интерпретированы именно в духе Гегеля.

Мы уже отмечали, что у В. Кандинского передача творческого импульса от личности художника к безличному Духу объясняется обращением его времени к учению Плотина. Именно с помощью Плотина можно объяснить жертвование индивидуальной стихией творчества, что и привилось в рефлексии В. Кандинского. Ну, а как же быть тогда с Гегелем? Но ведь для Гегеля творит тоже дух, а не человек. Для Гегеля, как и для восточных мыслителей, на первом

плане оказывается стихия безличности, в чем, собственно, его и упрекают. В индивидуалистическую эпоху Гегель демонстрировал наиндивидуальную стихию истории. Так, может быть, не только Шопенгауэр, а Гегель уже испытал на себе влияние Востока? Уж не проявилось ли в его наиндивидуальной логике истории восточное начало? Если бы удалось это доказать, наша гипотеза о гегелевской основе рефлексии В. Кандинского не повисла бы в воздухе.

Для того, чтобы снять этот конфликт интерпретаций, мы обращаемся к Н. Бердяеву, уловившему эту связь феноменологии Гегеля с Востоком, но не развившему свою мысль о том, что философию Гегеля и в самом деле можно осмысливать в соответствии с восточной традицией, что его имперсонализм связан с этой традицией. Касаясь имперсонализма Плотина, Н. Бердяев утверждает, что немецкий мистик Экхардт близок и Плотину, с одной стороны, и восточной мистике, усвоенной Плотиним, – с другой. Вот скупая, но чрезвычайно любопытная в этом смысле фраза Н. Бердяева, проливающая свет на имперсонализм Гегеля, откуда вышла знаменитая формула Г. Вельфлина. «Все своеобразие германской культуры предопределено Экхардтом, – пишет он. – В нем был уже и Гегель» [2, 507]. Это суждение помогает в новациях В. Кандинского уловить одновременно воздействие и Востока, и Плотина, и Экхардта, и Гегеля. Такое совмещение воздействия разных культур и философских идей лишь свидетельствует о том, каким грандиозным интертекстом явилась культура начала XX века, готовая перейти на новый уровень развития.

Но, разрешив противоречие, связанное с интерпретацией творческого процесса, мы сталкиваемся с еще одной проблемой. Из понимания творчества Гегелем как творчества Духа, казалось бы, невозможно вывести эксперименты авангарда. Ведь рефлексия Гегеля выстраивается на основе аристотелевской традиции, т.е. мимесиса. Судя по всему, рефлексия Гегеля, в которой центральными понятиями оказались «внутреннее» и «внешнее», не отклонялась от элементарного смысла, обычно вкладываемого в то, что древние подразумевали под мимесисом. Но вчитаемся внимательно в суждения Гегеля. Согласно Гегелю, на романтической фазе творящий Дух больше не утверждает себя рефлексией по поводу предметности, без которой он до сих пор не мог выразить свои внутренние смыслы. Он уже убежден, что является самоценным и для выражения внутренних смыслов телесные формы ему не всегда нужны.

Сближаясь в своей рефлексии с концептом Гегеля, В. Кандинский обосновывает культ в новом искусстве беспредметности, чего, разумеется, Гегель не касался. Поэтому если иметь в виду установки художественного авангарда и его эстетику, ориентированную на беспредметность, и если пытаться эту новую эстетику рассматривать в духе классической западной эстетики, то эта последняя нуждается в творческой интерпретации. Ведь по Гегелю романтическая фаза – это вся длительная история западного, а, следовательно, и христианского искусства, включая Средневековье. Гегель ощущает личностный потенциал христианства и при определении романтической фазы в истории исходит именно из него. Но ведь в пределах

самой этой фазы, растянувшейся на столетие, видимо, тоже можно выделить эпохи или, в соответствии с Г. Вельфлиным, системы видения. На романтической фазе личностный потенциал достигает таких форм развития, что Дух начинает тяготиться пластическими, телесными формами выражения. История искусства начинает двигаться в сторону от аполлоновских образов и культивировать дух Диониса, т.е. в соответствии с Ф. Ницше, дух музыки. Ф. Ницше первому показалось, что возникает заря новой культуры, с точки зрения которой, следует переоценить все существующие ценности.

К началу XX века музыка заметно становится определяющим видом в системе искусства. Казалось, идея Р. Вагнера о синтезе искусств и в самом деле осуществляется на основе музыки. Музыкальность становится универсальным признаком, о чем свидетельствовали остальные виды искусства, на которых ощущается печать музыкальности. Собственно, на эту тему размышляет и В. Кандинский. Музыкальная стихия проникает в живопись. Композиции В. Кандинского выстраиваются в соответствии с принципом музыки. Может быть, смысл гегелевской эстетики, в частности, сущность романтической фазы, и в самом деле нельзя выводить исключительно из религиозных установок. Ведь свобода Духа от чувственного и телесного, как и вообще, от мимесиса, от изобразительности, по сути, свое истинное проявление получает лишь в беспредметных формах. Но пластическая или изобразительная беспредметность и есть трансформация живописи в музыку. По сути дела, лишь с возникновением авангарда по-настоящему прочитывается тот смысл, который Гегель снабдил свой концепт творящего Духа.

Ведь беспредметность – это и есть то состояние Духа, когда он разочаровывается в видимом и телесном, предметном и чувственном, демонстрируя убежденность в своей самоценности. Поэтому можно сказать так: об авангарде Гегель, конечно, писать не мог по причине его отсутствия, но суть авангарда, его возможность Гегель, представляющий мировосприятие модерна, уже ощутил, аргументируя появление романтической фазы в истории Духа. Именно эта мысль Гегеля и определяет понимание философом последней фазы истории творчества как истории творящего Духа, т.е. фазы романтической.

Здесь самое время процитировать другого представителя авангарда – К. Малевича, которому эту мысль удалось сформулировать удачнее. Реагируя на критику беспредметного искусства, он парировал, обращаясь опять-таки к гегелевской терминологии. «Обвинители горько ошибаются, – пишет он, – разложение предметного мира еще не значит разложение духа, наоборот, оно вскрыло его действительно. Оно устанавливает дух в своих правах и возводит его в беспредметную истину новой действительности жизни. Когда дух свободного действия пытается выйти из границ предмета, оставляет форму предметной практической культуры, выявляя беспредметность как освобожденное ничто от катастрофы форм, видов, сознания, культуры, совершенства законов и т.д.» [13, 92].

Так что же открывает авангард в лице таких художников, как В. Кандинский и С. Эйзенштейн? Является ли XX век той эпохой, в которой, наконец-то, по-настоящему становится понятной мысль Гегеля о сущности романтической фазы, т.е. о том, что, наконец-то, Дух утверждается в своей самоценности, приходя к убеждению в том, что предметность не только помогает выявлению внутренних смыслов, но и является барьером на пути их выражения? Или же опыт авангарда уже позволяет подойти к переоценке концепции Гегеля, к выходу из предложенной философом схемы? Иначе говоря, может быть, мировосприятие модерна сыграло с философом шутку, включая его мысль в ту матрицу, которая пришла в мир и окончательно утвердилась в эпоху модерна. Но в XX веке эпоха модерна закончилась.

Вторжение массы в историю и возникновение на этой основе катастрофы в виде революций, террора и мировых войн продемонстрировали вовсе не реализацию разумных проектов, а возвращение в варварство, что еще в XVIII веке допускал в истории Д. Вико. Но если философская матрица модерна оказалась разрушенной, то, может быть, и на концепцию философии искусства в ее гегелевском варианте тоже можно посмотреть критически? Или просто ее отвергнуть? Может быть, опыт авангарда – это не самое полное и не самое точное выражение романтической фазы, а не предусмотренная и не учтенная Гегелем принципиально новая ситуация. Иначе говоря, в XX веке мир оказался в ситуации, которую с помощью философии модерна осмыслить невозможно и следует к ее объяснению подбирать какие-то особые ключи.

Можно ли в этом смысле опираться на опыт наук – гуманитарных и естественных? Ведь уповали же представители авангарда на науку. Так, может быть, и в самом деле обратиться к науке, например, к физике. Ведь не случайно В. Кандинский вспоминает о науке, когда пытается объяснить свои беспредметные композиции, которые хотя и не воссоздавали катастрофы XX века в духе мимесиса, как это происходит, например в кино, но все же позволяли улавливать в них апокалиптический смысл. Употребляет же сам В. Кандинский применительно к своей шестой композиции, в которой отсутствует и сюжет, и предметность вообще, понятие «потопа» [10. Т. 1, 325]. Так, он подробно описал, как в этой композиции отходил от предметного изображения идеи потопа и переводил ее на уровень абстракции [10. Т. 1, 305].

Хотя невозможно утверждать, что В. Кандинскому чужда идея создания метода, тем не менее, в его теоретических тестах мы находим суждения и о методе, и о конструкции как значимом элементе такого метода. Судя по следующему высказыванию, В. Кандинский – сторонник не только интуитивного творчества, но и создания метода творчества. «Краха, к которому могла бы легко привести эмоция сама по себе, – пишет он, – можно избежать только с помощью точного анализа работы. Правильный метод удержит нас от ложного пути» [10. Т. 2, 160]. С пониманием метода связано и представление о конструкции воспроизводимого природного явления. Говоря о конструкции, В. Кандинский связывает ее не только с конкретным произведением, но и с открытием конструктивной формы эпохи. В качестве иллюстрации он

ссылается на кубизм, в котором природная форма подчиняется конструктивной цели [10. Т. 1, 191].

11. Проблема новой культуры как проблема ее языка

В. Кандинского и С. Эйзенштейна объединяет то, что они отреагировали на переходность эпохи, но не в политическом, а в культурологическом смысле этого слова. Они ответили на «запрос», что исходил из переживающей в этот период радикальную трансформацию культуры. Если, как можно констатировать, потребность в теории обостряется, и она оказывается необходимой, а ее все же не существует, то в этом случае неизбежно обращение к философии. Причем иногда осознанное, а иногда неосознанное. Так, в тестах В. Кандинского отсутствует упоминание о Шопенгауэре. Между тем, понимание и процесса, в который он вовлечен, и образа художника, в соотнесенности с этим процессом, у него шопенгаэровское.

С другой стороны, как мы показали, рефлексия В. Кандинского полностью соответствует той философской традиции, смысл которой со времен Гегеля формулируется так. История искусства с точки зрения Гегеля предстает историей становления Духа. Не историей стилей, как это представляют искусствоведы, не историей смены систем видения, не историей шедевров и не историей художников, как это было представлено еще в известных жизнеописаниях отца истории искусства Д. Вазари, а именно, историей той безличной стихии, которая и является историей Духа. Конечно, в истории искусства не всегда прибегают к этой гегелевской традиции, хотя известно, что, например, М. Дворжак исходил из этой традиции [9].

Что касается В. Кандинского, то, не делая в своих тестах ссылок на Гегеля, В. Кандинский, тем не менее, исходил именно из гегелевской традиции. Даже наступающую эпоху он обозначает эпохой великой духовности. О чем бы художник ни говорил и каких художественных форм ни касался, для него соотношение внутреннего и внешнего – главное в системе Гегеля, определяет все, что происходит в искусстве. Эта исходная точка в его воззрениях на искусство сохраняется на протяжении всей его жизни. Гегелевская формула помогает В. Кандинскому понять тот слом, что происходит в его время, тот переход от предметности традиционного искусства к беспредметным формам. Ведь все старое искусство функционировало так, что внешнее в нем доминировало, препятствуя наиболее полному выражению внутреннего. Освобождение внутреннего для Гегеля выражает смысл третьей фазы в становлении Духа. Для самого Гегеля освобождение разворачивается с момента заката язычества и с восхождением христианства. Именно в христианской культуре, представленной Западом, Дух уже тяготеет даже той гармонией, что имела место в классических формах искусства.

Не зная Гегеля, В. Кандинский провозглашает, что подлинное освобождение Духа предстает вовсе не в готике, не в классицизме и не в барокко, а с началом возникновения беспредметности. В тех формах искусства, в которых доминировала предметность, а, следовательно, торжествовал

античный мимесис, полной свободы внутреннего не было и не могло быть. Такая свобода пришла с авангардом. Именно с этого времени дух призывается к стихии беспредметности и впервые становится самоценным. Предметы фрагментируются и растворяются, лишаясь четкой видимости. Эта операция и есть сбрасывание с реальности «покрывала Майи». Позитивизм уже не действует. «С другой стороны, – пишет В. Кандинский, – множится число людей, которые не возлагают никаких надежд на методы материалистической науки в вопросах, касающихся “нематерии” или той материи, которая недоступна нашим органам чувств. И подобно искусству, которое ищет помощи у примитивов, эти люди обращаются к полузабытым временам с их полузабытыми методами, чтобы там найти помощь. Эти методы, однако, еще живы у народов, на которые мы, с высоты наших знаний, привыкли смотреть с жалостью и презрением. К числу таких народов относится, например, индусы, которые время от времени преподносят ученым нашей культуры загадочные факты, на которые или не обращали внимания или от которых, как от назойливых мух, пытались отмахнуться поверхностными словами и объяснениями» [10. Т. 1, 165].

В качестве иллюстрации обращения к примитивам В. Кандинский называет Пикассо, открытия которого во многом обязаны искусству негров. «В своих последних вещах, – пишет В. Кандинский, – с 1911 г. он (Пикассо. – *Н.Х.*) приходит логически к разложению материи, но не путем ее уничтожения, а при помощи своего рода расчленения отдельных органических частей и их конструктивного рассеяния по картине: органическая раздробленность, служащая целям конструктивного единства» [10. Т. 1, 175]. Собственно, от наблюдений над другими художниками, В. Кандинский делает такое признание о себе: «И вот предметы на моих картинах стали постепенно, шаг за шагом, растворяться. Это можно видеть практически во всех картинах, начиная с 1910 года» [10. Т. 1, 321].

Таким образом, авангард, конечно, вышел из символизма, столь нетерпимого к позитивизму. Тем не менее, в контексте авангарда с его космическими притязаниями и понижением социологических установок позитивизм вновь поднял голову. Если это еще не столь очевидно применительно к формалистам, трансформировавшим опыт футуризма в формальную эстетику, то применительно к пропповской методологии анализа волшебной сказки, что очевидно. Здесь мы сталкиваемся с противоречием внутри авангарда – с активизацией позитивизма и с его отторжением. К первой позиции близка оживляемая формалистами аристотелевская традиция, что констатирует О. Ханзен-Леве. «Поэтика Аристотеля не случайно была одним из наиболее читаемых и обсуждаемых произведений в области теории литературы в 10–20-е годы XX века (в России в том числе), – пишет исследователь, – более того, можно говорить о ренессансе аристотелевского наследия в современном искусствознании и эстетике, правда, приведшем к достаточно различным новым оценкам. Так, русских формалистов интересовала не столько теория мимесиса, сколько его признание конструктивной автономии поэзии и

следующей из этого необходимости имманентного анализа, который бы разбирал, подобно логике и риторике, поэтические произведения в их условности и цельности на предмет соответствующих технических приемов» [22, 17].

Хотя эта аристотелевская традиция и оказалась на протяжении всего XX века весьма устойчивой, что позднее стало очевидным в связи с возникновением структурализма, как и модой на него в 60-е годы (в том числе, в России), тем не менее, она не определяет всей эстетики авангарда. С этим связано, пожалуй, самое неразгаданное в авангарде, да, собственно, до сих пор остается неразгаданным и весь авангард. Выявление платоновского комплекса в культуре обязывает осознать поиск в культуре языка. Не случайно уже формализм активно обращается к лингвистике.

При характеристике переживаемой культурой этой эпохи трансформации попробуем исходить из идеи Ю. Лотмана о существовании в истории двух типов культуры. Существуют культуры, в которых длительное время не происходило резких сломов и скачков. Многие в них происходящее задавалось существующими образцами или текстами и их перманентным повторением в истории. Культуры, исходящие из таких текстов/образцов, Ю. Лотман относит к культурам текста. Но есть культуры другого рода, в которых перемены и сдвиги, иногда довольно радикальные, случаются постоянно. В них получают развитие формы, не имеющие прецедентов. Поэтому в своем развитии они уже не могут опираться на образцы и тексты. На первый план в них выходит грамматика или свод норм и правил, в соответствии с которыми создаются новые тексты [11, 168]. Такие культуры можно назвать культурами грамматики.

Но эту схему можно использовать при характеристике не только разных культур, но и разных периодов в одной и той же культуре, скажем русской. В самом деле, эпоха авангарда (или начало XX века) как раз является такой эпохой, в которой происходит трансформация ее как культуры текстов в культуру грамматики. Эпоха В. Кандинского и С. Эйзенштейна – эпоха движения к новым формам языка. Но движение это парадоксальным образом возвращало к исходной точке – к праязыку. Именно в этом заключается разгадка интереса к примитиву. Вот почему в начале XX века такую актуальность приобретает проблема языка искусства, а еще точнее – языка каждого вида искусства. Это касается в первую очередь кинематографа, который как вид искусства лишь рождался. Но в не меньшей степени это касается и живописи, радикально обновляющей свой язык.

Это становилось проблемой, которую стремились решать и В. Кандинский в живописи, и С. Эйзенштейн в кино. Так, грамматику новых форм искусства В. Кандинский ставит в зависимость от внутреннего содержания как доминанты в той культуре, которая рождается: «Сейчас можно только предчувствовать подобную грамматику живописи, а когда искусство до нее, наконец, дорастет, то она окажется построенной не столько на физических законах (как уже и пробовали сделать), а на законах внутренней необходимости, которые я спокойно и обозначаю именем душевных» [10. Т. 1,

122]. Такой грамматики еще нет, но она должна появиться. «Успехи, вызванные систематической работой, – пишет художник, – вдохнут жизнь в словарь элементов, в который в дальнейшем мог бы привести к созданию “грамматики” и в конце концов вывести нас к учению о композиции, которое перешагивает границы отдельных искусств и занимается “искусством в целом”» [10. Т. 2, 160]. Так решается В. Кандинским проблема синтеза. Все свидетельствует о том, что русская культура начала XX века становится культурой с ориентацией на грамматику. Это в полной мере выражает опыт и В. Кандинского, и С. Эйзенштейна.

12. Демиургический пафос авангарда в культурологической интерпретации. Культ беспредметности как признак культуры идеационального типа

Улавливая в суждениях В. Кандинского заимствованную у Гегеля философскую логику, мы, конечно, и в его концепции творчества кое-что объяснили. Это позволило точнее показать ту новую творческую эпоху, какой она представлялась рыцарям авангарда. Однако, гегелевские идеи еще не позволяют адекватно осмыслить суждения В. Кандинского и заключенный в них смысл. Дело заключается в том, что сегодня авангард нуждается в культурологическом прочтении, а концепция Гегеля не только этому способствует, но и противоречит. Такое прочтение, по сути, продолжает идеи, которые пытались сформулировать В. Кандинский и С. Эйзенштейн.

Мировосприятие модерна, предоставив свободу разуму, в то же время имело жертвоприношение в виде разрушения культуры. Ведь разрушение в ходе революций традиционных обществ не могло быть нейтральным по отношению к культуре. Открыв свободу личных инициатив, что получило развитие и в политике, и в экономике, модерн, освящая разрушение традиционных обществ, бессознательно подкладывал бомбу под многие традиции прошлого, которые и есть функционирующая культура. Этот разрушительный процесс, однако, способствовал осознанию культуры, чего в эпоху раннего модерна не имело места.

Действительно ли возникающая новая культура отправляет в небытие уже существующие формы и ценности или к этому вопросу не следует подходить столь радикально? Может быть, отвергаемые формы и ценности не должны быть разрушены; они лишь вытесняются в подсознание культуры, чтобы ждать возможной актуализироваться в другое время. Дело в том, что в искусстве переход от предметности к беспредметности является лишь частным моментом того универсального процесса, который порождает авангард. Если вернуться к аристотелевской традиции, реабилитируемой «формальной» школой, то эта традиция близка позитивизму, что и продемонстрировал В. Пропп, анализируя текст сказки, воспользовавшись методологией естественных наук – оппозиции, которая реальна для всей истории искусства.

Аристотелевская традиция является лишь одним из составляющих эту оппозицию образований. Другая составляющая связана с Платоном. Смысл

этой оппозиции в эстетике осознан в варианте Э. Панофского [16], по утверждению которого ее рождение в искусстве произошло еще в XV веке. Э. Панофский выстраивает логику истории теорий искусства, исходя из постоянно изменяющейся в ходе истории оппозиции между платоновской и аристотелевской традицией. Заданная им логика может быть продолжена для интерпретации опыта авангарда.

Касаясь практического и теоретического опыта В. Кандинского и С. Эйзенштейна, мы в XX веке улавливаем актуализацию не только аристотелевской, но и платоновской традиции, без чего эстетику авангарда понять невозможно. С точки зрения этой, еще одной интерпретации и шопенгауэровская, и восточная, и даже гегелевская традиция оказываются недостаточными, не позволяющими еще понять новации авангарда. Чтобы понять эстетику авангарда, следует осознать духовное ядро этой культуры.

Посмотрим на тексты В. Кандинского под тем углом зрения, который подразумевает актуальность в первых десятилетиях XX века платоновской традиции. Выявляя ее смысл, мы, наконец-то, приоткрываем и смысл экспериментов авангарда, которые до сих пор осмыслялись лишь частично. Откроем смысл авангарда не только как творчества искусства, но и культуры. В. Кандинский употребляет понятие «сверхчувственное». Так, рассуждая о воздействии синего цвета, он пишет: «Чем глубже становится синее, тем больше зовет оно человека к бесконечному, будит в нем голод к чистоте и, наконец, к сверхчувственному» [10. Т. 1, 128].

Причем, у него это сверхчувственное является синонимом беспредметного, а значит – синоним внутреннегo, т.е. в соответствии с Гегелем, творящего Духа. Обратимся чрезвычайно любопытному комментированию драматургии М. Метерлинка, данному В. Кандинским. У М. Метерлинка он подмечает особое обращение со словом, когда оно расходится с предметным содержанием и приобретает абстрактное представление, дематериализованный предмет. Процесс освобождения от мимесиса в эпоху В. Кандинского развертывался ведь и в поэзии. «Целесообразное (соответственно чувству поэта) применение слова, внутренне необходимое повторению его два раза, три раза, много раз друг за другом, – пишет он, – может иметь своим последствием не только возрастание внутреннего звука, но и вызвать еще другие, до тех пор скрытые духовные свойства слова. Наконец, при многократном повторении слова (излюбленная, впоследствии забываемая игра детских лет) оно теряет внешний смысл обозначения предмета; таким путем теряется ставший даже отвлеченным смысл называемого предмета и остается обнаженным от внешности исключительно чистый звук слова. Быть может, бессознательно слышим мы этот “чистый звук” в сочетании его с реальным, а также ставшим впоследствии отвлеченным предметом. Но в случае его обнажения этот чистый звук выступает на первый план и оказывает непосредственное давление на душу. Душа потрясается беспредметной вибрацией, еще более сложной, еще более, если можно так выразиться, “сверхчувственной”, чем душевная вибрация, возникающая от удара колокола, от звучащей струны, от упавшей

доски и т.д. Здесь открываются широкие перспективы для литературы будущего, которая увеличит арсенал своих средств также и такими словами, которые, не обозначая никакого предмета и будучи практически нецелесообразными, будут употребляться как абстрактно целесообразный внутренний звук» [10. Т. 1, 168].

Сверхчувственное для В. Кандинского – синоним невидимого, что культивировалось символистами. У художника такое же отторжение позитивизма, как и у символистов: «Не все можно увидеть или потрогать, или, лучше сказать, под видимым и материальным находится невидимое и нематериальное. Сегодня мы стоим на пороге времени, к которому ведет одна – лишь одна – постоянно идущая все больше в глубину ступень. Во всяком случае, сегодня мы можем только догадываться, в какую сторону поставить ногу, чтобы нащупать следующую ступень. И это является спасением. Несмотря на, казалось бы, непреодолеваемые противоречия, современный человек не довольствуется больше внешним. Его взгляд оттачивается, его слух обостряется, и его желание за внешним увидеть и услышать внутреннее растет» [10. Т. 2, 207].

Таким образом, для В. Кандинского сверхчувственное – существенный признак того духовного, из которого художник пытается исходить, когда он касается разных эпох в истории искусства или пытается прогнозировать в будущем и выявлять в хаосе художественной жизни первых десятилетий XX века какую-то логику. Конечно, такой терминологии в теоретическом наследии С. Эйзенштейна нет. Но это совсем еще не значит, что его эксперименты разворачиваются вне становления культуры нового типа. Да, в своей концепции метода С. Эйзенштейн оказывается близким представителям «формальной» школы, как, собственно, и аристотелевской традиции в целом, из которой выходят представители «формальной» школы.

Но это не означает, что ему платоновская традиция совершенно чужда. Раз в его творчестве можно констатировать влияние символизма, то у него мы не можем не уловить эхо платоновской традиции. Не случайно С. Эйзенштейн так внимателен к архаическим и мифологическим формам искусства. Несмотря на рационализм мастера, в его революционных фильмах улавливается мистический, а точнее – хилиастический комплекс, который К. Манхейм находит в той разновидности утопии, которую он называет хилиастической. Несмотря на то, что С. Эйзенштейна скорее можно отнести к коммунистической утопии, хилиазм все же у него улавливается, а, следовательно, стихия сверхчувственного ему не чужда. Как и В. Кандинский, С. Эйзенштейн вписывается в рождающуюся культуру, в которой сверхчувственное окажется определяющим признаком.

В связи с тем, что у В. Кандинского беспредметное не просто исключает предметное и телесное, а предполагает особое, пока еще отсутствующее у Гегеля качество, а именно – сверхчувственное, у нас возникает возможность интерпретировать его практический и теоретический опыт в духе тех философских и культурологических концепций, в которых взаимоотношения

между чувственным и сверхчувственным при определении типологии культуры получают универсальный смысл. Здесь, прежде всего, следует говорить о возможности интерпретации идей В. Кандинского и авангарда в духе циклической концепции истории культуры П. Сорокина [23].

Для П. Сорокина цикл в истории культуры, для которого чувственное доминирует, связан с предметным и телесным, что, как утверждает В. Кандинский, постепенно уходит на задний план. Рождающаяся культура – это культура, в которой активизируется сверхчувственная стихия, это то внутреннее, которое для В. Кандинского важнее внешнего, но что с помощью предметности представить трудно. Чтобы его достичь, необходимо выйти в пространство беспредметности. Такой переход возможен лишь в культуре, в которой чувственное и предметное отступает перед сверхчувственным. Символисты, прогнозируя возникновение новой культуры, уже ощущали ее сверхчувственное ядро, а его нельзя увидеть, а можно лишь помыслить.

Как этот тип культуры можно назвать? П. Сорокин назвал его культурой идеационального типа. Это значит, что ядром является «идея». Но ведь «идея» у Платона является основным философским концептом, который иногда он называет «эйдосом» или «первообразом». Вот и получается, что в той культуре, которая приходит в эпоху великой духовности, по В. Кандинскому, Аристотель снова отступает перед Платоном. А вместе с аристотелевской традицией уходит в тень и весь тот культ научности и рациональности, который оказывается в основе всей альтернативной, по П. Сорокину, культуры. Её-то ученый называет культурой чувственного типа, именно в ней чувственное, предметное, телесное начало доминирует.

Так с помощью Платона/П. Сорокина можно точнее понять, какой тип культуры пригрезился В. Кандинскому и вообще, какой тип культуры обещал и художественные эксперименты авангарда, – та культура, в которой сверхчувственное начало будет доминировать. Следовательно, если использовать принцип маятника, который помогает Э. Панофскому констатировать смену в понимании реальности разных философских традиций, то В. Кандинскому, как и авангарду в целом, оказывается ближе платоновская традиция – основа возникновения и развития альтернативной культуры. Взрыв беспредметности и возврат к исходной точке в истории искусства (тяготение к примитиву) – это признаки той культуры, которую представители авангарда предчувствовали и с помощью своих экспериментов приближали.

Это обстоятельство – главное и для понимания и проекта новой культуры у В. Кандинского, и смысла культуры идеационального типа у П. Сорокина – позволяет снова вернуться к идее синтеза, как его видит В. Кандинский. Ведь эта переоценка ценностей, что разворачивается в начале XX века, предполагает вовсе не культ индивидуального, а, наоборот, культ коллективного. Монументальное искусство как аналог вагнеровского *gesamtkunstwerk* предполагает коллективный смысл. Не случайно в 1910-е годы в России уже начинают творить такие гиганты авангардного искусства, как В. Кандинский и К. Малевич; Россия не проходит мимо всплеска авангарда в мировой культуре.

Ведь авангард – предвосхищение культуры идеационального типа с присущими ей коллективными установками. Но в какой культуре, кроме русской, эта установка выражена наиболее отчетливо?

Именно под этим углом зрения и представлялся В. Кандинскому синтез искусств, в котором архитектура окажется в центре. Так, комментируя замечания немецкого архитектора В. Гропиуса к программе русских художников, где архитектура в центре искусств, В. Кандинский пишет: «Разрозненные направления могут объединяться только под сенью новой архитектуры, так, чтобы каждое из них могло участвовать в общем строительстве» [10. Т. 2, 44]. Но почему же архитектура оказывается в центре других видов и определяет особое понимание синтеза? Потому что ей присущ коллективный дух, выражением которого она является: «Здание – это непосредственный носитель духовных сил, создающий формы переживаний коллектива, ныне еще дремлющих, но готовых пробудиться. Лишь полная духовная революция создает такое здание. Но сама по себе не придет эта революция, и здание такое не появится. Должна появиться воля к ним – современные зодчие должны подготовить это здание» [10. Т. 2, 44]. Однако тут же В. Кандинский пишет, что архитектуре присущ не только коллективный, народный дух, но и космический характер. Почему коллективный дух выходит на передний план, вытесняя столь культивируемый XIX веком дух индивидуальный? Да потому, что, как доказывает П. Сорокин, культура идеационального типа культивирует коллективный дух вместо духа индивидуального. В этом заключается специфика культуры этого типа, которую прозрели художники авангарда – пророки культуры идеационального типа.

Литература

1. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М., 1995.
2. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989.
3. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994.
4. Булгаков С. Два града. Исследование о природе общественных идеалов. СПб., 1997.
5. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 1. М., 1956.
6. Вакар И. В поисках утраченного смысла. Кризис предметного искусства и выход к «абстрактному содержанию» // Беспредметность и абстракция. М., 2011.
7. Волошин М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст). Аполлон, 1909, № 1.
8. Грабарь И. Письма. 1891–1917. М., 1974.
9. Дворжак М. История искусства как история Духа. СПб., 2001.
10. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. В 2-х т. (Т. 1; Т. 2). М., 2001.

11. Лотман Ю. Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Труды по знаковым системам. Выпуск 5. Тарту, 1971.
12. Маковский С. На Парнасе Серебряного века. М., 2000.
13. Малевич К. Собрание сочинений в 5 т. Т. 3. М., 2000.
14. Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987.
15. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
16. Панофский Э. Idea. К истории понятия в теориях искусства. От античности до классицизма. СПб., 1999.
17. Поппер К. Открытое общество и его враги. Т. 1. Чары Платона. М., 1992.
18. Прокофьев В. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Советское искусствознание. Выпуск 2. М., 1978.
19. Степун Ф. Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма. СПб., 2012.
20. Турчин В. Век XIX столетию XX-му // Двадцатый век и пути европейской культуры. М., 2000.
21. Франк С. Русское мировоззрение. СПб., 1996.
22. Ханзен-Леве О. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.
23. Хренов Н. История искусства в ракурсе социодинамики культуры // Вопросы культурологии. 2015, № 4–6.
24. Хренов Н. История искусства как история культуры // Культура и искусство. 2011, № 1.
25. Хренов Н. Русская культура на перекрестке Запада и Востока. Восток как подсознание России // Искусствознание. 2013, № 3–4.
26. Хренов Н. Утопический комплекс русского искусства первой половины XX века: от авангарда к византийской традиции // Верхневолжский филологический вестник. 2015, № 1.
27. Шмит Ф. Искусство. Основные проблемы теории и истории. Л., 1925.
28. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 т. Т. 2., М., 1964.
29. Эйзенштейн С. Мемуары. Т. 2., М., 1997.
30. Эйзенштейн С. Метод. Т. 1. М., 2002.
31. Эйзенштейн С. Метод. Т. 2. М., 2002.
32. Юнг К. Архетип и символ. М., 1991.
33. Якобсон Р. Конец кино? // Структура фильма. М., 1984.
34. Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993.
35. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000.

Светлана Шлыкова (Саратов)

Монолог Гамлета в русском изводе

Что Гамлет России? Что Россия Гамлету?

И.В. Пешков [16, 3]

В статье рассматривается история переводов пьесы Шекспира «Гамлет» на русский язык. Выявленный свод переводов дает представление о чрезвычайной популярности данной пьесы в русском культурном пространстве, начиная с XVII века и по XXI век включительно, и о влиянии ее на становление так называемого «русского гамлетизма» в России. Образ Гамлета, один из «вечных образов» мирового культурного универсума, прошел в России путь от классицизма до модернизма, в каждую эпоху обретая новое онтологическое звучание.

Особое внимание уделяется переводу на русский язык знаменитого монолога Гамлета «Быть или не быть», являющегося квинтэссенцией произведения. Интересны и показательны интерпретационные поиски переводчиков в осмыслении заглавной строки монолога «Быть или не быть», имеющие подчас прямо противоположное ментальное наполнение.

Также в статье рассматривается первый перевод на русский язык так называемого «плохого кварто», первого печатного издания пьесы, на наш взгляд, незаслуженно выведенного за рамки исследовательского и постановочного интереса. Предлагается авторский перевод монолога Гамлета из «плохого кварто».

Генезис образа Гамлета

Литературная история о принце Гамлете или Амлете начинается с XIII века, будучи изложенной в исландских сагах поэтом-скальдом Снорри Стурлусон, а затем и Саксоном Грамматиком в «Деяниях Данов»: «Гамлет видел все это, но, опасаясь, как бы слишком большой проницательностью не навлечь на себя подозрений дяди, облекшись в притворное слабоумие, изобразил великое повреждение рассудка; такого рода хитростью он не только ум прикрыл, но и безопасность свою обеспечил» [Цит. по: 10, 62].

В XVI веке история о Гамлете Саксона Грамматика была пересказана французским поэтом и историком Франсуа де Бельфоре, войдя в европейскую новеллистику эпохи Возрождения в качестве «Истории третьей – о том, какую хитрость задумал Гамлет, в будущем король Датский, чтобы отомстить за своего отца Хорввендила, убитого его родным братом Фангоном, и о других событиях из его жизни» [5].

После этого новелла была переведена на английский язык и интерпретирована в английской драматургии. Вскоре появилась трагедия о Гамлете, которую адресуют Томасу Киду. Впрочем, ее текст до нас не дошел, и лишь из разных литературных источников известно, что Кид ввел в сюжет призрак отца Гамлета, зовущий сына к отмщению. Можно утверждать, что тема мести была в пьесе преобладающей, поскольку в то время в европейской драматургии процветал и был весьма популярен жанр трагедии мести. А уже в 1589 г. английский писатель Томас Нэш говорит о «куче Гамлетов, рассыпающих пригоршнями трагические монологи» [Цит. по: 2, 669]; можно предположить, что и эти пьесы написаны в жанре трагедии мести. Но в 1601 г. Шекспир написал трагедию, сюжетно еще опираясь на предшественников, но уже значительно отойдя от жанра трагедии мести, подняв средневекового Гамлета до мыслителя эпохи гуманизма и тем самым сделав своего героя одним из самых значительных образов мировой литературы.

«Русский гамлетизм»

История изучения такого явления, как русский гамлетизм, началась еще в XIX веке в работах В.Г. Белинского «Гамлет: трагедия В. Шекспира» [4], И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» [14] и др. В XX веке историю русского гамлетовского текста изучали И.А. Аксенов [1], А.А. Аникст [2; 3], А.Н. Горбунов [9] и др.

Исследователь справедливо отмечает, что «мировой художественный универсум актуализировал так называемые “вечные образы”, которые, возникнув в определенную историческую эпоху, изначально несли в себе узкую смысловую направленность. Но дальнейшие их интерпретации позволили закрепить за ними общезначимые архетипические составляющие», конкретизируя, что «основные литературные архетипы европейской культуры Нового времени появились практически одновременно: народная книга о Фаусте (1587), Гамлет (1601), Дон Кихот (1605)» [19, с. 49]. Образ Гамлета, безусловно, занял одно из ведущих мест в галерее «вечных образов» мировой культуры. Его реминисценциями проникнута русская литература XIX века, выразившись в «лишних» людях Пушкина, Лермонтова, героях Тургенева и Чехова.

На рубеже веков и в начале XX века гамлетизм оказался ключевым поэтическим символом русской литературы. К его образу обращались Н. Гумилев, Ф. Сологуб, О. Мандельштам, А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Пастернак, В. Набоков многие другие поэты. Наиболее яркий образ Гамлета получился у Б. Пастернака, который сплавил в единое целое Гамлета, актера и Христа. Несомненно, этот герой, как никакой другой, близок пониманию Шекспира, у которого глубина философского начала отодвинула тему мести на задний план. Шекспир преобразует трагедию мести с позиций христианского мировоззрения. В поэтическом приложении к роману «Доктор Живаго» Пастернак первым поставил именно стихотворение «Гамлет», в котором универсальная парадигма самопожертвования вырастает до гигантских

размеров, достигая онтологических границ поэтического духа. Об этом монологе Гамлета, образ которого проецируется на самого поэта, доктора Живаго, Христа, молящегося в Гефсиманском саду, Пастернак писал: «Монолог похож на внезапную и обрывающуюся пробу органа перед началом реквиема. Это самые трепещущие и безумные строки, когда-либо написанные о тоске неизвестности в преддверии смерти, силою чувства возвышающиеся до горечи Гефсиманской ноты» [12, 431].

Этот русский гамлетизм, несомненно, был подготовлен переводческой деятельностью предшествующих веков¹.

¹**1748.** Гамлет. Трагедия. (Переделал с франц. прозаического перевода П.А. де Лапласа) А.П. Сумароков. СПб., имп. Акад. наук, 1748, 69 с.; **1775.** "Иль жить, или не жить, теперь решиться должно" / Перев. М.И. Плещеева. – Опыт трудов Вольного Российского собрания, ч. II. М., 1775. С. 257–261; **1786.** Гамлет: отрывок (вольное подражание монологу Гамлета) / пер. L... [П. Карабанова]; Лекарство от скуки и забот. 1786. Ч. 1, № 17. С. 195–199; **1811.** Гамлет: подражание Шекспиру, в стихах С.И. Висковатова. СПб.: Морская тип., 1811; **1827.** Гамлет / пер. и предисл. М. Вронченко. СПб., 1828. XXIV, 207 с.; **1837.** Гамлет, принц датский: драматическое представление / пер. Н. Полевого. М., 1837. 207 с.; **1839.** Гамлет: отрывки / пер. М. Строева // Московский наблюдатель. 1839. Ч. 2, отд. 1. С. 9–20; **1844.** Гамлет / пер. А. Кронеберга. Харьков: Универ. тип., 1844. 220 с.; **1858.** Монолог Гамлета / пер. К. Званцова // Шехерезада. 1858. Т. 2. № 21. С. 549–550; **1876.** Монолог из Гамлета с Вольтерова перевода // Нелединский-Мелецкий Ю. Стихотворения. СПб. 1876. С. 143–144; **1878.** Гамлет, принц датский / перев. в прозе с нем., по А.В. Шлегелю и пред. А.М. Данилевского. Витебск, 1878. 112 с.; **1883.** Гамлет, принц датский: трагедия / новый пер. и предисл. А. Соколовского. СПб., 1883. XI, 151 с.; **1884.** Гамлет: отрывки (действ. III, сц. 1; действ. I, сц. 2) / пер. С. Мельникова // Волжский вестник. 1884. № 20, 39; **1889.** Гамлет, принц датский: трагедия в 5-ти актах / пер. и прим. к условиям современной сцены А. Московского; с предисл. и характеристикой героя. СПб.: Изд. Дейбнера, 1889. XV, 128 с. («Трагедии Шекспира для сцены и чтения», т. I); **1891.** Монолог Гамлета / пер. С.А. Юрьева // Сборник общества любителей российской словесности на 1891 г. М., 1891. С. 97; 1891. Гамлет, принц датский / пер. с сокр., предисл., и примеч. П.П. Гнедича. СПб., 1891. 135 с.; **1895.** Гамлет, принц датский / пер. Д.В. Аверкиева // Русское обозрение. 1895. № 1–4 (Прилож.); **1899.** Трагедия о Гамлете, принце датском. Т. 1–3 / пер. К. Романова. СПб.: Изд. Академии наук, 1899–1901. Предм. библиограф. указатель. Подпись: К.Р. Параллельный текст; **1900.** «Быть или не быть?» // Аполлонов С. Стихотворения. М., 1900. С. 55; **1902.** Гамлет: сцены I–IV / пер. и предисл. Н.А. Толстого. М.: Изд. Кушнерова, 1902. 66 с. **1905.** Гамлет: отрывки / пер. Н.П. Карабчевского // Карабчевский Н. Приподнятая завеса. СПб., 1905. С. 335–350; **1907.** Гамлет (принц датский) / пер. и предисл. Н. Россова. СПб.: Изд. Суворина, 1907. XL, 203 с.; **1917.** Отрывок из монолога «Гамлета» / пер. Д.Л. Михаловского // Невский альманах. Вып. 2. 1917. С. 190–191; **1930.** Гамлет: избр. сцены из трагедии / ред. и предисл. А. Дейча. М.: Огонек, 1930. 64 с.; **1930.** Монолог Гамлета / пер. В. Набокова. // "Руль", Берлин 23 ноября 1930; **1933.** Трагическая история о Гамлете, принце датском / пер. М. Лозинского. М.: Гослитиздат, 1933. 135 с.; **1937.** Гамлет: трагедия в 5-ти актах / пер. А. Радловой. М.; Л.: Искусство, 1937. XV, 254 с.; **1941.** Гамлет, принц датский / пер. Б. Пастернака; гравюры на дереве В. Фаворского. М.: Гослитиздат, 1941. 172 с.; **1954.** Трагедия о Гамлете, принце датском / подстроч. пер. и коммент. М. Морозова // Морозов М. Избранные статьи и переводы. М.: Гослитиздат, 1954. С. 331–464 и др.

История русских переводов «Гамлета»

На русский язык трагедию стали переводить с XVIII века, хотя изначально переводы были своего рода перифразами с французского и немецкого языков и во многом опирались на эстетическую платформу классицизма, а позднее и сентиментализма. И только в XIX веке, на фоне зарождения романтизма в русском культурном поле, происходит обращение переводчиков к языку оригинала.

Трагедию «Гамлет», переведённую и опубликованную А.П. Сумароковым в 1748 году, вряд ли можно считать собственно переводом шекспировской трагедии. Источником для сюжета Сумарокову послужила французская пьеса Пьера-Антуана де Лапласа, напечатанная в виде предисловия к его переводам пьес английских драматургов «Рассуждение об английском театре», во втором томе которого и был размещен прозаический перевод-пересказ «Гамлета» Шекспира. Именно этим изданием и пользовался Сумароков для своей трагедии «Гамлет», отдельным изданием вышедшей в Санкт-Петербурге в том же 1748 г. Так что скорее это был опыт-подражание, а не перевод.

Но мало того, что Сумароков пользовался переделкой, а не оригиналом, при этом он не только сделал вольный перевод, но и предложил собственную интерпретацию героя, да и сюжета в целом. Так, Сумароков не стал вводить в текст призрака, заменив явление отца Гамлета сном, приснившимся герою. Финал пьесы он также изменил до неузнаваемости: порок наказан и добродетель торжествует, для любящих сердца – Гамлета и Офелии – соединяются браком. Таким образом, Сумароков создал по сути иную пьесу, о чем говорил и сам автор: «“Гамлет” мой, кроме монолога в окончании третьего действия и Клавдиева на колени падения, на Шекспирову трагедию едва ли походит» [Цит. по: 9, 8].

Второй перевод «Гамлета» принадлежал С.И. Висковатову, был напечатан в 1811 году с подзаголовком «подражание Шекспиру», и также представлял собой переделку пьесы на шекспировский сюжет Жана-Франсуа Дюсиса.

И только третий опыт обращения к шекспировской трагедии можно с полным правом считать первым переводом с оригинального текста. В журнале «Московский телеграф» Н.А. Полевого в 1827 году были напечатаны фрагменты перевода «Гамлета», выполненные М.Вронченко. Год спустя был опубликован полный текст перевода. Следует заметить, что и в этой трактовке сюжета автор многое переделал и исказил; так, например, в финале Гамлет убивает Клавдия, но сам остается живым, при этом на Офелии не женится. Но несмотря на эти изменения, именно с этого издания можно отсчитывать историю русских переводов «Гамлета» собственно с трагедии Шекспира.

История перевода монолога Гамлета «To be, or not to be»

Радищев, рассуждая о человеке, его конечности и бессмертии, признал, что многое почерпнул в размышлениях «стоящих на воскраии гроба, на праге вечности» именно из монолога Гамлета, который он назвал «единословием»

[13, 98]. Единство стало своеобразным *pars prototo* – частью вместо целого – для русских поэтов, обретая в их переложениях самостоятельную жизнь.

Общепризнанно, что квинтэссенцией трагедии является монолог главного героя, который нивелирует изначальный мотив «трагедии мести», поднимая произведение на высочайший онтологический уровень. Поэтому неудивительно, что уже с XIX в. монолог переводится отдельно от трагедии, позиционируясь как вполне самостоятельный текст, более того справедливо предположить, что именно монолог стал причиной появления так называемого «русского гамлетизма» в русской культуре.

Первым перевел монолог Вольтер сначала в вольном стихотворном изложении, а в 1733 году прозой и включил в его «Философические письма». Этот факт доказывает, что традиция воспринимать монолог не только главным моментом трагедии, но и отдельным, вполне самостоятельным произведением, зародилась давно. Это представление о монологе Гамлета как доминанте всей пьесы экстраполировалось и в Россию, став основанием для построения обширнейшего «русского гамлетовского текста».

Монолог Гамлета был впервые переведен на русский язык в 1748 году и издан в составе педагогического трактата «Наставник» Роберта Додели, английского поэта и издателя, который включил в него некоторые шекспировские тексты, в том числе и монолог Гамлета. Трактат был переведен на немецкий язык, и этот перевод послужил в свою очередь оригиналом для двух русских переводчиков М.И. Веревкина и А.А. Петрова, которые одинаково называли монолог «Гамлетово размышление о смерти». После этого появляется огромное количество переводов только монолога, в котором не без основания увидели главный вопрос бытия – о смысле человеческой жизни.

Рассмотрим три версии перевода монолога XVIII века, обратившись к первым строкам.

А.П.Сумароков, 1748 г. [8]:

Что дѣлать мнѣ теперь? не знаю, что зачать.
Легколь Офелію на вѣки потерять!

Как видим, даже из первых двух строк становится понятно, что Сумароков не акцентирует философское наполнение в речи героя, столь привычное нам из переводов, например, М. Лозинского или Б. Пастернака. Вовсе не высокий смысл существования заботит здесь Гамлета, он ищет конкретный выход из вполне земной ситуации, боясь потерять возлюбленную.

М.И. Плещеев, 1775 г. [11, 257–261]:

Иль жить, или не жить, теперь рѣшиться должно.
Что есть достойнѣ великія души:
Фортуны ль злой сносить жестокіе удары,

Или вооружась противъ стремленья бѣдъ,
Конецъ ихъ ускорить, окончить жизнь, уснуть,
И тѣмъ всю скорбь пресѣчь, котора смертныхъ доля?

Это самый первый русский перевод монолога Гамлета отдельно от трагедии. Здесь мы видим довольно точную перелицовку монолога шестистопным ямбом, без рифмовки. Впервые появляется такое противопоставление, как «жить или не жить», которое можно наблюдать и в некоторых последующих переводах.

П.М. Карабанов, 1786 г. [6, 195–199]:

Не сель ничтожество? не вѣчность ли зрю я?
Въ безмѣрности сей мысль теряется моя.
Завѣса, коей умъ ничей не проникаетъ,
Завѣса мрачная отъ нашихъ глазъ скрываетъ
Ужасной таинство предбудущей судьбы;
Мы твари бѣдныя, въ предѣлахъ заключенны,
Какъ можемъ, смертны бывъ и въ слабости рожденны,
Какъ можемъ дерзкій взоръ стремить на небо мы?

Это «вольное подражание монологу трагедии Гамлета», как определил его сам автор, также далеко от философских рассуждений шекспировского героя. Здесь некая трагическая речитация в духе сентиментальных рассуждениями о жизни и смерти, бренности и ничтожности человека.

XIX век положил начало переводам собственно с английского языка. Первый дословный перевод принадлежит **М. Вронченко, 1828 г. [7, 93–108]:**

Быть иль не быть – таков вопрос; что лучше,
Что благородней для души: сносить ли
Удары стрел враждующей фортуны,
Или восстать противу моря бедствий
И их окончить. Умереть – уснуть –
Не боле, сном всегдашним прекратить
Все скорби сердца, тысячи мучений,
Наследье праха – вот конец, достойный
Желаний жарких. Умереть – уснуть.

Но и в XIX в. также встречается вольная интерпретация монолога:

«Как все противъ меня возстало За медленное мщенье!.. Что ты, человекъ, Когда ты только означаешь дни Сномъ и обѣдомъ? Зверь – не больше — ты!» (Н. Полевой, 1837);

«Решиться надлежит, в минуту мне сию, смерть жизни предпочесть – ничтожность бытию» (Ю. Нелединский-Мелецкий, 1876).

И также можно наблюдать замещение сакраментального вопроса на вопрос бинарной оппозиции – жизнь и смерть:

«Ничтожество? иль жизнь? – Чрезъ смерть мы обрѣтемъ» (С. Висковатов, 1810);

«Жить иль не жить – вот в чем вопрос» (А. Соколовский, 1883);

«Жизнь или смерть, вот дело в чем» (А. Месковский, 1877);

«Жизнь или смерть – таков вопрос» (Д. Аверкиев, 1895).

Но всё же в семнадцати самых известных переводах XIX и XX вв. первая строка переводится дословно: «Быть или не быть? Вот в чем вопрос». Как видим, только в XIX в. утверждается привычное нам противопоставление «быть или не быть», ставшее каноническим и закрепившееся по большей части в последующих переводах.

Для исследования различных версий перевода первой строки монолога обратимся к интернет-сайту [17], на котором собраны примеры основных переводов монолога XVIII, XIX и XX вв., и рассмотрим, как интерпретировалась переводчиками первая строка с антитезисом «быть или не быть». Этот анализ осуществляется впервые, и представляется важной частью исследовательской работы в области русского шекспироведения.

Приведённая ниже сводная таблица, в которой представлены основные переводы XVIII, XIX и XX веков, наглядно показывает, что антитезис «быть или не быть» занимает в переводах монолога лидирующее положение. Но почему всё же некоторые интерпретаторы не прибегали к точному, дословному переводу первых слов монолога?

Таблица 1

Вольный перевод	Прозаически й перевод	Быть или не быть	Жить или не жить	Жизнь или смерть
А. Сумароков «Что дѣлать мнѣ теперь? не знаю, что зачать», 1748	А. Данилевски й «Быть, или не быть – вот в чем вопрос здесь», 1878	М. Вронченко «Быть иль не быть – таков вопрос», 1828	М. Плещеев «Иль жить, или не жить, теперь решиться должно», 1775	А. Месковский й «Жизнь или смерть, вот дело в чем», 1877
П. Карабанов «Не сель ничтожество? . не вѣчность ли зрю я?», 1786	П. Каншин «Жить иль не жить – вот в чем вопрос»	А. Кронеберг «Быть или не быть? Вот в чем вопрос!», 1844	А. Соколовск ий «Жить иль не жить – вот в чем вопрос», 1883	Д. Аверкиев «Жизнь или смерть – таков вопрос», 1895
С. Висковатов «Ничтожество ? иль жизнь? – Чрезъ смерть	Н. Кетчер «Быть или не быть. Вопрос в том»	М. Загуляев «Быть иль не быть – вот он, вопрос», 1877		

мы обрѣтемъ. Смерть прекращаетъ всѣ желанья и мученья», 1810				
Н. Полевой «Как все противъ меня возстало. За медленное мщенье!.. Что ты, человѣкъ, Когда ты только означаешь дни Сномъ и обѣдомъ? Зверь – не больше – ты!», 1837	М. Морозов «Быть или не быть, вот в чем вопрос», 1948	Н. Маклаков «Быть иль не быть, – вопрос весь в том», 1880		
Ю.Нелединск ий-Мелецкий «Решиться надлежит, в минуту мне сию, смерть жизни предпочесть – ничтожность бытию», 1876		П. Гнедич «Быть иль не быть – вот в чем вопрос», 1892		
		К.Р. «Быть иль не быть, вот в чем вопрос», 1899–1901		
		С. Аполлонов «Быть иль не быть?.. Вот ужасный вопрось!..», 1900		
		Н. Россов «Быть иль не		

		быть? Вот в чем вопрос», 1907		
		Д. Михаловский «Быть иль не быть? Вот в чем вопрос», 1917		
		В. Набоков «Быть иль не быть – вот в этом вопрос», 1930		
		М. Лозинский «Быть или не быть, – таков вопрос», 1933		
		А. Радлова «Быть иль не быть? – вот в чем вопрос!», 1937		
		Б. Пастернак «Быть или не быть, вот в чем вопрос», 1941		

С переводами XVIII века все достаточно понятно – перелицовка шла не с языка оригинала, а с чужого, уже переосмысленного автором, текста, в котором данной антитезы не было вовсе.

Стремление переводчиков непосредственно с английского языка в XIX веке переиначить шекспировскую антитезу может быть объяснено, конечно, не страхом перед буквализмом, наносящим вред поэтической красоте оригинала. Как известно, глагол *быть* в русском языке с XIV века стал утрачивать свои позиции, пути формирования семантической структуры этого глагола значительно изменились. В современном русском языке глагол *есть* в значении «являться кем-либо, каким-либо» настоящем времени опускается, произошла замена значения «существовать» на значение «иметься, иметь». Возможно, поэтому бытийственное, сущностное, глубоко онтологическое понимание этого антитезного вопрошания к Всевышнему в трагедии Шекспира было некоторыми переводчиками сведено к более прагматичному – «жить или не жить», «жизнь или смерть».

Таким образом, можно утверждать, что почти 400-летний опыт переводческой апробации произведения английского драматурга в литературно-художественной жизни России был временем осмысления шекспировской трагедии и рефлексии ее героя, временем вхождения их в русский культурный тезаурус.

«Плохое кварто»

Выше речь шла об общепризнанном и общеизвестном варианте шекспировской трагедии. Но известно и то, что еще при жизни автора трагедия была напечатана дважды: в формате кварто (1/4 листа) в 1603 году и в 1604 году. И только после смерти Шекспира в 1623 году «Гамлет» был издан в формате фолио. Таким образом, текст трагедии, который представлен в современных изданиях, скомпилирован из второго кварто и первого фолио.

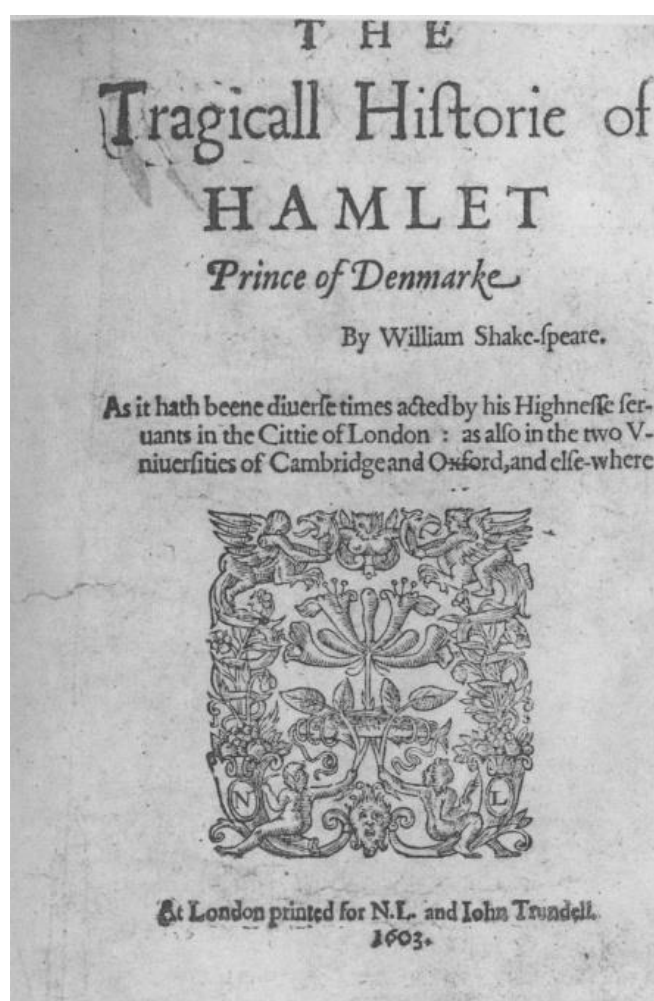


Рисунок 1. Титульная страница «Первого кварто» Гамлета, 1603

Кварто 1603 г., так называемое «плохое кварто», первое печатное издание «Гамлета», считается среди специалистов-шекспироведов не одним из вариантов пьесы, а пиратским, испорченным текстом, появившимся на свет в результате копии одной из театральных постановок «Гамлета».

Но можно предположить и другое происхождение «плохого кварто». Пьесы драматургов XVI столетия, не исключая Шекспира, писались для сценического воплощения, а не для чтения. С вероятностью можно утверждать, что первое кварто, напечатанное в 1603 году, предназначалось исключительно для постановки на сцене. В этом убеждает ее краткость, не размытость основной линии, компактность диалогов. Неслучайно устоялась версия, что плохое кварто было пиратской версией, написанной по горячим следам каким-то зрителем и пущенной в тираж. И по смысловому наполнению первое кварто во многом следует популярной в ту эпоху трагедии мести, не поднимаясь до высот философского рефлексирования героя, которое мы можем наблюдать во втором кварто и тем более первом фолио.

Принадлежность «плохого кварто» перу Шекспира подтверждает и тот факт, что стенания Гамлета по поводу неверности матери умершему отцу, ее быстрого замужества также отвечают запросам эпохи, в которой жил Шекспир, и в которой появилось место любви и преданности. Гамлету из древних исландских саг и в голову не пришло бы возмущаться тем, что мать вышла замуж за брата умершего мужа. В те времена существовал обычай, так называемый левират, согласно которому вдова обязана выйти замуж за деверя. В связи с этим можно предположить, что так называемое «плохое кварто» было написано самим Шекспиром, который в дальнейшем переосмыслил пьесу, перенес акцент с мести на более высокий онтологический уровень, который отвечал гуманистическому запросу эпохи позднего Возрождения.

Первое кварто надолго было забыто, но случайно найденное и опубликованное вновь в 1825 году, вызвало чрезвычайный интерес не только в Англии, но и Европе. Отличие «плохого кварто» от канонического текста заключается прежде всего в объеме текстов, плохое кварто почти в два раза короче.

Но самое главное, что монолог Гамлета как безусловная кульминационная составляющая трагедии помещен в данной версии в середину текста, сразу после разговора Клавдия с Гертрудой и Карамбисом/Полонием, то есть до встречи героя с актерской трупой. Это делает его более структурированным по сравнению с классической версией. Размещенный таким образом, монолог становится своего рода точкой золотого сечения, более точно, чем в канонической версии, структурируя архитектуру драматургического действия. Кроме того, это расположение в тексте трагедии делает его декламацию более драматичной. Отличается монолог «плохого кварто» и по смысловому наполнению, его более компактный формат изложения, безусловно, имеет свои преимущества. Мысль главного героя перед лицом судьбы, которую невозможно избежать, и долга, от которого нельзя уклониться, передана более четко, без обширного философского наполнения классической версии монолога.

Bad Quarto (1603)

Ham. To be, or not to be, I there's the point,
To Die, to sleepe, is that all: I all:
No, to sleepe, to dreame, I mary there it goes,
For in that dreame of death, when wee awake,
And borne before an everlastiſſing Iudge,
From whence no paſſenger ever return'd,
The vndiscover'd country, at whose sight
The happy ſmile, and the accurſed darri'd.
But for this, the joyfull hope of this,
Whol'd beare the ſcornes and flattery of the world,
Scorned by the right rich, the rich curſed of the poore?
The widow being oppreſſed, the orphan wrong'd,
The taſte of hunger, or a tyrants raigne,
And thouſand more calamities beſides,
To grunt and ſweate vnder this weari life,
When that he may his full *Quintus* make,
With a bare bodkin, who would this indure,
But for a hope of ſomething after death?
Which puſſes the braine, and doth confound the ſence
Which makes vs rather beare thoſe euilles we haue,
Than ſlie to others that we know not of.
I that, O this confidence makes cowards of vs all,
Lady in thy orizons, be all my finnes remembered.

Good Quarto (1604–5)

Ham. To be, or not to be, that is the queſtion,
Whether tis nobler in the minde to ſuffer
The ſlings and arrowes of outrageous fortune,
Or to take Armes againſt a ſea of troubles,
And by oppoſing, end them, to die to sleepe
No more, and by a sleepe, to ſay we end
The hart-ake, and the thouſand naturall ſhockes
That fleſh is heire to; tis a conſumation
Deuoutly to be wiſht to die to sleepe,
To sleepe, perchance to dreame, I there's the rub,
For in that sleepe of death what dreames may come
When we haue ſhuffel'd off this mortall coyle
Muſt giue vs pauſe, there's the reſpect
That makes calamitie of ſo long life:
For who would beare the whips and ſcornes of time,
Th'oppreſſors wrong, the proude mans contumely,
The pang of deſpiz'd loue, the lawes delay,
The inſolence of office, and the ſpurnes
That patient merri of th'vnworthy takes,
When he himſelfe might his quietus make
With a bare bodkin; who would fardels beare,
To grunt and ſweat vnder a weari life,
But that the dread of ſomething after death,
The vndiscover'd country, from whose borne
No trauiler returns, puzzles the will,
And makes vs rather beare thoſe ill we haue,
Than ſlie to others that we know not of.
Thus confidence does make cowards,
And thus the native hiew of reſolution
Is ſicklied ore with the pale caſt of thought,
And enterpriſes of great pitch and moment,
With this regard their currents turne awry,
And looſe the name of action. Soft you now,
The faire *Ophelia*, Nimph in thy orizons
Be all my finnes remembered.

First Folio (1623)

Ham. To be, or not to be, that is the Queſtion:
Whether tis Nobler in the minde to ſuffer
The Slings and Arrowes of outrageous Fortune,
Or to take Armes againſt a Sea of troubles,
And by oppoſing end them: to dye, to sleepe
No more; and by a sleepe, to ſay we end
The Heart-ake, and the thouſand Naturall ſhockes
That Fleſh is heyre too? 'Tis a conſumation
Deuoutly to be wiſht. To dye to sleepe,
To sleepe, perchance to Dreame; I, there's the rub,
For in that sleepe of death, what dreames may come,
When we haue ſhuffel'd off this mortall coile,
Muſt giue vs pauſe. There's the reſpect
That makes Calamity of ſo long life:
For who would beare the Whips and Scornes of time,
The Oppreſſors wrong, the poore mans Contumely,
The pang of diſpriz'd Loue, the Lawes delay,
The inſolence of Office, and the ſpurnes
That patient merit of the vnworthy takes,
When he himſelfe might his *Quintus* make
With a bare Bodkin? Who would theſe Fardels beare
To grunt and ſweat vnder a weari life,
But that the dread of ſomething after death,
The vndiscover'd Country, from whose Borne
No Traueller returns, Puzzels the will,
And makes vs rather beare thoſe ill we haue,
Than ſlie to others that we know not of.
Thus Confidence does make Cowards of vs all,
And thus the Native hew of Reſolution
Is ſicklied o're, with the pale caſt of Thought,
And enterpriſes of great pitch and moment,
With this regard their Currents turne awry,
And looſe the name of Action. Soft you now,
The faire *Ophelia* & Nimph, in thy Orizons
Be all my finnes remembered.

Рисунок 2. Монолог Гамлета в Первом «плохом» кварто,
Втором кварто и Первом фолио

В России же текст этого «забракованного» кварто до сих пор широко не известен, поскольку долгое время не переводился на русский язык. На сегодняшний день существует всего два его перевода – А. Баранова [15], который был сделан в декабре 1985 – апреле 1986 гг. по просьбе А. Аникста для издания «Гамлета» в «Литературных памятниках», и А. Корчевского, переведшего первое кварто в 2015 г. [18].

Переводы монолога Гамлета из «плохого кварто», сделанные А. Барановым и А. Корчевским, во многом различаются: версия А. Баранова опирается на перевод монолога из второго кварто М. Лозинского, а перевод А. Корчевского поэтически привлекателен, но в результате этого весьма далек от источника.

Предлагаем свой перевод монолога Гамлета из первого кварто, ставший, таким образом, третьим переводом на русский язык:

Быть или не быть, здесь смысл всего,
Умереть, заснуть, на этом круг замкнется?
Нет, заснуть, увидеть сны, и погрузившись в них,
В смертельные мечты, проснуться вдруг,
Представ пред вечным Судией,
Откуда путнику возврата нет.
В безвестном крае, где
Благословенного улыбкой встретят, а проклятого проклянут.
Но ради ль этой призрачной надежды
Терпеть всю лесть и низость мира,
Смириться с правом богачей, с проклятьем бедняков?
С тем, что угнетена вдова, обижен сирота,
Вкус голода отчетливо распознающий, или с правлением тирана,
И с тысячей еще ужасных бедствий,
Хрипя и изнывая под гнетом этой жизни,
Когда всё это можно изменить,
Лишь обнажив кинжал. Кто бы это вынес,
Если не надеяться на что-то после смерти?
Что так туманит мозг и угнетает чувства,
И заставляет нас терпеть то зло, что нами правит,
Из страха поменять его на то, что мы пока не знаем.
Так слабость и сомненье рождают трусов.
Леди, в своих молитвах помяни мои грехи.

«Плохое кварто» на российской сцене

Весь XIX в., а за ним и XX в. поэты и переводчики формируют канонический текст трагедии на русском языке, позволяя все с большей пластичностью воплощать на театральной сцене образ Гамлета. Именно благодаря переводческой работе, кропотливому поиску точного слова и верного смысла удалось осуществить выдающиеся театральные постановки в 1837 г. на сценах Малого и Александринского театров, в 1911 и 1924 г. во МХТ, в 1954 г. в ЛТД им. Пушкина, в 1971 г. на Таганке и т.д. Во второй половине XX в. перевод Пастернака, осуществленный в 1941 г., был признан эталонным для постановок трагедии в ее классическом варианте на сцене современных российских театров. С тех пор практически каждый российский театр имеет в своём репертуаре своего Гамлета.

В конце 2019 г. почти одновременно на сцене владикавказского и нижегородского театров была поставлена трагедия У. Шекспира «Трагическая история о Гамлете, принце датском». Постановки провинциальных театров вполне могли быть не замечены культурной общественностью, если учесть, что сценическая история данной трагедии на российских подмостках началась еще в 1750 г. и активно продолжается по сей день. Но история эта связана

исключительно с общепризнанным и общеизвестным вариантом шекспировской трагедии, который был напечатан в формате фолио в 1623 г. уже после смерти автора.

Постановки же 2019 г. отсылают к тексту так называемого «плохого кварто», первому прижизненному печатному изданию трагедии У.Шекспира «Гамлет» в 1603 г. Сценическое воплощение плохого кварто на русской сцене опиралось на перевод А. Корчевского, переведшего первое кварто в 2015 г. В 2019 году перевод вышел отдельным изданием в издательстве «Текст». Именно работа Андрея Корчевского и стала основой для театральных постановок в Академическом русском театре им. Е.Вахтангова во Владикавказе в октябре 2019 года (фото 1), а затем в ноябре того же года в театре «Вера» в Нижнем Новгороде (ил. 2, фото 2).



Фото 1. Сцена из спектакля «Трагическая история Гамлета, принца Датского» (Первое кварто 1603 г.) в Академическом русском театре им. Е. Вахтангова, 2019 г.

Художественный руководитель театра Владимир Уваров, режиссер спектакля народный артист Северной Осетии, заслуженный деятель искусств Валерий Попов, безусловно, рисковали, обращаясь к самой первой печатной версии трагедии. Но «плохое кварто» «Гамлета» в их интерпретации оказалось созвучным философским вопрошаниям современного зрителя.



Иллюстрация 2. Афиша спектакля «Трагическая история Гамлета, принца Датского» нижегородского театра «Вера», 2019 г.



Фото 2. Сцена из спектакля «Трагическая история Гамлета, принца Датского» нижегородского театра «Вера», 2019 г.

Над постановкой «плохого кварто» в нижегородском театре «Вера» работали художественный руководитель театра Вера Горшкова, режиссер спектакля Владимир Червяков, композитор Владимир Зырянов. Главной идеей спектакля стало пробуждение к действию Гамлета, становление героя-рыцаря, обретающегося в начале спектакля в непривычном образе нелепого сумасшедшего в платье, напоминающем смиренную рубашку или костюм Пьеро, и с закрывающей лицо маской.

Подобные постановки не только интересны с позиции нового прочтения шекспировского текста, но и тем, что акцентируют внимание на переводческой деятельности в сфере драматургических произведений. Ведь в отличие от переводов других литературных видов, в драматургии важно стремиться к осмыслению переводимого текста с точки зрения его дальнейшей сценической жизни. В этом смысле А. Корчевский, впервые переведя на русский «плохое кварто», выполнил несколько задач – открыл российскому читателю первоначальный вариант шекспировской трагедии, пополнил репертуар театров новой версией «Гамлета» и ввел в научно-исследовательское поле «новый» текст пьесы, достойный пристального изучения ученых.

Таким образом, всего пять лет назад на российской сцене состоялись премьерные показы трагедии на основе «плохого кварто». На родине же Шекспира уже с конца XIX века и до сих пор проявляют огромный интерес именно к первому печатному изданию «Гамлета», интерпретируя его на сцене более тридцати раз. Несмотря на определенные расхождения с каноническим текстом, архитектура «плохого кварто» как нельзя лучше подходит для театральных постановок. Краткость текста – «плохое» кварто почти в два раза короче классического варианта, сжатость и лаконичность диалогов, более логичное построение сцен, четкость драматургической канвы делают сценически привлекательным именно этот текст.

Таким образом, можно констатировать, что интерес к шекспировской трагедии не ослабевает со времени её написания. Помимо более тридцати известных переводов трагедии, в наступившем тысячелетии появилось несколько новых переводов не только первого кварто, но и традиционной версии «Гамлета», не говоря уже о количестве театральных, музыкальных и кинематографических интерпретаций. В XXI в. вновь потребовались новые прочтения и новые осмысления шекспировской трагедии, а значит, и новые исследования.

Литература

1. Аксенов И.А. Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспирологии. М.: Издательство Юрайт, 2025. 136 с.
2. Аникст А.А. «Гамлет» // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1994. Т. 3.
3. Аникст А.А. Послесловие к трагедии «Гамлет» // Полн. собр. соч. Уильяма Шекспира. Т. 6. М., 1960.

4. Белинский В.Г. «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Собр. соч. в трех томах. Т. I. М., 1948.
5. Бельфоре де Ф. Необычайные истории, извлеченные из многих знаменитых авторов // Европейская новелла Возрождения. М.: Художественная литература, 1974. 636 с.
6. Гамлет. Отрывок. (Вольное подражание монологу Гамлета). Перев. Л... [П. Карабанова]. Лекарство от скуки и забот, 1786, ч. 1, № 1. С. 195–199.
7. Гамлет. Перев. и пред. [М. Вронченко]. СПб., 1828. XXIV, 207 с. Подпись: М.В. Отрывок. Московский телеграф, 1827, ч. 184, № 23, отд. II. С.93–108.
8. Гамлет. Трагедия. (Переделал с франц. прозаического перевода Делапласа) А.П.Сумароков. СПб., имп. Акад. наук, 1748. 69 с.
9. Горбунов А.Н. К истории русского «Гамлета» // Шекспир У. Гамлет. Избр. переводы. М.: Радуга, 1985. 640 с.
10. Зарубежная литература средних веков / Перевод Т.И.Кузнецова сост. Б.И.Пуришев. М., 1974. С. 60–68. 399 с.
11. «Иль жить, или не жить, теперь решиться должно» / Перев. М.И.Плещеева. Опыт трудов Вольного Российского собрания, ч. II. М., 1775. С. 257–261.
12. Пастернак Б. Люди и положения: Повести. Статьи. Драматические произведения. М.: Эксмо, 2007. 640 с.
13. Радищев А.Н. О человеке, о его смертности и бессмертии // Полн. собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1941. Т. 2.
14. Тургенев И. С. Гамлет и Дон-Кихот // Собр. соч. в двенадцати томах. Т. 11. М., 1956.
15. Шекспир У. Гамлет. Текст трагедии по первому, «пиратскому» изданию 1603 года / Перевод А.Баранова. М., 2013. 67 с.
16. Шекспир У. Гамлет: В поисках подлинника / Перевод, подготовка текста оригинала, комментарии и вводная статья И.В.Пешкова. Перев. под ред. Г.Н.Шелогуровой. М.: Лабиринт, 2003. 352 с.
17. Шекспир У. Монолог «Быть или не быть...» в русских переводах XIX–XX веков. – URL: <https://lib.ru/SHAKESPEARE/tobeornottobe.txt> (дата обращения: 11.04.2025).
18. Шекспир У. Трагическая история Гамлета, Принца Датского. Первое кварто / пер. А.Корчевского // Современная драматургия. 2015. № 3. С. 211–234.
19. Шлыкова С.П. Эволюция образа Дон Жуана в пьесе П. Потёмкина «Дон Жуан – супруг смерти» // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 2 (12). С. 49–54.

Синтез симфонии и танца в зарубежных произведениях Рахманинова и Стравинского

Взаимодействие искусств в эволюции художественного творчества находит весьма различные варианты претворения, порождая такое явление, как жанровый синтез. В XX веке русская эмиграция задавала самостоятельный вектор развития идей на пересечении нескольких видов искусства. Речь идет о произведениях зарубежного периода Н. Метнера и С. Прокофьева, И. Вышнеградского и А. Лурье, В. Дукельского и Ф. Гартмана, Н. и А. Черепниных и А. Гречанинова, Н. Обухова и Н. Набокова. В данном ряду искания Сергея Рахманинова и Игоря Стравинского в США могут представляться как полярные в силу несхожести темпераментов, жанровых приоритетов, стилевых особенностей. Однако почвенность и укорененность обоих в глубинные основы русской традиции при постоянном обновлении и расширении стилевых границ творчества позволяет выделить как общий интерес к синтезу искусств. Оба в раннем периоде сочинительства на рубеже XIX–XX веков соприкасались с новациями русского модерна эпохи Серебряного века. Свойственные тому времени смешанные жанры предстали как этюды-картины и симфонизированная хоровая поэма «Колокола» – у Рахманинова, как театрализованные «Байка про Кота, Лису да Барана», «История солдата», «Свадебка» – у Стравинского.

Установка Рахманинова на полижанровые композиции нашла продолжение в «Рапсодии на тему Паганини», предполагавшей, как известно, хореографическую версию. Таковую имел в виду и Стравинский, создавая «Симфонию в трех движениях» в тесном контакте с Дж. Баланчиным. «Симфонические танцы» Рахманинова – некая инверсия, когда не оркестровая музыка танцуется, а танец организует глубинное содержание симфонического произведения¹.

В истории отечественной музыки синтез симфонического и танцевального начал наблюдается, начиная с XIX века, когда в «русско-европейских» операх М. Глинки (1830–1840 годы) важное концептуальное значение стали иметь хореографические номера: балльный польский акт в «Жизни за царя», ориентальная хореографическая сцена в «Руслане и Людмиле». Фактором целостности становится симфоническое развитие в его оркестровых опусах с русской («Камаринская»), испанской («Арагонская хота», «Ночь в Мадриде»), венской («Вальс-фантазия») танцевально-тематической основой.

Симфонизация танца в балетах П. Чайковского (1870–1890-е годы) – звено в единой линии развития идеи синтеза внешнего и внутреннего Движения, когда жест порожден музыкальной идеей, а музыка строится по законам пластической формы. Синтез оперы-балета-симфонии ярко реализован в «Младе» Н. Римского-Корсакова (1889 год). Особый интерес представляет хореографическая транскрипция в дягилевской антрепризе его «Шехеразады», показанной парижанам в 1909 году.

Символизация движущихся линий и объемов в эстетических программах первых двух десятилетий XX века у А. Скрябина, А. Лурье, В. Кандинского, К. Малевича, В. Татлина, Г. Якулова – ступени в освоении новой музыкально-художественной картины мира. Одно из направлений синтеза симфонии и танца осваивал А. Горский: например, в 1915 году он поставил балет на музыку Пятой симфонии А. Глазунова.

Примечательно, что к 1920-м годам в русском балете наметилась экспериментальная тенденция танцевания симфоний или создания симфонических произведений других жанров. Так, с музыкой Четвертой симфонии Л. ван Бетховена появляется бессюжетный балет Ф. Лопухова. Этим же художником «переведены» на язык пластики «Ночь на лысой горе» М. Мусоргского с оркестровкой Н. Римского-Корсакова и декорациями К. Коровина, а также «Пер Гюнт» Э. Грига (название спектакля «Ледяная дева» на сюжет Г. Андерсена) с декорациями А. Головина.

В данный период известны такие версии, когда один музыкальный материал представлен и как симфоническое, и как хореографическое произведение в творчестве С. Прокофьева (переход от «Ала и Лолий» к «Скифской сюите» и от «Блудного сына» к Четвертой симфонии).

Иными словами, в русской музыкально-художественной жизни сложилась *устойчивая тенденция синтеза Симфонии и Танца* (в отдельных случаях его дополняют жанры с произносимым Словом и Пением).

Обратимся далее к опыту двух корифеев русской культуры – композиторам, оказавшимся после октябрьской революции 1917 года за рубежом, при этом продолжающих развивать идею симфонизации движения человеческого тела как отражения духовных констант Бытия. Танцсимфонии в их зарубежном творчестве позволяют обозначить вопрос: насколько взаимосвязаны структурно-семантические коды Симфонии и Танца? Известно, что Стравинский считал движение (метр, ритм, темп), в том числе танцевальное, основой как симфонического, так и в целом – музыкального развития². Рахманинов, объясняя свой замысел последнего крупного симфонического произведения, подчеркивал, что на первом плане должен быть танец как форма музыкального движения в его объективизированном (абстрактном) виде. Рассмотрим варианты возникшего синтеза в «Симфонических танцах» С. Рахманинова и «Симфонии в трех движениях» И. Стравинского.

С. Рахманинов. «Симфонические танцы»

Последнее симфоническое произведение для композитора – последний взгляд на Бытие и Путь, переход в Инобытие и Завещание. «Симфонические танцы», созданные Сергеем Васильевичем в Америке в 1940 году, являют, с одной стороны, весьма открытую и традиционную для инструментального цикла концепцию, с другой – уводят в глубины религиозно-философской тайнописи на вечную тему Добра и Зла в «День. Сумерки. Полночь»³. Ключевым в «расшифровке» содержания опуса станет анализ специфики жанра этого сочинения.

Точка зрения о претворении признаков симфонического жанра, как правило, ограничивается констатацией без какого-либо теоретического рассмотрения данного вопроса. Поэтому остается неясным: «Симфонические танцы» Рахманинова – это симфония или же некий синтез симфонии и танца? Возможно, это танцевальная музыка, написанная для симфонического оркестра? Задаваясь вопросом о жанровой особенности произведения, нам представляется необходимым привести ряд аргументов, свидетельствующих в пользу приоритетности в нем симфонического начала.

Характеризуя симфонию, М.Г. Арановский утверждал, что она должна «обладать потенциальными возможностями к созданию “новой соборности”, то есть быть способной в силу условий своего исполнения обращаться к массовой аудитории» [1, 16]. Близка этой точка зрения П. Беккера, который считает, что «родовое свойство симфонии» – иметь «обобществляющую силу», т.к. ей присущи «сходные цели с конечными целями религии» [4, 24].

У Рахманинова идея соборности воплощается, во-первых, на уровне интонационной лексики: в каждую из трех частей включаются религиозные темы-символы. Знаменные распевы – известные автоцитаты из Первой симфонии, «Литургии Иоанна Златоуста» и «Всенощной» – рассредоточены в цикле: коде I ч. (ц. 27), «Буди благословенно имя Твое, отныне и до века» в аккордах вступления ко II ч. и «Благословлен еси, Господи» в заключительной теме финала (ц. 68, 96). Их функция – драматизация образа России, искаженной бездуховной урбанизированной и милитаризированной реальностью. Ставший «визитной карточкой», католический религиозный знак смерти – *Dies irae* – сосредоточен в финале, являя образ «плясок смерти» в апокалиптическом ракурсе. Очевидно, что данная интонационно-драматургическая линия симфонична, решается как диалектическое единство и борьба противоположностей: русского – западного, живого – неживого, архаичного – современного, духовного – бездуховного.

Во-вторых, идея соборности просматривается на драматургическом уровне. Восходящий драматургический профиль – движение к финальной кульминации со светоносным преображением заключительной темы «Благословен..» в героико-эпический пляс с имитацией звучания глинкаевского хора «Славься, родная Русь» (ц. 98) – воплощает, по словам А.И. Демченко, сакральный итог объединения человечества вокруг «третьего Рима» с

«праведной истовостью» и «могуче-богатырским размахом» [7, 9], т.е. через славянскую интонацию. Это некий вариант соловьевского софийного космоса с центром в России – образа Собора Богочеловечества, прошедшего ад Апокалипсиса (главная и побочная темы финала) и Очищения (третий раздел разработки – образ Сна через жанр колыбельной с ц. 73, т. 11) – к финальному перезвону Колокола (последние такты).

Не менее важно для симфонии, по мысли М.Г. Арановского, то, что она должна «обладать канонизированной крупной формой для формирования слушательской установки» [1, 16]. Крайние части «Симфонических танцев» написаны в сонатной форме, а средняя часть – в сложной 3-хчастной, однако они усложнены сквозными вариационными процессами, монотематическими связями, техникой интонационно-образного оборотничества, сформировавшейся в романтической поэме.

Как и у Г. Берлиоза в «Фантастической», Ф. Листа в «Прелюдах», Г. Малера в симфониях, у С. Рахманинова форма складывается из двух процессов. Первый оформляется калейдоскопическим «расколом» тематизма, создающим пространство ностальгических русских пейзажей (побочная тема I части у солирующего саксофона с ц. 10; «голосов вьюги» в среднем разделе II части с ц. 75) и гротескно-трагической масочности (разработки крайних частей на мотивных «осколках» главной и побочной партий). Второй процесс нацелен на удержание единства распадающегося музыкального континуума фанфарным комплексом, ведущим к образу Возглашения во время Страшного суда: и зловещие аккорды как второй элемент главной темы I части (ц. 7), и «фанфары ужаса» в начале Вальса (прозвучат еще дважды во II части), и 12 ударов как приглашение на inferнальный карнавал в финале (ц. 57) создают единый «сюжет», этапами которого становятся отношения Человека, Бога и Антимира.

К высказанным аргументам, констатирующим приоритет жанровых признаков симфонии в данном опусе, следует, все же, добавить иные. «Симфонические танцы» содержат и признаки оркестровой сюиты, основанной на танцевальной музыке. Очевидно, в данном цикле реализуется комплекс различных танцев. Речь идет о моделях барочных (*danse macabre*, жига), романтических (вальс, тарантелла, гротескное скерцо) и даже эстрадно-джазовых танцев, которые могли бы иметь хореографическое воплощение. Известно, что лишь жизненное обстоятельство – смерть М. Фокина в 1942 году – помешало осуществиться этому замыслу⁴.

И все же концепция «Симфонических танцев» складывается как система «семантических функций частей» при воплощении «формулы Человека»⁵. В результате развертывания драматургии в последнем оркестровом произведении С. Рахманинова «Человек действующий» (воспользуемся терминами М.Г. Арановского) композитором трактуется в динамическом росте: от танцевально-песенного воплощения – к милитаристскому маршу и квазицерковной аллюзии. «Человек медитирующий» на пороге Смерти танцует трансцендентный вальс, переходящий в гротескную пластику (ц. 49) и крик

(ц. 51), затем опустошенно никнет. «Человек коллективный» попадает на вселенский шабаш inferнальных сил, останавливаемый, по выражению В.Н. Грачева, «полетом Бога на облаке» [6]. Выстраданный мощный перепляс в русском стиле венчает симфонию-трагедию, но трагедию оптимистическую, с верой в миссию России как центра духовного возрождения человечества, о чем возвещает Колокол.

И. Стравинский. «Симфония в трех движениях»

«Симфония в трех движениях» – это не только и не столько военное сочинение 1945 года, о чем писал композитор в «Диалогах» [10, 202–203], сколько воплощение концепции современного Человека. В смысловое поле опуса входит несколько образных сфер:

– Человек – Общество (образы войны, урбанизированной цивилизации, архаичного общества);

– Человек – Искусство (образы Античности в преломлении темы природы и любви);

– Человек – Религия (образы христианской и восточной традиций).

Не вдаваясь в тонкости структурно-тематического анализа, заметим, что выделенные образные сферы симфонии в танцевальной версии Дж. Баланчина развиваются и по вертикали (накладываются друг на друга), и по горизонтали (следуют друг за другом). Хореограф подчеркивает формообразование Стравинского: почти все разделы при переходе от одной музыкальной темы к другой находят выражение в смене пластического рисунка при сохранении на протяжении всего балета белых одежд исполнителей. Тем самым в центре оказывается танцевально-симфоническое Движение абстрактного типа: контрастные события в музыкально-хореографическом синтезе подобны смене контрастных оттенков, соединенных в белом цвете. О подобном соответствии Баланчин, еще работая над «Аполлоном», писал: «Я начал понимать <...> что жесты, подобно тонам в музыке и оттенкам в живописи, обнаруживают между собой определенные родственные связи. Как любая общность, они подчиняются своим особым законам. И чем сознательнее артист, тем яснее он понимает и учитывает эти законы» [3, 267]. Иными словами, здесь, в отличие от С. Рахманинова, на первый план выступает Танец как развертывание пластических линий, сочетание жестов, распределение зрительных планов движущихся фигур. Таковые становятся визуальным воплощением мелодических линий, наложения тембров и созвучий, ритмических сочетаний и др. Представим узловые события танцевальной партитуры как отражения симфонической.

В экспозиции I части симфонии Стравинского представлено множество музыкальных тем, быстро сменяющих друг друга. Возникает некий музыкальный аналог напряженного хаоса современной жизни: милитаризма (вступление, побочная тема – ц. 22), урбанизма (главная тема – ц. 7), человеческого отчаяния – крика (заключительная тема – ц. 29). Господствующий принцип развития – наращивание контрастов, что, как и в

классических симфониях, ведет к накоплению семантических противоречий: так, в разработке появляются новые темы – лирические по характеру (ц. 34, 52, 70) и ироничная (ц. 38). Калейдоскоп мелькающих тем в репризе приводит к первому важному событию цикла – появлению символа смерти в виде музыкальной аллюзии с риторической фигурой *catabasis* и *Dies irae* (ц. 106). Баланчин выделяет данный раздел формы следующим образом: вздымающиеся руки танцоров в ансамбле, в центре – дуэт с экспрессивной пластикой, затем у всех – позы оцепенения.

К традиционной можно отнести и функцию II части – это лирический центр симфонии. Однако ее образное решение в балете и в симфонии разнятся, хотя не исключают друг друга. У Стравинского на первый план выступает образ лирико-скерцозного танца – так могли бы танцевать и его оперные герои, например, Том и Энн в первом дуэте любви, открывающем оперу «Похождения повесы». Здесь уместны стилевые ассоциации с операми «Севильский цирюльник» Россини (первый элемент) и «Дуэнья» Прокофьева (второй элемент). У Баланчина при сохранении лирической составляющей в образе усилен не скерцозный, а ориентальный и природный мотивы: дуэт согласия изображает то томную негу, то восточный узор, то движения птиц.

Финал возвращает образы I части, но на новом уровне: контрасты здесь перерастают в конфликт. События разворачиваются с кинематографической быстротой. Вся экспозиция выдержана в агрессивной лексике музыкальной и пластической: главная партия – милитаристский марш, побочная партия (ц. 148) – гротескные движения марионеток или роботов. В разработке агрессивный характер оттеняется двумя лирико-песенными темами *ala* П. Чайковский, образуя рондообразную структуру. Однако Баланчиным эти лирические фрагменты не выделяются – продолжает варьироваться гротескная пластика.

Перелом, как пишет Стравинский, «поворот», «ниспровергнутое высокомерие немцев, когда машина сдала» [10, 203], приходится на побочную партию в репризе (ц. 152). В этом случае Баланчин очень точен: он переводит линии трехголосной фуги в пластику трех танцоров, которых помещает в центр сцены. Возникает реалистическое ощущение остановки коллективного агрессивного натиска (в кинематографе данный фрагмент подобен появлению крупного кадра с актерами, символизирующими суть происходящих событий).

Закрепляет позитивный сдвиг кода (ц. 182). Сам Стравинский называет этот раздел румбой, хотя ассоциативно улавливается связь с русским переплясом в духе барыни, правда, с джазовым сопровождением (возможны аллюзии с его «Маврой»). Баланчин зрительно выстраивает коду в лучших традициях большого академического балета, как когда-то это делали П. Чайковский и М. Петипа. Завершающий раздел – это коллективный, ритмически четкий и симметрично выстроенный танец, заполняющий все пространство сцены. Не только горизонталь, но и вертикаль решены крупным жестом и тянущейся в целом вверх общей композицией. Это яркий фрагмент

орнамента человеческой Жизни, победившей Смерть, который может быть сопоставим и с картинами Ф. Малявина, и с композициями В. Кандинского.

Таким образом, танцуемая «Симфония в трех движениях» Стравинского в постановке Баланчина – явление синтетического искусства, в котором продолжение звуковых событий в виде жеста усиливается цветовой палитрой. Вместе взятые, выразительные средства направлены на создание концепции, суть которой такова – Вселенский Танец гармонизует жизнь современного Человека.

Скорее не подытоживая, а задавая новый импульс к размышлению на заданную тему, подчеркнем, что рассмотренные здесь зарубежные опусы Рахманинова и Стравинского оказались последними в области их симфонического творчества. Итоговый характер художественного высказывания предопределил концептуальное значение включенных в произведения музыкальных символов (от Средневековья до XX века) и синтез жанров, типов драматургии, национальных истоков тематизма. Так называемая «русская европейскость» расширена американскими коннотациями. Русское в очередной раз вобрало в себя множественный опыт развития Симфонии и Танца. «Свое» и «чужое» в содержании обыгрывает идею прощания с родиной – той, которая осталась в памяти и сердце. Образ раскола России усилием творческой воли становится целостным благодаря «танцеванию на краю бездны» в 1940 и 1945 годах. Последние такты обеих партитур содержат гимнические ноты – Веры в силу Бога (Богатырский пляс и Колокол) и силу Искусства (Орфей и Аполлон).

Примечания

¹ В истории музыки существует особая жанровая форма – *танцсимфония*. Как жанр она формируется во Франции в первой трети XX века, стране с сильными балетными традициями, равно как и с традициями программной симфонии. Среди авторов назовем А. Соге с его танцуемой «Аллегорической» симфонией; Ж. Миге, создавшего «Хореографическую симфонию»; А. Дютыйе, Четвертая симфония которого исполняется с хореографией Л. Массине. Среди других культурных ареалов выделим Чехию – здесь Ч. Грегором создана танцсимфония «Головокружение» и С. Гавелкой – «Пирр». В Румынии приверженец жанра – М. Михаловичи, написавший танцсимфонию «Тезей в лабиринте», в которой три части: пассакалия, соната и скерцо в форме фуги. Как отмечает Н.А. Симакова, «авторы таких экспериментов стремились приобщить хореографическое искусство к музыке, насыщенной драматическими конфликтами и пронизанной непрерывным симфоническим развитием, формы и средства выражения которой требуют коренной ломки привычного, традиционного “языка” танца и утверждения нового рисунка, новых исполнительских приемов, композиционных решений» [9, 279–280].

² Любопытно сравнить суждения о метроритме и темпе, высказанные Стравинским, – и воплощение таковых Баланчиным в нью-йоркской постановке «Симфонии в трех движениях» (1972). Так, композитор в одной из лекций в

Гарвардском университете на кафедре поэтики имени Ш.Э. Нортон утверждает: «Метр, который сам по себе дает нам только элементы симметрии, предполагает количества, способные суммироваться, необходимо используется ритмом, задача которого – упорядочивать Движение, вырезая из него количества, предоставляемые тактом» [11, 183].

О хореографической интерпретации румбы в коде «Симфонии в трех движениях», трактуемой Стравинским как «передвижение военных машин», пишет С.В. Наборщикова: «Баланчиновская “машина” <...> незамедлительно обнаруживает внутреннюю дисгармонию. На каждые две доли женский ансамбль делает одно движение – резкий подъем рук с одновременным приседанием на колени. Этот элемент физзарядки поделен между четными и нечетными участницами <...> Вместо поступательного синхрона, свойственному отлаженному механизму, налицо пульсирующий ритм живого организма» [8, 184].

³ По ряду причин композитор снял названия частей. Об этом см. подробнее: [5, 108–110].

⁴ О хореографической составляющей данной партитуры пишет Е.О. Цветкова [12].

⁵ Под «формулой Человека» в своей теории М. Арановский понимает «систему основных онтологических констант, которые исчерпывают сущность Человека и которые можно обозначить как *homoagens*, *homomeditans*, *homoludens* и *homocommunis*<...> так как “формула” Человека опирается на комплекс определенных структурных признаков, то она обладает и свойствами *системы предписаний*, выполнение которых гарантирует воспроизведение жанра в каждом отдельном случае» [2, 309–310].

Литература

1. Арановский М.Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Л.: Сов. композитор, 1979. 286 с.
2. Арановский М.Г. Симфония и время // Русская музыка и XX век / Ред.-сост. М. Арановский. М.: ГИИ, 1997. С. 303–370.
3. Баланчин Дж. Танцевальный элемент в музыке Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи, воспоминания / Ред.-сост. Г.С. Алфеевская. М.: Сов. композитор, 1985. С. 261–269.
4. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера / Пер. Р. Грубера; вст. ст. И. Глебова. Л.: Тритон, 1926. 63 с.
5. Воспоминания о Рахманинове. М.: Музыка, 1988. Т. 1. 528 с.
6. Грачев В.Н. О художественном мире «Симфонических танцев» С.В. Рахманинова // Слово. Искусство. – URL: <https://www.portal-slovo.ru/art/36039.php> (дата обращения: 12.07.2021).
7. Демченко А.И. «Русский путь» и «Русская идея» в рефлексиях творчества Рахманинова // С.В. Рахманинов – национальная память России: Материалы IV Междунар. науч.-практич. конф. (26–28 мая 2008 г.) / Упр.

культуры и арх. дела Тамб. обл.; ТГМПИ им. С.В. Рахманинова / сост. С.В. Костюкова; ред. И.Н. Вановская. Тамбов, 2008. С. 5–10.

8. Наборщикова С.В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2010. 360 с.

9. Симакова Н.А. К вопросу о разновидностях жанра симфонии // Вопросы музыкальной формы. М.: Музыка, 1972. Вып. 2. С. 261–285.

10. Стравинский И.Ф. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 415 с.

11. Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.

12. Цветкова Е.О. С. Рахманинов. «Симфонические танцы» (к вопросу о предпосылках пластической интерпретации) // С.В. Рахманинов – национальная память России: Материалы IV Междунар. науч.-практ. конференции (26–28 мая 2008 г.) / Упр. культуры и арх. дела Тамб. обл.; ТГМПИ им. С.В. Рахманинова / сост. С.В. Костюкова; ред. И.Н. Вановская. Тамбов, 2008. С. 96–100.

Перспективы трансдисциплинарных исследований в сфере художественной культуры

Фундаментальная культурология в идеале предполагает изучение не только связей между отдельно взятыми типами и видами культуры (междисциплинарный подход), но и, в меру возможного, охват всего пространства культуры с постановкой тех или иных сущностных проблем в их общечеловеческом масштабе. Именно в этом и видится пафос трансдисциплинарных исследований с их универсализмом и глобальным целеполаганием (*транс-* в данном случае означает выход за пределы одной или даже нескольких научных дисциплин к охвату всего пространства культуры). Осмысливая под определённым углом зрения весь основной фонд важнейших артефактов, поднимаясь над узко локальным и специфичным, преодолевая рамки и барьеры, традиционно обособляющие по различным признакам отдельные виды культуры, наука обретает системообразующие механизмы обобщения всеобщих процессов в данной сфере и способность формирования целостной картины состояния мира на том или ином историческом этапе.

Обсуждая методологические основания подобного подхода, конкретизируем их на материале одного из разделов гуманитарного знания, самого важного для науки об искусстве, то есть обращённого к области художественной культуры.

Многовековая традиция наук, связанных с этой культурой, почти всегда и во всём была ориентирована на раздельное восприятие каждой из отраслей искусствознания; основные из них: литературоведение, искусствоведение как наука об изобразительном искусстве и архитектуре, музыковедение, театроведение, а с XX века и киноведение.

Такая специализированность совершенно естественна по причине ярко выраженной специфичности любого вида художественного творчества и совершенно необходима, поскольку обеспечивает предпосылки для углублённого изучения соответствующей области искусства.

При всём том, в последнее время в среде учёных разных специальностей всё чаще наблюдается стремление выйти за рамки своего профиля. И всё чаще делаются попытки создания исследований на стыке смежных сфер искусствоведения. Так, ещё во многом подспудно и преимущественно в форме предварительных проб, намечаются подступы к формированию **всеобщего искусствознания** как науки, стремящейся к всеобъемлющему охвату множественного ареала основных фактов, имен, явлений и тенденций мировой художественной культуры.

Совершенно очевидно, что развиваться эта своего рода метанаука может и должна в опоре на огромные запасы всевозможных наблюдений и обобщений, накопленных в различных разделах отдельно взятых ветвей искусствознания. И развитие это предполагает движение по линии интегрирующего осмысления предшествующего опыта, что выражается в целостном и комплексном подходе к анализируемому художественному материалу.

В качестве необходимого условия предусматривается охват всех видов художественного творчества, продуцирующих на данной стадии, с попутным исключением в их рассмотрении каких-либо барьеров и привычных границ между различными искусствами, а внутри них – снятие ходовой рубрики по родам и жанрам. Кроме того, предполагается необходимость подняться над региональной спецификой к тому, что составляет суть мирового художественного процесса, наиболее значимое в нём.

Сказанное вовсе не означает того, что игнорируются особенности и колорит, определяемые материалом того или иного вида искусства, тип ментальности и свод традиций какой-либо национальной школы. Вопрос в том, что акцентуацию всех этих моментов предпочтительно соотносить с выявлением общего, магистрального в развитии духовной культуры, взятой в её интернациональном срезе.

Учитывая своеобразие каждой из её составных частей, необходимо доминирующими видеть объединяющие её универсалии, выявляя то, что составляет суть всеобщего мирового художественного наследия, определяет наиболее значимое в нём. Совершенно очевидно, что творческий процесс того или иного исторического периода пронизан действием единых закономерностей, опирается на определённый круг примерно одних и тех же образов, идей, концепций, по-разному выражаемых в художественной практике различных регионов мира и в различных видах искусства с их взаимодополняющими ресурсами. Выявить эти магистральные сущности, выделить ключевые проблемы, вычленив и акцентировать интегрирующее и поставить во главу угла смыслообразующий компонент – таковы определяющие методологические установки трансдисциплинарного исследования в данной сфере.

* * *

Становление всеобщего искусствознания корреспондирует приобретающим ныне всё бóльшую актуальность процессам глобализации человеческого сознания. Эти процессы продиктованы окончательно сложившейся к нынешнему тысячелетию общеисторической ситуацией: непродуктивность и даже невозможность какой-либо национальной замкнутости, нарастающая взаимосвязанность всего происходящего в современном мире.

Параллельно этому открывается перспектива выхода за пределы специальной научной дисциплины к горизонтам общезначимого гуманитарного

знания. Такой выход реализуется на путях построения **художественной картины мира**, что выступает в качестве «сверхзадачи» всеобщего искусствознания. И, в свою очередь, выявляемые в данном случае содержательные, идейно-концепционные стороны художественного материала оказываются объединяющей основой комплексного изучения явлений духовной культуры.

Художественная картина мира – это система обобщённых представлений о той или иной исторической эпохе, которые складываются в результате осмысления произведений искусства, принадлежащих данному периоду. За кажущейся иллюзорностью художественных текстов скрывается огромный материк своеобразно запечатлённого человеческого бытия, представленного как в характерном для своего времени спектре идей, побуждений, мотиваций, так и во всевозможных эмоциональных, интеллектуальных, нравственно-психологических и двигательных-динамических проявлениях.

Благодаря существованию художественного творчества каждый этап развития цивилизации оставляет для последующих поколений богатейший фонд **исторической памяти**. Следовательно, речь идёт о формировании знания о мире и человеке, исходя из образно-семантической системы искусства.

Ныне искусствознание вплотную приблизилось к осознанному стремлению увидеть в художественной культуре память времён, запечатление конкретно-исторического опыта эволюционирующего человечества, отображение социума и внутреннего мира человека, всего многообразия граней его существования.

Освоение этой памяти в достаточной её полноте возможно только при условии комплексного изучения всех развивавшихся в данную эпоху видов искусства, так как при общности объекта и функций каждый из них даёт свои аспекты в выявлении общей проблематики – именно этому, в конечном счёте, служат их специфические особенности, определяющие автономность любого рода художественного творчества.

Не упуская из виду этой необходимой и очень плодотворной спецификации, следует подчеркнуть, что ещё в большей степени важна общность тенденций и умонастроений, детерминируемая единством людей, принадлежащих одной эпохе.

Объединяет различные виды искусства и их соотношение с философским знанием и социальной историей в плане фиксации происходящего с миром и человеком. Между художественной памятью и научной картиной бытия есть немало соприкосновений, перекрещивающихся моментов. Однако многое из отображённого в искусстве предстаёт совершенно в ином свете.

Кроме того, в художественной летописи отражается широкий круг наблюдений, которые обычно остаются вне поля зрения исторической науки, в основном оперирующей фактами и событиями. Искусство вводит такие ракурсы «спектрального анализа» жизненных процессов и затрагивает такие пласты бытия, которые практически недостижимы для осмысления с привычных позиций. Главный из них связан с духовным миром человека и его

эмоциональной и деятельностной сферами – как в типологическом целом, так и в мириадах индивидуально-неповторимых проявлений.

Осознавая искусство как свидетельство породившей его эпохи, оценивая его как своеобразный инструмент познания, выявляя его возможности в плане моделирования облика мира и человека, мы приобретаем богатейшие, пока что малоизученные ресурсы красочной и многомерной исторической памяти, позволяющей существенно расширить и обогатить наши представления о происходившем и происходящем.

Примечательно, что понимание подобной функции искусства произошло ещё во времена Аристотеля, которому принадлежит следующее суждение: *«Художественное изображение истории более научно и более верно, чем точное историческое описание. Поэтическое творчество проникает в самую суть дела, в то время как точный отчёт даёт только перечень подробностей»*.

* * *

Наука об искусстве прошла чрезвычайно большой путь, узаконив многие представления и постулаты. Тем не менее, до сих пор, когда полным ходом разворачивается третье тысячелетие н.э., довольно многое в нашем видении общей панорамы художественно-исторического процесса остаётся приблизительным и неясным. Вот почему имеет смысл наметить общие координаты в ретроспективе мировой художественной культуры и выявить определённые закономерности в её эволюции, позволяющие прогнозировать последующее развитие.

Прежде всего, необходимо условиться о системе хронологических членений. В их качестве предлагаются четыре позиции: эра, эпоха, период и этап. Этап – наименьшее из исторических измерений, претендующих на определённую обособленность. Несколько этапов составляют период, несколько периодов – эпоху, несколько эпох – эру, которая охватывает наибольшее временное пространство, отличающееся достаточно выраженным историческим единством.

Из названных четырёх позиций самой распространённой является эпоха: как раз этим понятием отграничивается тот или иной отрезок исторического времени, в рамках которого явления отдельного вида искусства или даже всех его видов наделены некой общностью, комплексом отличительных признаков, что позволяет говорить о единстве этико-эстетических установок, о близости художественных манер и техник.

Приступая к обзору ретроспективы художественно-исторического процесса, начнём с самого крупного хронологического измерения, то есть *эры*. Последование эр открывает то, что привычно обозначают как *Древний мир*. Это совершенно необъятное временное пространство, но в нём отчётливо различаются «палеозона» первобытного существования человечества (с эмбриональными проявлениями художественного творчества) и время ранних цивилизаций.

Поэтому в качестве составных частей Древнего мира для искусства естественно выделить две эры: *Первобытная эра* (начиная приблизительно с 40 тысячелетия до н.э. и с продолжением в отдельных регионах земного шара до XV–XVII веков н.э., а в качестве специфических аномалий вплоть до нашего времени) и *Эра ранних цивилизаций* (в основном с 4 по 1 тысячелетие до н.э., включая греко-римскую Античность).

При этом не приходится недооценивать сделанное в Первобытную эру. Помимо всевозможных предварительных накоплений в различных областях прототворчества (от жилища до расписной керамики), древний человек этого времени оставил нам такое значительное приобретение, как петроглифы, обнаруженные во всех частях света и представляющие собой огромный свод артефактов, порой поразительно высокого художественного уровня.

Обе эры Древнего мира явились для многих регионов исходной базой становления культуры в любых её сторонах. Несколько иначе обстоит дело со следующей эрой. *Средневековье* простирается в основном от Рождества Христова примерно по XIII столетие, но сложность хронологического исчисления состоит в том, что, с одной стороны, буддизм как принадлежность Средневековья зародился в середине 1 тысячелетия до н.э., а с другой – довольно многие несомненно средневековые по сути явления европейской культуры и особенно культуры Востока продолжили своё существование за пределами XIII века.

Но основная проблема данной эры состоит в том, что она стала временем создания высокой художественной классики целого ряда народов Востока (арабы, Индия, Китай, Япония) с длением этой классики на время, параллельное европейскому Возрождению, а для Европы Средневековье явилось этапом начального становления художественной культуры тех народов, которые составили впоследствии ядро европейского сообщества, а складывалась эта культура на руинах греко-римской цивилизации.

Так или иначе, на базе художественных достижений Древнего мира и Средневековья происходило активное развёртывание творческих процессов в те эры, которые в исторической науке именуются как *Новое время* (начиная с эпохи Возрождения) и *Новейшее время* (с XX столетия) – главным образом это происходило уже на почве европейского искусства.

* * *

Переходя к хронологическому измерению, обозначаемому понятием *эпоха*, обратимся вначале к эре *Новое время*, где в членении на эпохи царит определённая упорядоченность. В самом деле, находим здесь вполне утвердившееся последование: Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм.

Сделав это перечисление, попутно обратим внимание на досадную чересполосицу в обозначениях. Только в написании двух эпох безусловно употребляется прописная буква: Возрождение и Просвещение – видимо, для того, чтобы отличить их от более общих слов, обозначающих *возрождение*

чего-либо и *просвещение* кого-либо. Иногда можно увидеть написанные с большой буквы Античность и Средневековье.

Не пора ли научному сообществу договориться, что даже с точки зрения норм русского языка это имена собственные, по статусу своему требующие прописи. Заодно в ряде случаев удалось бы добиться различения в написании эпохи и стиля, который в силу своего определяющего значения дал ей имя. К примеру, необходимо дифференцировать понятия *Барокко* (с большой буквы – эпоха) и *барокко* (с малой буквы – стиль), имея в виду, что наряду со стилем барокко в ту эпоху существовали классицизм, реализм, так называемый «большой стиль», маньеризм и рококо.

Теперь, возвращаясь к хронологическим параметрам эпох, заметим: если свести эпоху Барокко к XVII веку, как это происходит нередко, то складывается вроде бы благополучная картина временных соотношений: Барокко – XVII, Просвещение – XVIII, Романтизм – XIX столетие. Но предшествующая им эпоха Возрождения никак не укладывается в этот временной ряд ввиду «непомерности» своих масштабов; её привычное летоисчисление: XIV–XVI века.

Именно в связи с хронометрией возникают и другие вопросы. Дело в том, что внимательный анализ художественного процесса даёт иные границы времяизмерения, согласно которым Возрождение протянулось приблизительно с середины XIII до середины XVI века, Барокко – с середины XVI до середины XVIII века, а далее, как только что говорилось, следуют эпоха Просвещения (с середины XVIII до начала XIX века) и эпоха Романтизма (XIX век). Даже учитывая закономерность постепенного ускорения в развёртывании историко-художественных стадий и их сжатие во времени, сталкиваемся здесь с явной диспропорцией: если предыдущие эпохи растянуты на два и более столетия, то здесь – около столетия и даже менее того.

Разрешение этого противоречия (и разрешение отнюдь не формальное) видится в том, чтобы осознать отрезок с середины XVIII до рубежа XX века как некое единство, в крайних своих пределах длившееся почти два столетия. Назовём его *Классической эпохой*, поскольку именно в это время был создан основной массив тех художественных ценностей, которые мы именуем большой художественной классикой (это прежде всего касается литературы и музыки), окончательно откристаллизовались основные художественные методы (реализм и романтизм), жанры (от поэмы и романа до сонаты и симфонии), типы образности, концепционные модели и композиционно-технологические принципы. Разумеется, сказанное не исключает использования термина *классический* как эстетической категории, то есть для оценки высшего совершенства художественных произведений любого периода.

Для того, чтобы осознать внутреннее единство Классической эпохи, необходимо отказаться от привычного противопоставления Просвещения и Романтизма, воспринимая их как контрастные звенья неразрывной большой цепи – ведь на самом деле в их смене больше неуклонно поступательного движения, нежели конфронтаций и прерывов (в первую очередь имеется в виду

порой чрезмерно акцентируемая оппозиция романтиков начала XIX века к просветительским идеям).

Одно из конкретных тому свидетельств – эволюция творчества таких титанов, как Гёте и Бетховен. Будучи выдающимися представителями искусства Просвещения, они на выходе в XIX столетие открывали горизонты Романтизма. Присоединим к этому суждение Н. Римского-Корсакова, который, говоря об эпохе, которой он принадлежал, подчёркивал: *«Период нашей музыки – музыки свободной, музыки с игрой и сменой разнообразных настроений, музыки с применением всех технических средств, музыки, излившейся в разнообразные и интересные формы, музыки выразительной – начался с Гайдна и Моцарта. Бах же, Гендель, Палестрина, Лассо и проч. суть представители уже чуждого нам звукозерцания»*. Как видим, здесь с полной отчётливостью заявлено противопоставление Палестрине и Лассо (завершающий период эпохи Возрождения), Баху и Генделю (завершающий период эпохи Барокко) Гайдна и Моцарта, с которых в музыкальном искусстве открывалась Классическая эпоха, а одним из её завершителей был сам Римский-Корсаков.

Отмеченное последование эпох перекликается с опытами периодизации, представленными в отдельных отечественных и зарубежных исследованиях.

Так, Ф. Блуме (ФРГ) в книге «Эпохи музыкальной истории» определяет границы Барокко с конца XVI-го до середины XVIII-го века. Затем он вводит деление на Классицизм (с середины XVIII-го до первых десятилетий XIX-го века) и Романтизм с конечной гранью в начале XX-го столетия, сразу же оговаривая, что *«музыкальные эпохи Классицизма и Романтизма по сути едины, как два аспекта того же периода»*, подразумевая, таким образом, их сопряжение в рамках целостной эпохи, которую мы назвали Классической. И далее автор отмечает, что примерно перед Первой мировой войной открывается история Новой музыки.

С. Скребков в статье «Художественные принципы музыкальных стилей», рассматривая чередование эпох с точки зрения эволюции гармонии, выделяет *Ars nova* (XIV век) и Высокий Ренессанс (XV–XVI века). Затем как нечто само собой разумеющееся называется эпоха Барокко (XVII-й и первая половина XVIII-го века). Далее вводятся понятия *Классическая эпоха* (вторая половина XVIII-го и XIX-е столетие) и *современность* (XX век).

О внутреннем составе Классической эпохи речь впереди, а пока оговорим обозначение эпохи, следующей за ней и открывающей эру Новейшее время. За ней предлагается закрепить наименование *Модерн*. Понимая всю его условность, поскольку на кальку *современный* может претендовать любой актуализирующий себя момент исторического бытия, примем во внимание широкое распространение соответствующих лексем именно в XX столетии.

В этом плане весьма показательны такие выраставшие из поздней классики явления, как *стиль модерн* (одно из специфических его порождений – *танец модерн*) и получившие самое широкое распространение термины *модерн*, *модернизм*. В качестве одного из многочисленных примеров можно

привести неоднократно переиздававшуюся на Западе монографию П. Коллера «*Lamusiquemoderne*».

Итак, если согласиться с высказанным выше предложением о продолжительности завершающей эпохи Нового времени, то в составе этой эры находим триаду: Возрождение, Барокко, Классическая эпоха. Можно предположить, что данный принцип триадности распространяется и на предыдущие эры.

Тогда в составе Средневековья можно выделить следующие эпохи: Раннее Средневековье (примерно I–V века), его центральная фаза (VI–IX) и Позднее Средневековье (X–XIII). По отношению к центральной, срединной, фазе желательно ввести в употребление неологизм *Мезосредневековье* (своего рода «Среднее Средневековье»), и вводимая здесь приставка *мезо* (греч. *средний*) потребуется для последующих обозначений.

В развёртывании Эры ранних цивилизаций можно усмотреть следующее приблизительное летоисчисление: 4 – середина 3 тысячелетия до н.э., середина 3–2 тысячелетие до н.э. и с конца 2 тысячелетия до н.э. по начало 1 тысячелетия н.э. В рамках данной эры наиболее явственной очерченностью располагает завершающая её эпоха с кульминацией в культуре греко-римской Античности.

В отличие от ранних цивилизаций как времени металла, каменный век Первобытной эры как бы само собой предрасполагает к членению на палеолит, мезолит и неолит.

Понятно, что подтверждение высказанных гипотез о структуре первых трёх эр человеческой культуры требует фундаментальных изысканий.

* * *

Третья по счёту хронометрическая позиция – *период*. Её исходное рассмотрение продelaем на материале Классической эпохи, и теперь пришло время уточнить всё, что касается её эволюции и состава.

Выше уже говорилось, что издавна установилось представление о её членении на две исторические фазы, обозначаемые как Просвещение (в основном вторая половина XVIII-го века) и Романтизм (XIX-е столетие). Эта традиционная установка требует существенных корректив. Вновь подчеркнём факт явного несоответствия Просвещения и Романтизма статусу эпох в хронологическом отношении, поскольку им предшествовали Возрождение (около трёх столетий) и Барокко (более двух столетий), так что соразмерна им только Классическая эпоха, взятая как некое целое (почти два столетия).

Ввиду обилия художественных приобретений у нас есть основания в оценочно-символическом плане считать Просвещение и Романтизм эпохами, но в строгом значении данного понятия и с хронологической точки зрения мы имеем дело не с эпохами, а с периодами (точнее – с блоками периодов). И поскольку любая эпоха состоит из нескольких периодов, именно Классическая эпоха даёт образец структурного членения, которое позволяет более точно и дифференцированно очертить конфигурацию её эволюции.

Начнём с того, что при внимательном анализе Просвещение (в музыкальном искусстве этот период нередко именуется Классицизмом) оказывается состоящим из двух периодов примерно 40-летней протяжённости, которым резонно дать следующие обозначения: *Раннее Просвещение* (приблизительно 1730-е–1760-е годы) и *Высокое Просвещение* (1770-е–1800-е годы).

Столь же необходимо дифференцировать и так называемую эпоху Романтизма. Её протяжённость традиционно распространяют на весь XIX век. Однако более пристальный взгляд легко обнаруживает большую разницу эстетической «температуры» опять-таки 40-летних периодов: 1810-е–1840-е и 1850-е–1880-е годы.

Искусство первого из этих периодов действительно прошло под знаком ярко выраженных романтических тенденций, и данному периоду мы с полным правом можем дать имя *Романтизм*. Творчество же следующего периода во многом отошло от ярко выраженных романтических предпочтений, и с точки зрения художественного метода справедливо говорят о главенстве реализма, что менее ощутимо в музыке, но совершенно отчётливо выражено, например, в литературе и изобразительном искусстве. Вот почему ко времени 1850-х–1880-х годов уместно обозначение *Постромантизм*.

А далее открывался завершающий период Классической эпохи, который продолжался вплоть до 1920-х годов. Но этот 40-летний отрезок в то же время принадлежал и следующей эпохе, открывая горизонты художественной культуры XX-го века. То есть 1890-е–1920-е были переходной фазой – подобно тому, как на начальной стадии Классической эпохи 1730-е–1760-е годы в равной мере принадлежали Позднему Барокко и Раннему Просвещению.

На первом этапе этого переходного периода (1890-е–1900-е годы) превалировали позднеклассические тенденции, а современный стиль заявлял о себе в основном подспудно, отдельными элементами. На втором этапе (1910-е–1920-е) произошёл мощный прорыв нового искусства, а классика оказалась оттеснённой далеко на задний план.

Отмеченные пять членений по своей исторической функции являются именно периодами, хотя по художественному наполнению и могут восприниматься как целые эпохи. Однако эпохой в прямом и точном значении этого слова эти пять периодов становятся только вместе взятые, образуя то, что предлагается именовать Классической эпохой.

Стадиальность художественно-исторического процесса предстала в развёртывании этой эпохи с полной ясностью и очевидностью. В частности, только тогда во всей отчётливости сказалась смыслообразующая роль таких основополагающих типов художественного мышления, как романтизм и реализм: первый из них получил своё название и был окончательно осознан в первой половине XIX-го века, второй – во второй половине столетия, что в немалой мере было связано с доминированием того или другого на соответствующем временном отрезке.

Таким образом, Классическую эпоху составляют следующие периоды:

- Раннее Просвещение, выросшее из Позднего Барокко (примерно 1730-е–1760-е годы);
- Высокое Просвещение (1770-е–1800-е годы);
- Романтизм (1810-е–1840-е годы);
- Постромантизм (1850-е–1880-е годы);
- завершающий период поздней классики, совмещённый по времени с начальным периодом Модерна (1890-е–1920-е годы).

Каждый из этих больших периодов в силу огромной значимости для мирового художественного наследия имеет достаточные основания называться эпохами или по крайней мере – «малыми» эпохами (в отличие от объединяющей их «большой» Классической эпохи).

Чтобы представить картину их движения с достаточной осязаемостью и вместе с тем максимально компактно, ограничимся перечислением самых значительных композиторских имён.

Первый период (середина XVIII века, приблизительно 1730-е–1760-е годы) – зона взаимодействия завершающей стадии Барокко (позднее творчество Вивальди, Баха, Генделя) и начальной стадии Классической эпохи. Выше эта стадия была обозначена как *Раннее Просвещение*: раннее творчество Глюка, Гайдна, Моцарта.

Второй период (вторая половина XVIII-го и самое начало XIX-го века, 1770-е–1800-е годы) – расцвет классического стиля времён Просвещения. В сопоставлении со стилевыми формами Раннего Просвещения в данном случае уместно обозначение *Высокое Просвещение*: основная фаза творчества Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена. Причём с точки зрения большей детализированности уместно уточняющее определение: *Высокое* и *Позднее Просвещение*, где Высокому Просвещению отводятся 1770-е–1780-е годы, а Позднему – 1790-е–1800-е.

Третий период (первая половина XIX века, 1810-е–1840-е годы) – выдвижение *Романтизма*. Воспользуемся таким обозначением с прописной буквы, отличая в данном случае конкретное историческое измерение от *романтизма* вообще, который обнаруживает себя как способ художественного мышления практически на всём протяжении истории искусства. Романтизм как главенствующий стиль этого периода может быть назван классическим, поскольку все атрибуты данного художественного метода предстают в те десятилетия с кристаллической чёткостью и законченностью: Шуберт, Мендельсон, Шуман, Берлиоз, Шопен, Глинка; раннее творчество Листа, Вагнера, Верди.

Четвёртый период (вторая половина XIX-го века, 1850-е–1880-е годы) – *Постромантизм*, поскольку сугубо романтические проявления на данном этапе отошли в искусстве на второй план и многое в искусстве определяли реалистические тенденции. В меньшей степени подобное наклонение касается

музыки: основная фаза творчества Листа, Вагнера, Верди; здесь же Брамс, Бизе, Григ, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский.

Пятый период (рубеж и начало XX-го века, 1890-е–1920-е годы) – зона взаимодействия завершающей стадии Классической эпохи (часто определяемая как *позднеромантическая* или шире – как *позднеклассическая*) и начальной стадии эпохи Модерн. С одной стороны, это последняя фаза творчества Брамса, Грига, Римского-Корсакова, Чайковского; здесь же Малер, Р. Штраус, Дебюсси, Пуччини, Танеев, Глазунов, Рахманинов, Скрябин. С другой стороны – Равель, Шёнберг, Берг, Веберн; ранняя фаза творчества Онеггера, Хиндемита, Бартока, Стравинского, Прокофьева, Мясковского, Шостаковича.

Наибольшую сложность для исследователя Классической эпохи представляют крайние (начальный и завершающий) периоды – по причине их переходного характера, то есть в силу сложного переплетения постепенно угасающих традиций предшествующей эпохи и нарождающихся явлений, в сумме своей формирующих облик последующей эпохи.

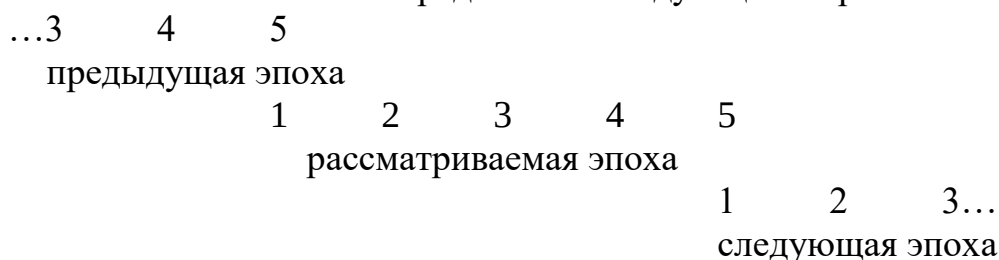
Причём, в этих крайних периодах находим тождественную динамику «эпохального» развития: как в 1730-е–1740-е годы *ещё* господство позднебарочного стиля, так и в 1890-е–1900-е годы *ещё* господство позднеклассического стиля; как в 1750-е–1760-е годы *уже* определяющая значимость раннеклассического стиля, так и в 1910-е–1920-е годы *уже* определяющая значимость ранних форм стиля XX-го века.

При рассмотрении периода середины XVIII-го века приходится учитывать то, что в трудах по истории литературы и пластических искусств до сих пор как нечто самостоятельное выделяется XVII-е столетие, в результате чего художественный процесс первых десятилетий XVIII-го века невольно «подтягивается» под Просвещение, реальное развитие которого началось с 1730-х годов, хотя отдельные прорывы нового можно обнаружить и в предыдущее десятилетие.

В отношении периода рубежа и начала XX-го века наблюдается противоположный крен: зачастую излишне многое «отдаётся на откуп» XX столетию в ущерб объективной оценке плодотворного дления художественных тенденций века предыдущего. Однако следует признать, что многое на данном этапе так или иначе «работало» на перспективу эпохи Модерн.

Особую сложность для анализа представляют те периоды, которые оказываются на стыке двух художественно-исторических эпох, когда неизбежно накладываются друг на друга явления «сходящей со сцены», отмирающей предыдущей эпохи (последний, поздний, завершающий её период) и нарождающейся следующей эпохи (первый, ранний, открывающий её период). Разумеется, эти явления не просто накладываются друг на друга, они сосуществуют, противоборствуют, взаимодействуют, переплетаются. Причём, их совмещение может порождать столь неразрывные образно-стилевые синтезы и симбиозы, что отделить в них прежнее от последующего, прошлое от будущего можно только чисто теоретически.

В любом случае, схему движения и взаимодействия эпох на стадиях их стыка можно схематически представить следующим образом.



Отметим и ещё одно затруднение, связанное с тем, что для любого периода вообще и для периода на стыке эпох в особенности всегда встаёт дилемма: откуда вести его отсчёт – от исходных зёрен-ростков нового или когда это новое начинает идти «потокотом»? К тому же следует учитывать круг неизбежно возникающих опережающих и запаздывающих явлений.

Если, для примера, взять период рубежа и начала XX-го столетия с его приведённой выше хронологией *1890-е–1920-е годы*, то окажется, что в сфере изобразительного искусства некоторые передвижнические традиции, идущие от второй половины XIX века, с одной стороны, поддерживались на русской почве ещё в начале 1930-х годов, а с другой – горизонты мироощущения XX столетия намечались уже с середины 1880-х годов не только у Ван Гога и Врубеля, но и у позднего Родена.

Или приведём сопоставление из области музыки. Стравинский уже в опере-оратории «Царь Эдип» (1927) и Равель в «Болеро» (1928) совершили прорыв к эстетике периода 1930-х–1950-х годов, в то время как ранний Шостакович ещё в 1933 году создавал свои Прелюдии *op. 34* и Первый фортепианный концерт, всецело относящиеся к 1920-м годам.

Следовательно, границы любого периода достаточно приблизительны, размыты, относительно, и провести чёткий «водораздел» здесь практически невозможно. Тем не менее, обозначать хотя бы условные вехи необходимо даже из соображений удобства ориентации в исторических пространствах. Намечать их естественнее всего, опираясь на анализ генерализующих магистралей, что как раз и составляет основную задачу художественно-исторической науки.

* * *

Одна из таких магистралей – непрекращающееся взаимодействие двух сущностей, чаще всего обозначаемых понятиями *романтизм* и *реализм*.

Выяснение природы первого из них начнём с цитаты. «Прошлое и будущее романтизма» – так Ю. Кремлев озаглавил одну из своих работ, тем самым справедливо подчеркнув неправомочность сопряжения этого явления только с временным ареалом XIX века (а ещё точнее – с его первой половиной). Одно из самых проницательных суждений о постоянном присутствии соответствующей ментальности принадлежит А. Блоку, утверждавшему, что романтизм первой половины названного столетия – это только «*один из этапов того движения, которое возникает во все эпохи человеческой жизни. Мы*

имеем право говорить о романтизме мировом как об одном из главных двигателей жизни и искусства».

В контексте подобного подхода возникает настоятельная необходимость инициировать поиски универсального определения романтизма. Универсального, то есть преодолевающего частные и частичные дефиниции этого феномена, вытекающие из его восприятия в локализованных хронологических координатах.

В формировании такого интегрирующего определения романтизма ключевым представляется понятие *экстремум*. Романтизм как тип мироощущения и как метод художественного творчества – это прежде всего этика и эстетика крайнего, предельного, инспирируемая стремлением к абсолюту. Максимализм критериев, радикализм устремлений побуждают романтиков к категорическому пересмотру ценностных установок, к интенсивнейшему творческому поиску, что в частности выражается в особой роли разного рода новаций и экспериментов и нередко результирует в виде «выброса» принципиально новых идей и концепций, отражающих качественное раздвижение жизненных и художественных горизонтов.

Историческим периодам, находящимся под эгидой романтизма, свойственны атмосфера брожения и неустойчивости, бурный, взрывчатый, импульсивно-скачкообразный характер развития, подчас экспансивно-воинствующие формы проявления, включая мятежно-бунтарские настроения, переходящие иногда в пафос тотального разрушения. Романтический темперамент зачастую сопряжён с такими характеристиками, как подчёркнутая обострённость выражения, повышенная экспрессия, патетика, аффектация, экзотичность. Жажда экстремального заявляет о себе и через влечение к особенному, необычному, исключительному, уникальному, чем отчасти объясняется склонность к гиперболе, парадоксу, фантастике, алогизму, абсурду.

Производным и следствием экстремальности становится *принцип антитез*, которые образуются в результате сочленения поляризованных значений экстремума: «левое» и «правое», «верх» и «низ», максимальное и минимальное и т.д. – один из вариантов такого противопоставления А. Скрябин в отношении собственной музыки зафиксировал формулой «*высшая грандиозность и высшая утончённость*». Так складывается специфическая для романтизма система бинарных оппозиций.

Одна из них может быть обозначена сопоставлением *субъективизм* – *объективизм*:

- субъективность как общепризнанная норма романтического сознания способна приобретать подчёркнутые формы, в своём крайнем выражении подводя к субъективизму;
- противоположное стремление (максимально возможное отстранение личностного начала, всемерное утверждение суммарного и массовидного) ведёт к объективизму.

Другая пара романтических антиномий *эмоционализм – рационализм* может быть расшифрована так:

- амплитуда романтического эмоционализма простирается от трепетной взволнованности лирического высказывания до исповедальности и необузданного кипения страстей;
- романтический рационализм, напротив, всячески вуалирует проявления чувств, культивируя примат интеллекта, трезвого расчёта, жёсткой прагматики, абстрагированной логики.

Прерогативой романтика являются также следующие антитезы:

- беспредельный энтузиазм переустройства, «*стремление жить удесятёрённой жизнью*» (А. Блок) – апатия и меланхолия;
- обострённое психологическое реагирование на малейшие колебания внутренней и внешней жизни – нарочитая индифферентность к ним;
- ощущение вопиющей неустроенности и неразумности окружающего мира – идеализированное его восприятие;
- культ вымысла, свободная игра воображения – натуралистический слепок действительности, её протокольная регистрация и т.д.

В историческом отношении можно утверждать, что романтизм как тип мироощущения и художественного мышления возник вместе с формированием *homo sapiens* и с зарождением искусства. Это изначальная категория, существование которой в её «антропологическом» варианте гарантируется вплоть до эсхатологической катастрофы, если таковая предречена человечеству. А пока этого не произошло, романтический менталитет остаётся необходимой константой бытия, важнейшей пружиной его имманентного развития.

Альтернатива к романтизму чаще всего обозначается термином *реализм*, хотя по характеру своих устремлений она могла бы быть именована и словом *позитивизм*, а в отношении отдельных периодов уместна также дефиниция *классицизм* (в музыкальном искусстве это особенно очевидно по отношению к Высокому Просвещению вообще и к Венской классической школе в особенности).

Этика и эстетика реализма/позитивизма отчётливее всего соотносятся с понятием *оптимум*. Это и тяготение к сдержанности, уравновешенности проявлений, к устойчивым формам существования с их размеренно-поступательным, эволюционным типом развития. Это и стремление к объективному воссозданию жизни «как она есть», желание понять и объяснить мир, исходя из него самого, что определяет установку на безусловную достоверность и тщательную мотивированность.

Если романтизм устремлён к полюсам (центробежные тенденции, порождающие исключительную множественность граней и ракурсов), то реализм оказывает предпочтение принципам «здравого смысла» и «золотой середины» (центростремительные тенденции, обеспечивающие достаточную сбалансированность и единство). И, наконец, реалисты испытывают преимущественный интерес к «земным», повседневным состояниям и

ощущениям, так что, перефразируя Ф. Энгельса, можно говорить об *«обычных характерах в обычных обстоятельствах»*.

Дуализм романтизма и реализма, примечательный и сам по себе, ещё более важен ввиду того, что в ходе их попеременного преобладания складывается цикл эпохи. Как уже можно было понять, её второй и четвёртый периоды развиваются под эгидой реализма, а на начальной, центральной и завершающей стадиях вступает в свои права романтизм. Причём, на каждой из этих стадий он проявляется весьма вариативно.

Романтизм первого периода, закладывающий «программу» эпохи, отмечен избыточностью сил и возможностей, чертами бурного энтузиазма и первозданной свежести. Романтизм третьего периода задаёт новый сильнейший импульс движению эпохи, обычно акцентируя индивидуально-личностные мотивы.

Романтизм пятого периода, как правило, связан с ощутимым снижением активности, растекаясь по двум контрастным руслам – «золотой закат» и «чёрные сумерки». Вновь и вновь следует подчеркнуть, что на самом деле поздний романтизм и ранний романтизм (то есть романтизм пятого и первого периодов) совмещены во времени, сосуществуют и противостоят, реализуя диалектический процесс отмирания предшествующей эпохи (её финальный фазис) и рождения эпохи последующей (её исходный фазис).

Разумеется, это только самая общая схема, инвариантная парадигма, каждый раз наполняемая конкретным историческим содержанием. Следовательно, речь идёт лишь о генерализующей тенденции, строгая закономерность которой может нарушаться действием спонтанных исторических обстоятельств и возникновением всякого рода аномалий.

Кроме того, стерильно «чистые» романтизм и реализм мыслимо моделировать скорее на уровне теоретической абстракции, поскольку в живой практике эти типы ментальности и художественного мышления представлены во всевозможных оттенках и комбинациях. В период преобладания одного из них другой вовсе не исчезает, временно уходя в тень и присутствуя в качестве дополняющего.

Однако при всём том, именно взаимодействие романтизма и реализма (позитивизма, классицизма), их ритмичная пульсация и смена является «режиссирующим» фактором, движущим принципом в развёртывании бытийной и художественной эволюции, сообщающим историческому процессу дискретно-стадиальный характер.

* * *

Возвращаясь непосредственно к намеченной выше периодизации Классической эпохи, допустимо провести аналогию со ступенями развития всякого живого организма и прежде всего человека как такового. Тогда, подобно циклу человеческой жизни, траекторию эпохи можно представить себе следующим образом: первый период – рождение, детство, отрочество (примерно до 15 лет), второй – юность и молодость (15–30 лет), третий – первая

зрелость (30–45), четвёртый – вторая зрелость (45–60), пятый – преклонный возраст и постепенное угасание (с 60 лет). Выражения *первая зрелость* и *вторая зрелость* весьма условны, но в иерархии стадий человеческой жизни нечто подобное, конечно же, присутствует.

Следует отметить, что в художественном творчестве неизмеримо сильнее, чем в органической жизни, каждая фаза эволюции демонстрирует не только свои особенности, но и только ей присущие возможности и достоинства. Это в полной мере относится и к последнему периоду эпохи, когда, казалось бы, приходит стадия старения и отмирания, однако к этому времени в жизни искусства никак нельзя отнести расхожее «*если б юность умела, если б старость могла*».

Ещё одна важная параллель отсылает нас к волновому принципу. Действительно, в линейном «графике» эпохи невозможно не уловить исторический ритм, напоминающий движение волны: накат – откат, прилив – отлив. Без труда удаётся зафиксировать «накаты» первого и третьего периодов и «откаты» второго и четвёртого периодов. В самом общем плане «накаты/приливы» первого и третьего периодов – это стадии брожения, активного обновления, что подчас носит радикальный, новационно-взрывчатый характер. «Откаты/отливы» второго и четвёртого периодов отмечены смягчением этико-эстетических установок, тяготением к уравновешенности, стабилизации, возвращением к устойчивым традиционным ценностям и художественным установкам.

Действие волнового принципа тесно связано с взаимодействием упоминавшихся выше двух фундаментальных методов художественного мышления – романтизма и реализма, с попеременным преобладанием то одного из них, то другого. Периодичность их выдвигания на передний план самым непосредственным образом формирует конфигурацию эпохи.

Представленная выше панорама эволюционной траектории Классической эпохи ввиду законченной ясности членений и отчётливости типологических признаков может послужить «матрицей» для аналогичных исследований хронологического процесса других эпох. И тогда, очевидно, удастся убедиться в том, что маятник Истории «раскачивается» с совершенно определённой периодичностью, обнаруживая, наряду с общим поступательным движением от эпохи к эпохе, повторяющуюся смену пяти периодов внутри каждой из них.

Для примера можно привести схему развёртывания текущей ныне эпохи, для которой выше было предложено обозначение *Модерн*.

Её составляют следующие периоды:

- начало XX столетия или Модерн I (1890-е–1920-е годы), как период переходный от Классической эпохи к Модерну;
- середина XX столетия или Модерн II (1930-е–1950-е годы);
- вторая половина XX столетия или Модерн III (1960-е–1980-е годы);
- рубеж XXI столетия или Постмодерн (1990-е–2010-е годы);
- завершающий период Модерна, который в соответствии с отмеченной выше логикой исторического процесса по времени уже на наших глазах

совмещается с исходным периодом следующей эпохи (предположительно 2020-е–2040-е годы).

Цепь составляющих периодов этой эпохи для удобства обозначена римскими цифрами: Модерн I, Модерн II, Модерн III. Исключение сделано для четвёртого по счёту периода в силу получившего широкое хождение термина *Постмодерн*, что в некотором роде составляет параллель к аналогичному по местоположению периоду Классической эпохи с названием *Постромантизм*.

И вряд ли должно смущать сокращение временных отрезков Модерна в сравнении с Классической эпохой: там примерно четыре десятилетия, здесь – всего три. Это закономерное следствие общего ускорения развития человеческой цивилизации.

Если же сделать попытку спроецировать принцип «пятеричности» периодов на ближайшие эпохи, предшествующие Классической, то получим приблизительно следующий абрис со столь же приблизительной хронологией.

Барокко

Протобарокко (1520-е–1560-е годы),

Раннее Барокко (1570-е–1610-е),

Мезобарокко (1620-е–1660-е),

Высокое Барокко (1670-е–1710-е),

Позднее Барокко (1720-е–1760-е).

Возрождение

Проторенессанс (1220-е–1290-е годы),

Раннее Возрождение (1300-е–1370-е),

Мезоренессанс (1380-е–1440-е),

Высокое Возрождение (1450-е–1510-е).

Позднее Возрождение (1520-е–1560-е).

Как видим, на грани эпох возникают уже привычные для нас зоны временного совмещения: Позднее Барокко и Раннее Просвещение (1720-е–1760-е годы), Позднее Возрождение и Протобарокко (1520-е–1560-е), к чему можно присоединить следующую зону совмещения – XIII век Позднего Средневековья и Проторенессанс (1220-е–1290-е).

И опять-таки – предложенная гипотеза относительно Возрождения и Барокко, а тем более в отношении Средневековья и Древнего мира, нуждается в обосновании посредством всестороннего научного изучения названных художественно-исторических эр и эпох.

* * *

Этап был назван наименьшим хронологическим членением только из соображений оптимальности достаточно укрупнённого исследовательского масштабирования, поскольку потребности детального анализа могут вести едва ли не к любой степени дробления временных отрезков.

Но и с точки зрения «эпохальности», границы этапов весьма относительны. Так, уже отмечалось, что в рамках периода Высокого Просвещения допустимо разделение на два этапа: *Высокое* и *Позднее Просвещение* (1770-е–1780-е и 1790-е–1800-е годы). Если взять наследие основных представителей Венской классической школы, то первый из них – это центральная фаза творчества Гайдна и Моцарта, а второй связан преимущественно с основной фазой творчества Бетховена. При всём том стилевое различие внешне единого классицистского художественного массива весьма ощутимо – тем более, что в 1800-е активно заявляли о себе симптомы предромантизма.

Аналогичные двадцатилетние этапы представляются вполне естественными и для следующих периодов этой эпохи. Заметно различаются между собой фазы Романтизма – ранняя (1810-е–1820-е годы) и поздняя (1830-е–1840-е), а вслед за ними фазы Постромантизма – ранняя (1850-е–1860-е) и поздняя (1870-е–1880-е).

Модель «этапности» несколько меняется на рубеже и в начале XX века. Аргументируем это несколько подробнее на материале отечественной музыки. Основное содержание периода 1890-х–1920-х годов состояло в переходе от Классической эпохи к Модерну, и осуществлялся этот переход в форме сложного, многоступенчатого, но неуклонно продвигавшегося процесса. Со всей наглядностью и осязаемостью он выразился в постепенном вытеснении классического стиля и рождении стиля современного.

Хорошо различимы две составляющие данный период фазы: 1890-е–1900-е годы – накапливание элементов новой стилистики при главенстве позднеклассической основы; 1910-е–1920-е – изживание остаточных явлений традиционной системы на фоне бурного самоутверждения стиля XX века. При этом достаточно отчётливо просматривается то, что каждое десятилетие выступало со своими особенностями и каждое из них как раз и представляло соответствующий этап эволюционной траектории.

Изменение общей ситуации в *1890-е годы* во многом определялось тем, что на смену достаточно монолитной концепции искусства второй половины XIX века приходит расслоение художественного потока на разнонаправленные, даже противостоящие линии с доведением этой разнонаправленности до уровня антитез, что означало возрождение принципов романтизма (в той его стадии, которую нередко именуют поздним романтизмом).

Особенно показательными представляются две антитезы, которые условно можно обозначить следующим образом: *депрессия – подъём* и *гедония – конфликтность*. Наиболее сильный и ранний симптом этого можно почувствовать в музыке Чайковского начала 1890-х годов, который акцентировал остродраматическое восприятие зреющего слома во внутреннем мире человека и в окружавшей его действительности (Шестая симфония). Отмеченной тенденции противостоял поток, связанный с воодушевлением, активным разворотом энергии, жадной обновлению (Пятая симфония Глазунова и Первая Калиникова, опера «Садко» Римского-Корсакова), что нередко

переплеталось с идеей выдвижения молодых сил и ощущением как бы заново открывающегося бытия («Иоланта» и «Щелкунчик» Чайковского, «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, Первый фортепианный концерт Рахманинова).

Вторая из названных антитез состояла в резко выраженном контрасте подчёркнуто гедонистической и обострённо конфликтной образности. С одной стороны, наслаждение благами жизни, стремление к беспроblemному существованию, душевному комфорту, что широко представлено в творчестве Глазунова (Четвертая симфония, балет «Раймонда», Концертные вальсы *op. 47* и *op. 51*), с другой – сильнейшее нарастание конфликтности, во многом определявшееся выдвижением неординарных натур с завышенными притязаниями (Герман в «Пиковой даме» Чайковского, Грязной и Любаша в «Царской невесте» Римского-Корсакова). Одновременно во всеуслышание заявил о себе социум, представший в обличье грозной стихии, которая предвещала на пороге нового времени вступление в полосу бурь и тревог (Шестая симфония Глазунова, Первая Рахманинова).

Процесс расслоения, доводимого до открытой поляризации, являлся свидетельством нараставшего кризиса Классической эпохи и вместе с тем служил питательной почвой для развёртывания жизнеспособных явлений. Начинается высокий расцвет индивидуально-субъективной сферы, что сказалось в интенсивной психологизации, в обострённом внимании к внутреннему миру с его более дифференцированной и многообразной обрисовкой. При этом примечательно появление феномена духовного аристократизма (фортепианное творчество Скрябина) и раскрытие «божественного» в человеческой натуре (образы Волховы, Марфы, Царевны-Лебедь в корсаковских операх). Важнейшим фактом следует считать и то, что впервые в отечественной музыке была выдвинута идеальная модель существования человека-борца, располагающего всем богатством жизненных проявлений (Четвёртая симфония Танеева).

Важнейшая историческая миссия 1890-х годов состояла в том, чтобы начать движение к новым горизонтам, преодолевая инерцию устоявшихся этико-эстетических принципов XIX столетия. Естественно, что на этой достаточно подготовленной почве музыкально-художественный процесс **1900-х годов** эволюционировал со значительным ускорением. На данном, втором по счёту, этапе переходного периода выделились две магистральные линии, связанные с выдвижением героико-лирической концепции и с резко обострившейся проблемой исхода Классической эпохи.

Героико-лирическая концепция 1900-х годов возникла на следующей после 1890-х волне подъёма и обновления и своё наиболее значительное выражение получила в творчестве Рахманинова (Второй и Третий фортепианные концерты, Вторая симфония) и Скрябина (две последние симфонии и «Поэма экстаза»). При всём различии их индивидуальных стилей были и черты общности, определяемые принадлежностью одной эпохе: портретировался человек высокого мужества, активного действия – и

нежнейший лирик, пребывающий в цветении сил и богатстве жизненных проявлений.

Ведущим выразителем идеи исхода Классической эпохи стал Римский-Корсаков, раскрывший в трёх последних операх («Кащей», «Китеж», «Золотой петушок») различные варианты крушения прежней России. В то же время именно на 1900-е годы приходится фаза интенсивного вызревания новой стилистики, включая прямые прорывы в новое звукоизмерение (оркестровая фантазия Стравинского «Фейерверк», фортепианная пьеса Прокофьева «Наваждение»). Именно тогда складывался переходный стиль, как трудно дифференцируемый сплав, сочетающий в различных пропорциях классическое и современное (всевозможные градации такого стиля представлены, например, в Восьмой симфонии Глазунова, в симфонической картине Лядова «Баба Яга», в ряде фортепианных пьес Метнера типа Сказки *c-moll* op. 8 № 2).

1910-е годы – третий по счёту этап рассматриваемого периода. Принципиальная значимость его состояла в том, что в это время произошли коренные и необратимые сдвиги во всей структуре отечественного музыкального искусства, с полной очевидностью обозначившие рождение Модерна. Олицетворяющее данную эпоху композиторское поколение стремительно выдвигается на авансцену художественного процесса, что было подчёркнуто резкой сменой лидеров – ведущая роль переходит к И. Стравинскому и С. Прокофьеву. Что касается представителей последнего поколения классиков, вступивших в заключительную фазу своего творчества, то часть из них в различной степени адаптируется к новым условиям (Н. Метнер, С. Рахманинов, А. Скрябин, С. Танеев), а другие оказываются на периферии художественного процесса (в том числе А. Глазунов и А. Лядов).

Борьба старого и нового моделируется теперь не в метафорических, достаточно условных формах, а как совершенно конкретная реальность, что обеспечивается благодаря стилевой конфронтации – различные варианты этого представлены в балетах И. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка», в Третьей симфонии Р. Глиэра и Пятой Н. Мяковского. В связи с подобной направленностью на важнейшее место выдвигается концепция решительного вытеснения классического. Преодолевалась инерционность, символистская затуманенность, лирическая настроенность, на передний план выходили экспансивная настроенность и жёсткий силовой напор («Весна священная» Стравинского, «Скифская сюита» Прокофьева).

Новый наплыв радикализма, инициатив и новаций происходил в **1920-е годы** – четвёртый по счёту, завершающий этап переходного периода. Представители Классической эпохи оказались совершенно оттеснёнными с магистралей художественного процесса, зато выдвигается новая плеяда молодых композиторов – Д. Шостакович, А. Давиденко, Ю. Шапорин, В. Шебалин и др. Многие особенности и свойства, присущие искусству предшествующего десятилетия, доводятся теперь до мыслимого предела, нередко получая гиперболизированное выражение.

В контексте революционной действительности максимальную напряжённость и высшую конфликтную остроту приобретают концепции, раскрывающие антитезу *старый мир – новый мир* (всё наиболее ценное и ключевое для данной проблематики сосредоточила в себе Шестая симфония Мясковского). В сравнении с предшествующим десятилетием, музыка 1920-х годов зафиксировала резкое обострение противоречий в личностной сфере (своё крайнее и наиболее экспрессивное выражение эта ситуация получила в операх Прокофьева «Огненный ангел» и «Игрок»).

Подтверждая свойственную всему переходному периоду склонность к поляризации контрастов, музыка 1920-х годов, в противовес только что отмеченным коллизиям, воспроизводила и прямо противоположные настроения, связанные прежде всего с духом молодости и жизнелюбия; причём как само собой разумеющееся предполагался безусловный контакт индивида с окружающим миром (Первый фортепианный концерт и музыка к спектаклю «Гамлет» Шостаковича).

По ряду идейно-эстетических позиций в 1920-е годы были достигнуты «генеральные кульминации» для всего переходного периода. Среди них – следующая волна звукового экспериментаторства и конструктивно-урбанистических тенденций. Своего нового пика достигает «язычество», теперь ещё более сросшееся с динамизмом индустриальной эпохи («Свадебка» Стравинского) и выходящее к ожесточённому натиску скифского экстремизма (Вторая симфония Прокофьева).

Таким образом, каждое десятилетие переходного периода выходило на арену исторического бытия в своём неповторимом, рельефно очерченном облике. Поддерживалась подобная несхожесть и в последующем:

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

Разумеется, это не более чем намеченная пунктиром схема эволюции. Свои контрасты без труда улавливаются и в облике десятилетий периода, обозначенного как Постмодерн: 1990-е, 2000-е и 2010-е годы.

* * *

Подводя итоги сказанному, попытаемся отметить некоторые закономерности художественно-исторического процесса.

На основе изложенного выше, можно констатировать действие таких факторов, как «троичность» состава каждой эры (из трёх эпох) и

«пятеричность» состава каждой эпохи (из пяти периодов), а также ключевую роль взаимодействия и попеременного выдвижения на передний план одного из двух определяющих типов ментальности и соответственно методов художественного творчества – либо романтизма, либо реализма.

Как само собой разумеющееся, из предшествующего изложения вытекает факт постепенного сжатия всех исторических членений во времени, что означает неуклонное ускорение художественного процесса.

Продолжительность прошедших эр в хронометрическом выражении исчисляется приблизительно так: Первобытная эра – 35–38 тысячелетий, Эра ранних цивилизаций – 4 тысячелетия, Средневековье – 13 столетий, Новое время – 7 столетий. Переходя к ближайшим прошедшим эпохам, находим следующую картину: Возрождение – около трёх столетий, Барокко – свыше двух столетий, Классическая эпоха – менее двух столетий. И на третьем уровне времяизмерения: периоды Классической эпохи занимали примерно по четыре десятилетия, периоды Модерна – по три.

Соответствующее сжатие/ускорение происходит и в ходе эволюции каждой эпохи, но в целом оно не столь заметно, что позволяет пренебречь им для большей простоты и ясности общей картины. Единственное, что приходится несомненно учитывать – хронологическая зона на стыке эпох, где начальный период последующей эпохи равен по протяжённости завершающему периоду предыдущей. Он как бы балансирует между прошлым и будущим, поэтому оказывается приблизительно на десятилетие больше периодов, идущих ему на смену.

Присоединим к размышлениям о траектории времён ещё одно соображение. Важнейшая реальность мирового культурно-исторического процесса состоит в том, что если на протяжении многих столетий эволюции были свойственны разного рода опережающие и запаздывающие массивы артефактов (вплоть до их определяющей роли для целых континентов), то, начиная с XX века, общая картина в целом выравнивается: таково следствие глобализации со всеми присущими ей плюсами и минусами.

Заглядывая в ближайшее будущее, можно предположить, что 2020-е–2040-е годы составят новый переходный период, когда уходящий Модерн совместится с исходной фазой следующей, нарождающейся ныне эпохи, второй по счёту в эре Новейшее время – возможно, её имя будет *Информ*. Предпочтительность такого названия определяется ввиду того, что уже сейчас очевидны стремительно нарастающая значимость всякого рода цифровых, виртуальных и кластерных технологий, а также искусственного интеллекта. Это явственно наблюдается в наши дни и об этом всё настойчивее стали говорить именно с 2020 г.

В согласии с логикой предыдущих расчётов, можно ожидать, что продолжительность периодов эпохи Информ будет около четверти века, а вся эпоха займёт менее полутора столетия, то есть протянется до середины XXI века.

Это уже из области прогнозирования, и будем надеяться, что заявленная выше хронометрическая модель эволюции, в случае её соответствия реалиям

художественного бытия, может послужить своего рода исторической «таблицей Менделеева» и позволит «складывать пазлы» панорамы эр, эпох и периодов как на перспективу, так и на отдалённое, пока что недостаточно исследованное прошлое.

В качестве резюме необходимо заметить следующее. Вряд ли имеет смысл оспаривать достаточно утвердившийся постулат: искусство имманентно только в известной мере, его саморазвитие мыслимо лишь в определённых границах. В конечном счёте, понятно, что творцы искусства данного исторического этапа – это люди, неотрывно принадлежащие своему времени. Отсюда их достаточное одиночество, при всей внешне безразмерной амплитуде мировоззренческих позиций и типов ментальности. Отсюда же – очевидное созвучие устремлений, мотиваций и типов реагирования на происходящее.

Следствием всего этого в сфере искусства является достаточное единообразие эстетических платформ, творческих потоков и их всевозможных сближений, которые мы наделяем терминологически такими понятиями, как *стиль эпохи, художественное направление, школа, объединение, группа*. То есть всё самое существенное в жизни искусства так или иначе определяется движением общих процессов, характеризующих жизнь человека и человечества на данной исторической фазе.

Обо всём этом говорится только для того, чтобы подвести к мысли: то, что зафиксировано в произведениях художественного творчества того или иного исторического периода, с различной степенью приближения и адекватности отображает происходящее в действительности соответствующего времени. Следовательно, сказанное о закономерностях художественно-исторической эволюции с достаточными основаниями может быть развёрнуто в плоскость общеисторического процесса.

Таким образом, умозаключения, адресованные миру искусства, можно считать приложимыми и к явлениям бытия в целом, а выводы, сделанные выше в отношении художественно-исторической эволюции, с успехом могут быть распространены на любые сферы онтологического порядка, в том числе использоваться в целях прогнозирования ближайших и отдалённых перспектив существования земной цивилизации.

Подтвердится ли отмеченная диалектика художественного развития, покажут ближайшие десятилетия жизни искусства и будущие научные изыскания. Предварительная реализация программы трансдисциплинарных исследований осуществлена автором в книгах «Мировая художественная культура как системное целое» (М.: Высшая школа, 2010), «Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности» (Саратов: СГК, 2019), «Мировая художественная культура» (М.: КноРус, 2020), «Смысловые концепты всемирного художественного наследия» (М.: Наука, 2021). Сейчас ведётся работа над 12-томным проектом «Вселенная слова, цвета, звука» (I том – Древний мир, II том – Античность, III том – Средневековье, IV том – Возрождение и т.д.).

Сведения об авторах

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 Рериха, главный редактор журналов «Манускрипт», «Pan-Art», «ИКОНИ».

Казин Александр Леонидович (Петербург) – доктор философских наук, профессор, научный руководитель Российского института истории искусств, профессор кафедры филологии и истории искусств Санкт-Петербургского института кино и телевидения, заслуженный работник культуры Российской Федерации, член Союза писателей и Союза кинематографистов России.

Казьмина Елена Олеговна (Тамбов) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В. Рахманинова.

Капустина Ольга Викторовна (Новосибирск) – кандидат педагогических наук, доцент, директор Института культуры и молодежной политики Новосибирского государственного педагогического университета.

Кенставичус Виктория Сергеевна (Москва) – аспирантка Российской академии живописи, ваяния и зодчества имени Ильи Глазунова.

Колязин Владимир Фёдорович (Москва) – театровед, театральный критик, доктор искусствоведения. Сектор стран искусства Запада Государственного института искусствознания.

Кондаков Игорь Вадимович (Москва) – доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры истории и теории культуры факультета культурологии Российского государственного гуманитарного университета, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, почётный профессор Русской христианской гуманитарной академии имени Ф.М. Достоевского, академик РАЕН и Общественной академии эстетики и свободных искусств имени Ю.Б. Борева.

Никитина Инга Александровна (Вологда) – кандидат филологических наук, магистрант Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова, преподаватель Вологодского областного колледжа искусств.

Скоробогачева Екатерина Александровна (Москва) – доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, почётный работник высшего профессионального образования РФ.

Степанова Елена Викторовна (Оренбург) – старший преподаватель кафедры педагогики социально-экономических и гуманитарных дисциплин Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М. Ростроповичей.

Третьяков Николай Николаевич (Москва) – аспирант Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, художник Гильдиирамоздателей.

Triguero Ernesto (Ernesto Rafael Triguero Tamayo, Cuba) (**Тригеро** Эрнесто, Куба) – доктор искусствоведения, ведущий профессор исследований в области культуры Центра культуры провинции 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».

Шлыкова Светлана Петровна (Саратов) – кандидат искусствоведения, преподаватель Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова.

Шмакова Ольга Владимировна (Волгоград) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Волгоградской консерватории имени П.А.Серебрякова.

Содержание

Александр Демченко (Саратов) The contours of the world artistic heritage. BAROQUE (the mid-16th to mid-18th centuries) Collisions of Contrasts. Essay 2	3
Александр Казин (Петербург) К изданию книги «Космос, хаос и совершенство»	30
Елена Казьмина (Тамбов) Камерно-ансамблевое инструментальное исполнительство на концертной эстраде Тамбова за 100 лет: ретроспективный обзор	105
Ольга Капустина (Новосибирск) Вопросы профессиональной подготовки учителей музыки в высшей школе	115
Виктория Кенставичус (Москва) Поиск реального и мифического в графическом образе советской «новой женщины» 1920-х–1930-х гг.: агитационные плакаты и журнальная графика	119
Владимир Колязин (Москва) «Забытый “Войцек”» Матиаса Вимана и Ханса Хольторфа (1923)	129
Игорь Кондаков (Москва) Морфология искусства до М.С.Кагана и после	153
Инга Никитина (Вологда) Жертвоприношение как архетипический сюжет русского культурного пространства	170
Александр Демченко (Саратов) Из числа сподвижников большого искусства	184
Екатерина Скоробогачева (Москва) Малоизвестное произведение А.Н.Бенуа в Музее РАЖВиЗ Ильи Глазунова. К вопросу генезиса собрания	195
Елена Степанова (Оренбург) Влияние музыки на процесс обучения студентов	199

Николай Третьяков (Москва)	
Этапы и особенности развития	
храмовой архитектуры и живописи России XVI века.....	205
Ernesto Triguero / Эрнесто Тригеро (Куба)	
Danzas para confrontar: poéticas identitarias en el folklore Santiaguero	
Танцы противостояния: поэтика идентичности в фольклоре Сантьяго.....	210
Николай Хренов (Москва)	
Теоретическая рефлексия авангарда:	
Василий Кандинский и Сергей Эйзенштейн.....	225
Светлана Шлыкова (Саратов)	
Монолог Гамлета в русском изводе	272
Ольга Шмакова (Волгоград)	
Синтез симфонии и танца в зарубежных произведениях	
Рахманинова и Стравинского.....	289
Александр Демченко (Саратов)	
Перспективы трансдисциплинарных исследований	
в сфере художественной культуры.....	298
Сведения об авторах	321

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 85

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

28 ноября 2025 года

Редакторы О.И. Кулапина, С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 15.01.2026 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 20,3. Уч.-изд. л. 20,6. Тираж 50. Заказ 3.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1