

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

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 80

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

31 марта 2025 года

Художественная картина мира

Саратов, 2025

ББК 85.03(0)
Д 44

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

Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 80: по материалам XVIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «*SCIENCEFORUM PAN-ART XVIII*». 31 марта 2025 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2025. – 324 с.

ISBN 978-5-94841-689-2 (Т. 80)

ISBN 978-5-94841-314-3

В 80 томе предлагаемого альманаха представлен четвёртый блок статей российских и зарубежных участников XVIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («*SCIENCEFORUM PAN-ART XVIII*»), который проводился 31 марта 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 978-5-94841-689-2 (Т. 80)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2025

Александр Демченко (Саратов)

The contours of the world artistic heritage. Middle Ages

Серия вступительных очерков, призванных составить большой обзор, посвящённый художественной картине мира, выполненный на материале мирового искусства от его истоков до наших дней. Предыдущие очерки были опубликованы в томах 76 («Ancient World») и 79 («Antiquity»).

Middle Ages – historical era between the final phase of Antiquity, the initial stage of the Renaissance.

This designation (*Middle Ages*) - quite conditionally, arose almost as a misunderstanding of the subjective beliefs of representatives of the Renaissance, who believed that between the flourishing of culture in ancient times and the revival of this flourishing in the Renaissance lay a band of "*dark ages*", which had no use for progress, a certain annoying gap in the development of civilization-hence the designation of this time as something intermediate,

But, first, those centuries can not be regarded as something random and purposeless, because humanity in its movement naturally had to pass this stage. And, secondly, this huge historical dimension (approximately from the beginning of our era and almost to the XIV century) brought a great artistic culture with its achievements and peaks.

For all that, it must be admitted that the reasons for the emergence of judgments about the crisis of culture in the middle Ages were. This is mainly true of Western Europe, which after Antiquity experienced a long period of so-called *barbarism*.

It is remarkable that the barbarian principle became more and more insistent in the life and art of Rome in the first centuries of our era – Rome, which was then an Outpost of civilization. It came in from inside as well as from outside.

To imagine how it entered *from within*, in the course of the self-development of this Grand and brilliant culture, take, for example, the Roman sculp-tour portrait. In the course of its evolution, there have been growing trends towards flattening and coarsening in the modeling of human appearance.

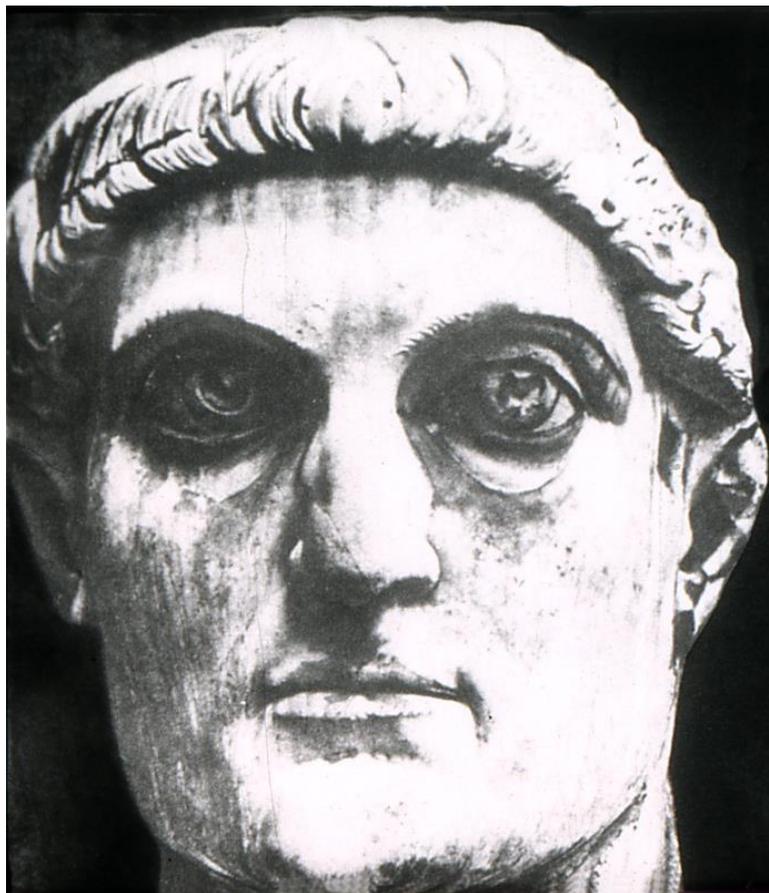
What was said even concerned the first person of the Roman power – the Emperor. If we turn to the image of **Philip of Arabia** (mid-III century ad), the question immediately arises: where is the imposing, magnificent and Royal bearing of the Caesars of the "Golden age" of Roman history, the same Augustus?

This character - from a series of so-called "soldier" emperors, that is, those military leaders who seized power with the support of the army. And accordingly-a low forehead, a heavy chin, the appearance of a person from the grassroots environment.

Like Philip of Arabia, the nickname of the Emperor **Maximinus Fracian** (mid-century) speaks of his origin from the far periphery of the Roman Empire, that is, from the "barbarian" territories. Imprinted appearance extremely strong-willed, imperious. The short haircut of the person who is least concerned with his appearance, square chin, hard features-it is felt that a person with such a "stone" face will not stop at anything to achieve their goals.

Looking at the appearance of **Constantine** (Constantine the Great, Emperor since 306, founded the new capital of the Roman Empire – Constantinople, supported Christianity), it is not difficult to see how at this historical stage, interact and combine two aspects: "barbarism" and Christianization. An overly large, simplistically sculpted face is given an expression of transpersonal, mystical spirituality. In this respect, especially noteworthy as if conjuring, "glassy" look hyperbolized huge eyes.

Illustration 01



Summing up, we find in General the following characteristic features: emphasized hard modeling of the face, extreme severity, primordial power – so, figuratively speaking, from the Roman toga gradually grew barbarian.

Even more powerful and significant was the barbarization from the outside-meaning the unstoppable historical flow of the peoples who came into motion, inhab-

iting the outskirts of the Roman Empire. Their invasions began in the II century ad and were accompanied by the destruction of cities, temples, and monuments of art.

On the ruins of the Roman Empire there were barbarian kingdoms, the level of civilization of which, we can say, was equal to zero. In art, there was a corresponding "reset": naivety, rudeness, primitive reigned.

If, continuing the line of "Royal persons", to evaluate the sculptural group "**Two emperors**" (the beginning of the IV century), we have to admit that primitivization is brought here to direct ugliness. And the inevitable statement of the fact that in comparison with Antiquity completely lost the skill of the image of a particular human shape. In addition, in these images everything is impersonal and alienated from man – the barbarian monarchs who appear here resemble puppets.

The "barbarism" that was established in the art of Western Europe brought with it a predilection not only for the ugly, but also for the monstrous, for dark fiction, revealing relics of the "animal style" with its roots in the art of the Ancient world. Traces and echoes of this predilection remained until the very end of the era under consideration.

Typical from this point of view are the images that adorn the Cathedral of our lady of Riga, and we will keep in mind that they were made in the XII century, that is, at the sunset of the middle Ages! In the sculptural decoration of the famous building, we see real monsters-humanoid and in the form of birds of prey. In these chimeras, the traces of barbaric ideas are quite clear, and let us not forget that chimeras in the mind of medieval man were the personification of human sins.

Looking at such images, we can give as a parallel samples of French dance music of the Late middle Ages – the same country and the same time. For example, the sound picture "*Hare, hare, bye! – Balaam*" hardly requires comment, since the barbarian origin in it is self-evident.

But another example of this kind is worth commenting on. This is also France of the XII century – "**The Last judgment**" (sculptural group from the Cathedral in Autun, about 1130). It symbolically depicts the scene of "weighing" the virtues and vices of man on the Day of judgment.

The devil (the figure on the right), grinning bloodthirstily, pulls down the Cup of sins – his body is covered with hard parallel strips of disgusting scales, which is supplemented by clawed paws (infernal monster). But the figure of the angel (on the left, he supports the Cup of good deeds) is almost as ugly in its deformity.

* * *

When Western Europe was going through the "dark ages", in a number of regions of the East there was a progressive and full-fledged development of art. At this historical stage, Asia again (after Antiquity) takes a leading role in the field of culture.

Thus, against the background of the decline of Western European urban planning, the East struck with the splendor of cities. The closest thing to Europe was then the Arab Caliphate – a huge power created under the sign of the establishment of Islam. With its spread there was a rapid rise of Muslim architecture. Quickly formed

the main types of architectural structures, which for many centuries remained unshakable Canon, and then created forms are impressive in their integrity, clarity and beauty.

Among the impressive examples is the **Samanid mausoleum** in Bukhara (IX–X centuries). This building is one of the highest achievements of the architecture of the Muslim world, the pearl of the architecture of the Middle East. Striking harmony, simplicity and originality of the architectural composition: a cube topped with a hemisphere (perfect proportions, presented in the "human dimension"), and decorative richness in the masonry of burnt bricks (exquisite play of light and shade, patterned ornament).

Illustration 02



The engineering structure could also look absolutely magnificent in its beauty and plasticity. This is the **bridge Anjiquiao** in Hebei province (589-608 years, China). And, of course, we do not have to talk about the unique style of Japanese multi-tiered structures with their openwork elegance. One of them is the "**Golden pavilion**" (Kyoto, Japan).

Turning to examples of Chinese fine art, we note **the statue of the goddess** (Guan-yin – the goddess of mercy, XII century). If we look away from the sacred attributes given to it, we will see quite an earthly woman in a moment of reflection and high rest. The ease of the pose emphasizes the state of enlightened harmony and inner looseness.

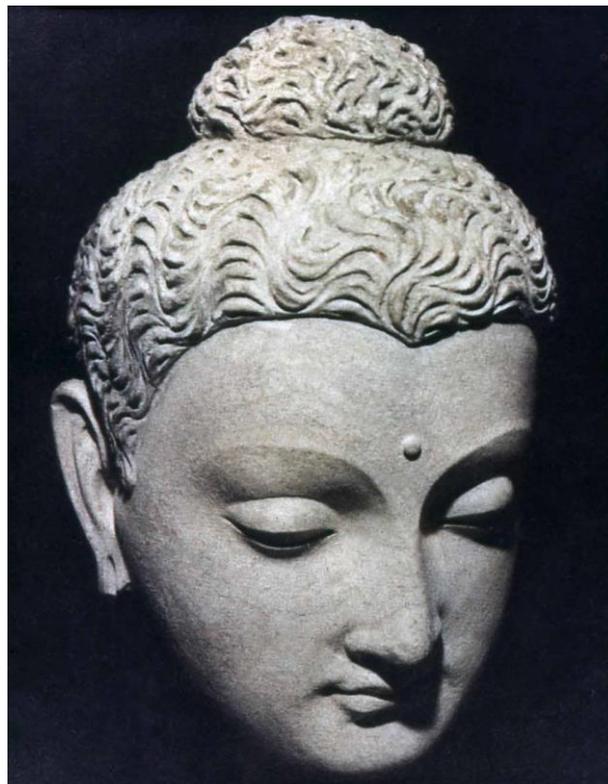
A contrasting example is the painting "**Playing children**" (XII century). In this sketch of a household scene, the lively charm of the excellently depicted babies draws attention to itself.

It is necessary to note a number of examples of artistic creativity of India during the middle Ages. Let's start with the art of *Gandhara* (now in Pakistan), which was formed under the influence of Hellenistic and Iranian traditions. Here for the first time appear sculptural images of the Buddha, previously revered only in the form of symbols. In this and many other ways, the Gandhara art school has had a great impact on the development of art in Central and East Asia.

The image of the Buddha, developed in the art of Gandhara, became canonical. One of the most classical examples is **the head of the Buddha** (IV century), where the image of a sublime state of calm and clear contemplation is recreated.

As a standard, physical beauty with 32 signs of perfection is transmitted: elongated earlobes (a sign of noble origin, the basis of Buddhism), a protrusion on the crown (a symbol of divine wisdom), almond-prominent eyes, etc. the Emphasized softness of facial features creates a sense of feminine image, which is designed to reflect the comprehensive completeness of the image (as if connecting various human hypostases).

Illustration 03



Now let's turn to the artistic treasures located in *Ajanta*. This is a complex of Buddhist monasteries carved into the rocks, and in 29 cave halls there are architectural forms, sculptural decoration, paintings on the themes of Buddhist mythology.

Ajanta's frescoes are remarkable for their richness of imagination, beauty of color and rhythm. Painting "**Raja in the Palace**" (V century) shows the characteristic style of Ajanta refinement, elegance of painting. A significant role in the decoration of the ceilings of the cave temples of Ajanta was played by paintings made in the

form of small square paintings and containing Buddhist symbols, plant motifs, animal figures.

The visual illustrations marked with "dotted lines" speak eloquently about the state of art in various territories of the East, which is strikingly different in terms of artistic performance from what is represented in European artistic creativity of the Early middle Ages.

* * *

However, even in Western Europe, although very difficult and slow, there was still a turn towards the acquisition of civilized forms of existence. Feudalism and monotheistic religion were the leading civilizing factors.

Feudalism developed such a clear and verified system of multi-step subordination that it proved viable for many centuries after the middle Ages (for example, in Russia serfdom existed until the middle of the XIX century). Fundamental to the medieval mentality was *the principle of hierarchy*.

Inherent in this principle, the arrangement of the components of the General structure in the order from the highest to the lowest was expressed in a rigid ordering of class relationships. Something similar was observed in the organization of the civilizations of the Ancient world – now, after the Greco-Roman Antiquity with its predominantly democratic, Republican forms of life, it seems to be repeated, but at a different stage of historical evolution.

The principle of hierarchy permeates medieval art. A good example: even such a humanist as we know the Georgian poet *Shota Rustaveli* (XII century) in his poem "**The knight in the tiger skin**" considers it necessary to speak only about those who occupy the highest position in society. And Rustaveli takes for granted the self-abasement of the rank and file before his masters.

Another, perhaps even more solid Foundation of the middle Ages – *monotheistic religion*. The transition from the pagan polytheism of Antiquity and Antiquity to the cult of the one and all-powerful Creator became a real revolution. It was in the Middle ages that the religious consciousness was laid down and formulated, which most of humanity still lives today.

Then there were three world religions-Buddhism, Christianity, Islam (Islam). First of all there was a Buddhism – in the middle of I thousand-cheletiya B.C., however only from the first centuries ad it was spread in many countries of Asia and only then the Buddha was recognized as a deity.

Islam appeared most recently in the VII century. And the Christian doctrine, as we know, was formed from the first century ad, as if marking the beginning of a new phase in the history of mankind.

Sacred texts of world religions have played a huge role in the development of artistic culture. This is especially clear to us in the case of the books of the **New Testament** (the second part of the Bible). As for the European middle Ages, the content contained in these books became the measure of all things, and the aesthetic world of art of those times was ultimately organized around the figure of Jesus Christ.

Among other things, the New Testament, and especially the four Gospels that make up it, are justly ranked among the outstanding monuments of literature. One of the most impressive gospel ideas is associated with a dramatic sense of human destiny. The Gospels, as narratives of the earthly life of Christ, emphasize this in every way. Let's recall the climactic moments:

- after baptism, Jesus goes into the desert for 40 days, in complete seclusion and abstinence from food to meet in a spiritual duel with the devil who is tempting him;

- on the night after the last supper, on the eve of the denouement of events, Christ is "terrified and longing", his inner tension reaches a bloody sweat and he, "mortally grieving", prays to God the father for the abolition of his irrevocable destiny;

- the sufferings of Christ on the cross – a terrible and shameful execution after scourging, slapping and spitting. He experiences violent mental struggles with the fear of death, he is overcome by the anguish of abandonment.

Above all such things in the Gospels, the question invisibly hovers: if this fell to the lot of the Lord, and if even he, knowing everything in advance, so hard endured earthly torments, then what can we say about a mortal, weak man!

* * *

The civilizing function of the Christian Church also consisted in the fact that the clergy was at that time the most educated segment of the population, and in some cases almost the only educated part of society (suffice it to say that even the Emperor of the Franks, Charlemagne, the most famous and powerful ruler of medieval Europe, never learned to write).

This also applies to professional art – for a long time it developed mainly in temples and monasteries. And remember that in Russia the beginning of writing and the birth of professional art is calculated from the time of its Baptism.

If you go through the main body of artistic works of this time, you will have to admit that almost the main embodiment of the medieval ideal – *God's man*, the righteous, the spiritual ascetic, including the hermit, selflessly devoted to the Lord, who refused earthly goods and temptations.

And here is what is curious: without any compulsion from the outside (the Church was still weak for the time being), the man of the Early middle Ages gradually reached for God-seeking and asceticism, as if tired of the bodily wealth and sensual full-blooded beauty of Antiquity.

Did the Christianization even of the secular images. If we turn to the Byzantine mosaic depicting **the Emperor Justinian with his retinue** (the first half of the VI century, the Church of San Vitale in Ravenna), it would seem that it captures a purely secular motif of the presentation of the solemn Royal exit. However, real historical persons acquire an iconographic appearance: a flat image, features of conventionality and canonicity.

And in addition to this, Justinian is endowed with a halo (he was beatified for having contributed to the construction of churches, including the temple of Sophia in

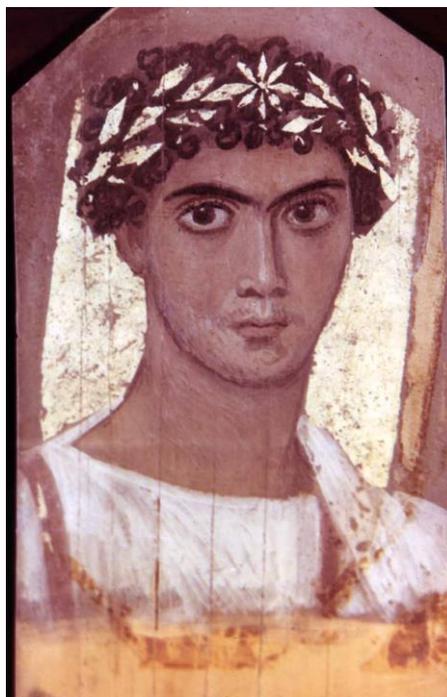
Constantinople). But, perhaps, the main character of this mosaic is Archbishop Maximian (he is the far right): the dry, elongated face of an ascetic, the sharp look of wide-open eyes, which conveys the strongest spiritual tension.

From the point of view of the movement to the Christian face, the so – called Fayyum portraits are extremely interesting-they received a similar designation at the place of the find (the El-Fayyum oasis in Egypt, created from the I century ad). Let us note three of the many portraits in succession, tracing their gradual evolution to the icon over the course of the second and third centuries.

A young man in a Golden crown (the first half of the II century). Currently, the image appears with severe damage, but thanks to them it is clearly visible that Fayum portraits were painted on wooden boards-this is how icons will soon begin to write. The Semitic type of the person portrayed will also pass into iconographic images of Christ, the apostles, and many saints, and the Golden crown (a ritual detail) seems to resemble the crown of thorns of the Savior.

A dark young man in a Golden crown (the second half of the II century). It is easy to notice that the eyes are opening wider and there is something devout in the look (high concentration, inner tension, readiness for ascetic service and even for sacrifice). The contour of the face and the color scheme anticipate the future angelic face.

Illustration 04



One of the Fayum **women's portraits** (III century). This is almost a finished iconographic image: exaggerated large eyes, a note of sharp spiritual expression (the seal of tragedy creates the feeling that we are facing a real "great Martyr"), the conventionality of the image with its characteristic generality of contour and flat character, Frank graphics.

The icon became in the Christian world the main type of medieval life-writing, having received the greatest distribution in Byzantium and in neighboring countries (including Russia). The depiction of saints required all sorts of conventional techniques:

- to emphasize the spiritual principle, all material-but-corporeal is excluded;
- for the same reason, the figures depicted are static and are in a space devoid of depth (the background is often written in gold, which makes it impenetrable to the eye);
- the artist does not depict his characters in profile, only frontally, because he needs to show in the face the receptacle of the soul, for which he transmits the face – the eyes with their searching gaze.

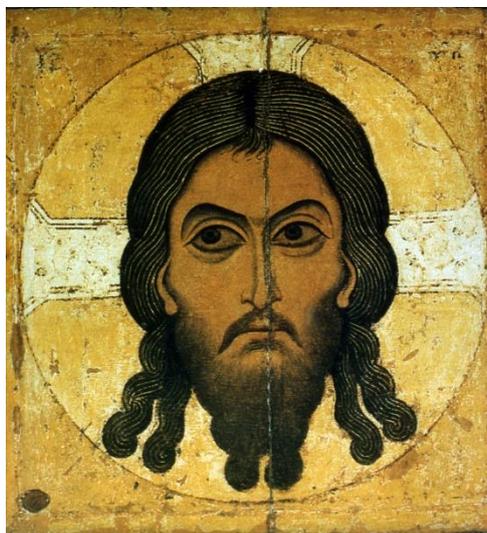
One of the examples of such art – "**Christ Pantokrator**" (Byzantine icon of the XIV century). Pantocrator, that is, the Almighty, as the highest STU-stump of the sacred hierarchy, is served here in the maximum concentration of canonical features: face, gesture, color, General conventionality of the image. The isolation and depth of the image – that's what this strict and detached art was built on.

In iconography, as in much else in the art of the middle Ages, Canon and Convention prevailed. However, even in such a rigid framework, artists were able to create deeply impressive images – even if abstracted, but perfectly-sublime faces of divine beauty. One of them is embodied in the Novgorod icon of the XII century "**Saved by hand**".

It has a semi-canonical: the decorative contour of the hair, arch eyebrows and ears, the range in which lies the head (depicted only the head, neck and shoulders – conditional, mandatory for iconic images of this kind).

And there is an individual: soft drawing of hair mustache and beard; izyskannye lines of lips, nose, eyes; look huge eyes directed slightly to the side, which violates the emphasized symmetry of the face. This is how the ideal, strict and at the same time refined beauty of a spiritual pastor is formed.

Illustration 05



* * *

High spirituality, which is embodied in such images, required a special moral valor, that is, self-denial and elevation above the "sue-that vanities". This was most answered by seclusion, monastic existence.

The hermit movement spread throughout the medieval world. And it did not require for itself an indispensable tonsure as a monk. For example, *Tao Yuanming* (lived in the late IV-early V century), which in China is considered the greatest poet, and the word, and his own life example preached a departure from the bustle of the capital to a simple, clean life in the gardens and fields.

Hermithood meant for him to be moral, that is, to live by his work, to do good, and to have spiritual independence. And spiritual independence can be achieved in any conditions, only you need to cultivate the ability to renounce-so says Tao Yuanming.

Judging from the evidence of art, asceticism and piety were often given to God's people not easily, sometimes through a great spiritual strain. They were truly *passion-bearers* (remember the Passion week of Christ). Take, for example, two very different poets.

One of them is the Indian preacher *Bhartrihari* (first half of the VII century). The only theme of his work is connected with such a burning alternative for the middle-age consciousness of the soul and body. The author constantly rushes between the temptations of life and monastic asceticism, between the enthusiastic fascination of life and the bitter disappointment in it.

At one pole for him – the Royal court, wealth, and especially women. He glorifies their beauty, the happiness of love, the power of passion, assuring that there is no other light but the beloved. At the other end there is a denial of sensual pleasures, a complete scepticism, including in relation to a woman who is no longer like nectar, but poisonous as a snake.

In his characteristic pathos of denial, Bhartrihari implores the mind not to seek the "*fragile pleasures of being*". Only austerity, detachment from desires, contemplation of the eternal and the infinite can resist the destructive power of time, which incinerates and luxurious cities, and mighty kings, and beauties with moon-like faces.

So, the antidote to illusions and corruption seems to have been found. However, the result of the collection with the characteristic title "**One hundred stanzas about the rejection of the world**" is the following statement: Yes, I live the life of a hermit, to which I aspired and saw salvation, but the attachment to this world does not give me peace.

The same theme of irresistible contradiction and disharmony, however, was developed quite differently by the Armenian poet *Grigor Narekatsi* (the second half of the X century). The main problem for him was the hopeless sinfulness of man, which was perceived by the poet with incredible sharpness, condensed tragedy, as a gaping wound of a sick spirit, as a continuous torture.

This egregious discord culminated in the "**Book of mournful songs**", where, in the ecstasy of ecstatic repentance, he is ready to admit to himself any imaginable

and unthinkable transgressions. But this was a righteous man, and his grave for centuries remained a place of pilgrimage. Nevertheless, the author scourges himself fiercely, mercilessly, using his own example as the Christian slogan "*Crucify yourself!*". All the forces are proving their own insignificance – insignificance of man, hopelessly mired in sin, Narekatsi puts his trust only in the Lord.

These are the evidences of those powerful struggles of the spirit that overwhelmed the ascetics of the faith in the middle Ages.

* * *

And yet, most often, God's people found comfort for themselves, found peace of mind. Their salvation was piety, humility, and meekness. And then there's the impassion and detachment. This is what all the *cult music* of the middle Ages is dedicated to anyway.

In the Catholic Church, over the course of a long evolution, a large circle of chants called the *Gregorian chorale* gradually developed. The name is associated with the name of Pope Gregory I (about 540-604) - he is credited with the systematization of a set of cult melodies. The designation *chorale* implies in this case a chant intended for the choir.

The purpose of this music was to serve the religious cult, that is, to tune in the manner of solemn deanery and detachment from the carnal, worldly. In its own way, the Latin language in which Gregorian chorales were performed also served-a language high and already "dead" in those days, far from the living colloquial dialects of European peoples.

The music is dominated by the prayerful character and often neutralized expressiveness: "without joy and sadness", smooth, flowing melodic movement in a measured rhythm, often monotonous, colorless color.

The Gregorian chorale is the main phenomenon of the musical culture of the *Western European Middle Ages*, and it may well be considered an embodiment, an artistic emblem of that time.

The *Orthodox* Church created its own music. Here the Byzantine hymns became the primary basis. They found maturity in the songs of *Roman Sladkopevtsa* (the first half of the VI century), which is famous for the fact that he first appeared in European poetry rhyme.

The tradition of Byzantine hymns was transferred along with Christianity to neighboring countries. In Russia, it received an original continuation in the forms of the *Znamenny chant* (from the old Slavonic *banner*, that is the *sign-signs*, which then recorded Church melodies).

The Znamenny chant has a lot in common with the Gregorian chorale, and it is clear why – one historical time and the same ritual function. But at the same time it is felt and especially Russian: thoughtfulness, special sedateness, something resembling the epic manner (epics in Russia were formed about the same time). And speaking about the soil of such chants, we note in the very type of singing a sense of boundless expanses.

The life of the spirit in question was not something frozen, dead. It had its own values, its gratifying sides and life-giving juices. Take, for example, *the lives of the saints*, which were created then in exceptional abundance.

It was a religious biographical genre that glorified the existence of recluses, hermits, and monks. It may seem that, so to speak, by definition, he presented something purely edifying, in the spirit of moralizing lives. Nothing like that!

Here, for example, "**The Life of Theodosius**" (full name: "The Life of our Holy father Theodosius, Abbot of Pechersk") – about the founder of the Kiev-Pechersk Lavra. This life was among the original examples of Russian literature (the second half of the XII century), in which the anonymous author reconstructs the chronicle of the ascent of his hero to the highest Holiness, and at the same time the syllable of the presentation is very lively, expressive, without any high-flown pomposity.

The fact that the religious art of the middle Ages was not at all dogmatic, dead, frozen, proves the existence of *the liturgical drama*. This genre was born in Europe from the IX century in the depths of the Liturgy (Church service). They were literary and musical dramatizations based on the stories of the gospel and on the lives of saints, with decorations and costumes.

Over time, such performances were played out not only in the temple, but also on the porch, and even in the city square. The musical basis was the Gregorian chorale, but along with the penetration of the liturgical drama of the worldly beginning, the corresponding musical material of folk and domestic origin was increasingly included.

Many such genre episodes abound in the well-known liturgical drama "**The Action of Daniel**" (XII century). Accompanying her very lively, emotionally direct song and dance numbers testify to the already well-developed musical culture of the European Late middle Ages.

* * *

In the previous presentation, much attention was paid to the spirituality of man in the middle Ages. And this is natural – the life of the spirit was largely decisive for that time. Turning to the other sides of the artistic culture of the middle Ages, let us first turn to the phenomenon that was at the intersection of the spiritual and these other sides – *Sufi poetry*.

The concept of *Sufism* is derived from the Arabic word *suf* – rough woolen fabric (hence *sackcloth* as a garment and attribute of an ascetic). Sufism is a form of Muslim asceticism associated with asceticism, hermitry, and withdrawal from this world.

This mystical current in Islam was based on the belief in the possibility of overcoming the gap that separates man from God. To know the Creator, to join him, the Sufis sought through liberation from the body shell, by dissolving their spirit in the divine essence – or, as they put it, to become like a "*drop in the ocean*". That is, at the moment of mystical illumination, the human spirit dissolves in the universe, and at the same time it seems to absorb the entire universe.

Here we have come to the next point of understanding the essence of the middle Ages. The fact is that one of the main goals of the spiritual search, so intense at that time, was associated with the comprehension of this category – the category of the universe.

Man tried to penetrate the secrets of existence, its eternal laws. As for the people of art, they sought to model something similar in artistic images.

What was the picture of the universe? To a certain extent, his legacy was the temple. And if architecture is often considered the leading type of art of the middle Ages, the temple at this time was its certainly dominant form. It was then that the main types of Buddhist, Christian and Muslim temples were created, which retained the significance of the model for subsequent eras.

Christianity began its temple architecture with buildings of the basilical type. *Basil* (greek. *royal house*) – so in ancient Athens called the house of the head of state, Basileus. In Ancient Rome, such buildings were intended for business meetings, trade deals, and court sessions. Over time, in this kind began to build and baths (public baths). Perhaps the most remarkable of these structures, including from the point of view of the prospects of temple construction – **the baths of Caracalla**.

At once it is necessary to stipulate that the Roman baths can not be ponomer as baths in the usual sense for us. There was everything for various and civilized leisure – for walks, sports, meetings, and even philosophical discussions (by the way, there were excellent libraries at the disposal of clients).

So in a way it was a temple of both physical and spiritual purification. And if you set up an altar in such a room, it will be quite similar to a Christian temple, because it has the most necessary – a large internal space and a highly elevated vault.

To confirm this, it is enough to compare the baths of Caracalla with any of the typical Christian basilicas, built already as a temple and, of course, in later times. Such a Basilica was a large rectangular hall, often divided by rows of columns into longitudinal parts (naves), and the Central nave (higher) was illuminated through Windows above the roofs of the side naves.

The Basilica was so convenient for the departure of Christian Kul-TA primarily due to its capacity. After all, in comparison with Antiquity, the understanding of the functions of the temple was radically rethought. If the ancient temple was considered the dwelling of the gods (location of the statue of the deity), and rituals going on outside, now the temple became a place of meeting of believers to participate in the sacrament of communion with God.

That's why a huge inner space was needed – in order to accommodate a large number of worshippers. In addition, the task was to isolate a person from the outside world as much as possible. To do this, the interior of the Church created the appropriate atmosphere. And if at first the external appearance of the temple looked extremely simple and modest, then its internal decoration was striking with splendor (very characteristic in this respect is the **church of San Vitale**, VI century, Ravenna, Italy).

* * *

Over time, with the establishment of Christianity, pomp could acquire not only the internal, but also the external appearance of the temple. One of the most remarkable buildings in this respect is **the Cathedral of St. Mark** in Venice. It was built in the IX century, and decorated it from generation to generation for several subsequent centuries. Therefore, the original Byzantine style appears here with layers of Romanesque and Gothic. For example, the bell tower, which served as a signal tower (it announced the arrival of ships) is made in the Romanesque style-hence the massiveness and severity of its forms.

Returning to the principles of Byzantine architecture, and they were fundamental here, we find a typical plan of the composition: the form of an equal-pointed cross, the center and ends of which are crowned with domes. Both the exterior and the interior are characterized by a combination of reinforcing Byzantine splendor and Venetian luxury (marble walls, columns, statues, mosaics).

The interior space is saturated with light, Golden from the radiance and the flow of color in the mosaics. The vaults going up, huge domes, wide arches and pilasters with many "petals" create the impression of special lightness, picturesque harmony, poetic fairy-tale.

Illustration 06



As for the semantic content of the architecture of the interior of the Christian Church, its majestic volumes are designed to create the impression of eternity, inviolability. Moreover, the aspiration of all proportions up causes associations with the firmament.

A complete imitation of the vault of heaven was given by *the domed temple*, where the overlap was carried out not by the vault, as in the Basilica, but by the dome. Domed churches appeared later than basilicas, but they became the most common type of Church structure in the Christian world.

And again, it should be noted that this idea was anticipated in some late Roman buildings, especially in the famous **Pantheon** (the beginning of the II century, Rome), where the name itself attracts attention: the temple of all (pan) gods (Theo). It is symptomatic that at this historical stage, the pagan Romans had the idea to unite all the gods, as if creating a single God from them, that is, there was an implicit rapprochement with Christianity.

Architecturally, the problem was solved here, which was later constantly set by Christian architects: the overlap of a huge internal space with a grandiose dome (its diameter is about 45 m). A large round hole in the center (the source of illumination of the temple) - like a sun. This further reinforces the illusion of the firmament reigning over the earth's life and the higher powers behind it.

Later, the Pantheon was turned into a Christian Church and served as a model for the domed buildings of later times, including the most significant Byzantine structure-the **church of St. Sophia** in Constantinople.

Russian churches, beginning with the cathedrals of the same name: St. Sophia Cathedral in Kiev, St. Sophia Cathedral in Novgorod, and so on. *Sophia*, that is, *Wisdom*, was for Russian architects attractive not only in the architectural image, but also in the meaning that is invested in it.

And almost immediately the temple in Russia, as a model of the universe, got its accents. In the earliest of the great cathedrals of **St. Sophia** (1037), the first such emphasis is in the modeling of architectural forms from many parts and "prolapse" less Central, like Hortitsa "the settlement" (the city stands as a symbol of earthly life).

The second emphasis consists in the system of domes, as if transmitting the face of the Heavenly king. The Central dome is accompanied by 12 small ku-floors. This can be interpreted in different ways:

- first, the sun is surrounded by planets;
- second, the 12 apostles and the Almighty exalted above them;
- third, the allegory of the capital city and the princely destinies;
- and, fourth, the Grand Duke and other princes.

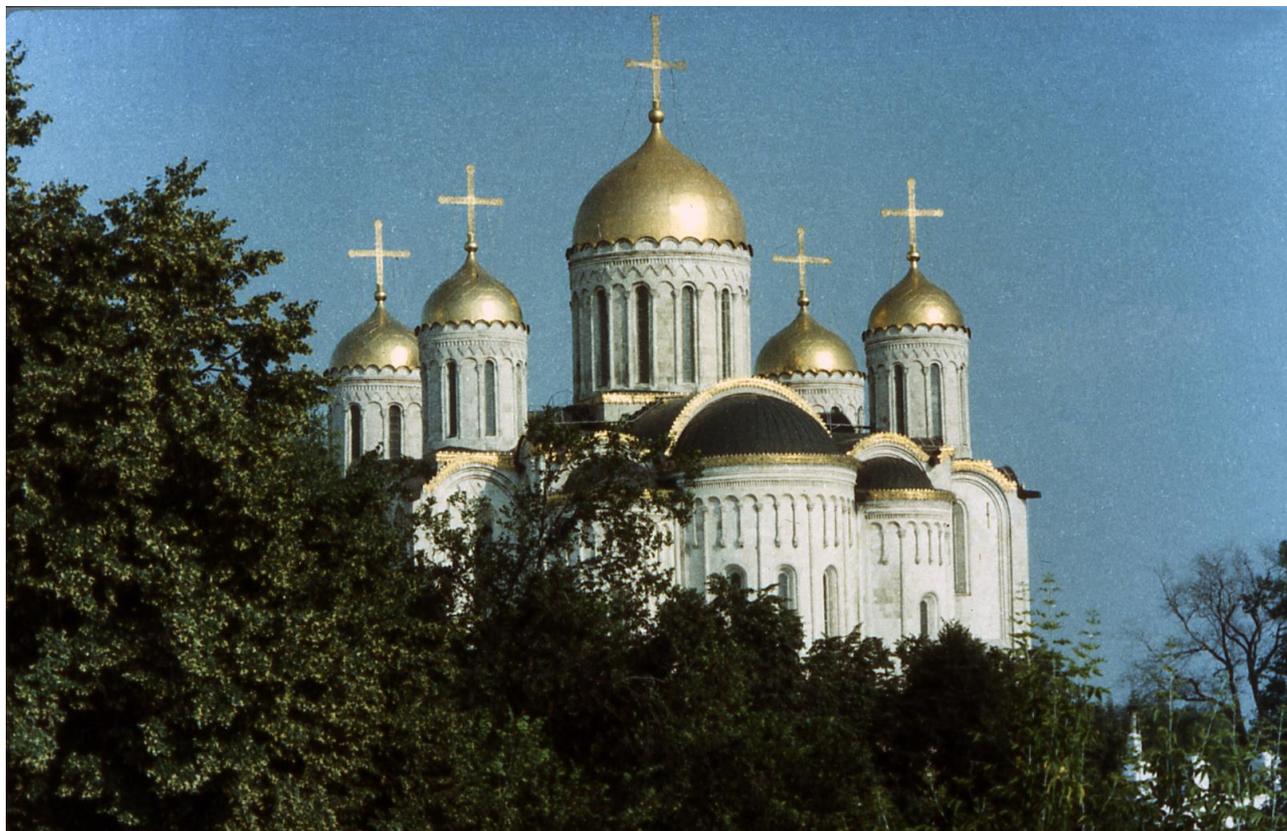
In any case, there is a complex step-pyramid composition, embodying the principle of hierarchy, which was so important for the middle Ages and which has already been mentioned-strict subordination of the smaller to the greater, the lower to the higher.

The most harmonious embodiment of the principle of hierarchy is found in the temple architecture of Vladimir, which became the pinnacle of Russian medieval architecture. Almost everything typical of Vladimir architecture is represented in **the Assumption cathedral** (1158-1160, rebuilt in 1185-1189).

Grandeur and solemnity are combined here with a special clarity, harmony and grace of proportions. The lightness of the forms creates a feeling that they seem to float. Elegance and picturesqueness, culminating in Golden domes and crosses, ex-

presses a festive state of mind - as if recreating the image of a heavenly holiday. This was the most solemn temple of pre-Mongol Russia.

Illustration 07



It is from here, from the magnificent examples of Vladimir architecture, that the epithets white-stone, golden-headed? will later be transferred to Moscow (already in the Renaissance), and in the Moscow Kremlin, the Cathedral of the same name – the assumption will be built in the likeness of this.

* * *

Extremely original paint in the medieval model of the universe made *landscape painting* in China. But first briefly about the Chinese painting of this time in General. The discoveries made by the Chinese masters, and the highest level they reached, were completely beyond the reach of other art schools of the middle Ages, and what they did remains an unsurpassed classic. And this despite the fact that they used mostly ink.

The paintings were most often executed in black ink on a light background-preferably, it was a *monochrome* painting. However, the calligraphic tone-bone of the lines and the masterly use of spots and blurs of ink of various intensities created an exceptional pictorial richness and expressiveness.

One of these works: *Liang Kai* – "**Portrait of the poet**" (the first half of the XIII century). As if responding to the idea of the figure of the Creator of art (Li Taibo is depicted), an ecstatic state of inspiration is reproduced, when the human spirit rises

in the flight of creative thought above the ordinary and material. The bodily principle is almost completely removed.

Everything is transmitted by a few spots and washouts of mascara on a white buma-GE. The scroll is not filled with anything, so that the figure moves as if in a completely free space ("twisted in the sky"). The extreme laconism, the exceptional craftsmanship, and the strikingly refined manner in which this work is executed attest to the high achievements of Chinese painting.

Now let us turn to the main conquest of the Chinese artists of the middle Ages – their landscape painting. Landscape, as an independent genre, first appeared in China in the VI century, that is, for a whole Millennium before the emergence of the European landscape. At the heart of Chinese landscape painting lay the same monochrome (ink work), and at the same time the artists achieved a striking richness of colors.

In the painting of *Go Si* "**Autumn in the valley of the Yellow river**" (XI century) immediately draws attention to the choice of angle-sharply, unexpectedly, sometimes to the point of fantasy. Behind this was a unique vision of the world.

In order to realize this vision, Chinese artists have developed special techniques for building space. The picture is divided into several planes, and the degree of clarity of the image decreases as you move from the front to the back: the distinctness of objects near (perfectly clear foreground) and the vagueness of outlines in the distance (appearing in a hazy background).

Between these plans, the air environment is recreated in the form of fog, clouds, misty haze. And another important technique: the artist has always given his landscapes a very high point of view – we look at the view that opens before us as if from the top of a mountain. All this allowed us to display the infinity of space, to convey a sense of the immensity and vastness of the world.

Another characteristic example: *Li Cheng* – "**Buddhist temple in the mountains**" (XI century). Indeed, if you look closely, you will find the outline of a pagoda in the lower left corner of the scroll. But they are almost dissolved in the landscape environment, including overlapped contour of bare trees.

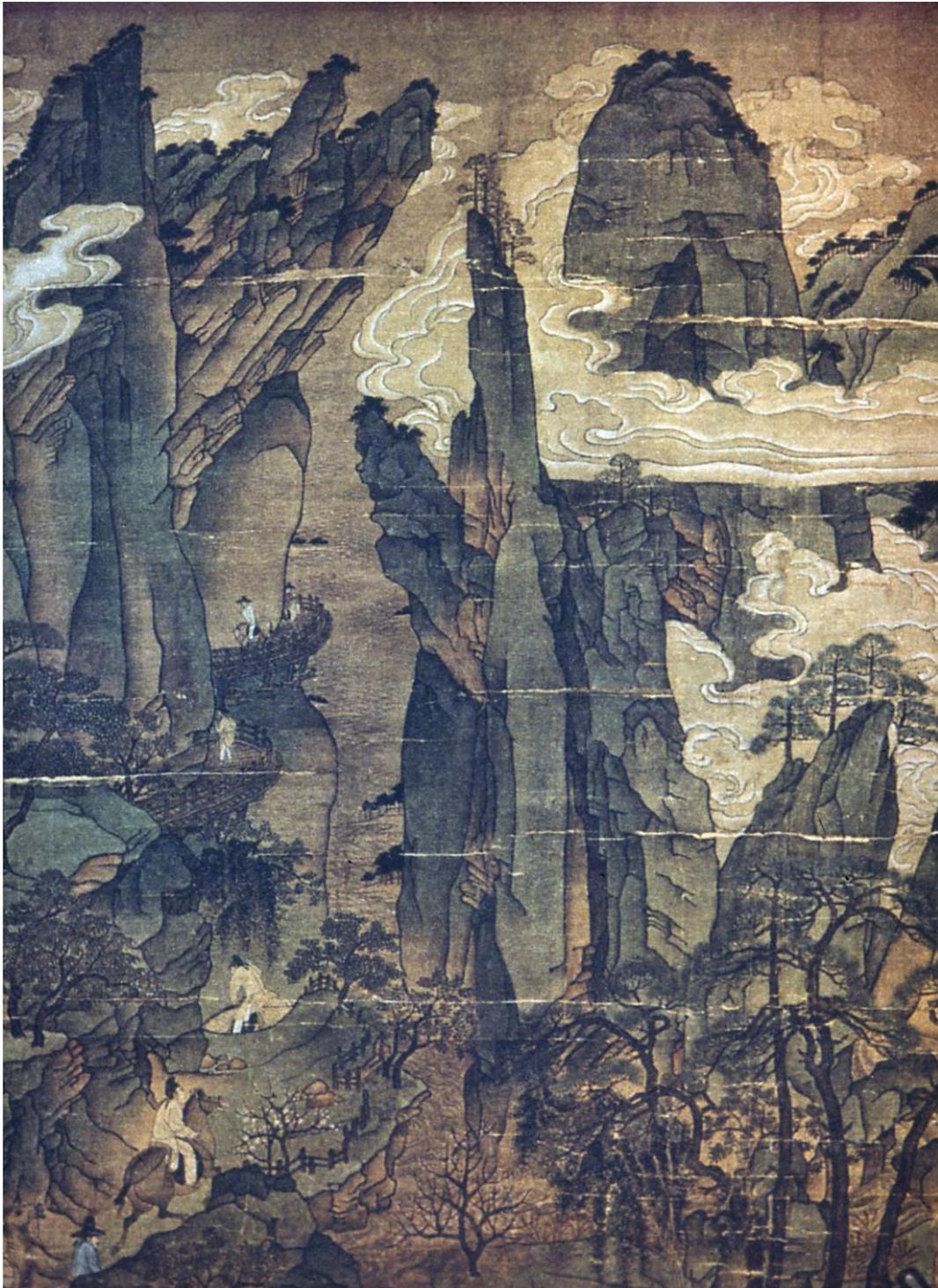
And this is very significant. The genre of landscape painting in question is called "*mountain–water*" in China. It was in these natural phenomena that artists found the images in which they sought to Express the cosmism of being. Indeed, here we see the bulk of the natural world with its primordial nature.

For Chinese artists of those times, nature is not only a grandiose, but also a valuable world, standing immeasurably higher than the human world. Therefore, in their landscape compositions, man was assigned a purely subordinate role. This answered one of the most important ideas of the middle Ages: man-only a tiny grain of sand of the universe.

For example, in the painting *Li Zhaodao* "**Travelers in the mountains**" (the turn of the VIII century) shows again pristine, untouched by civilization nature (the chaos of bizarre forms brings the image to the fantastic genre). Human figures are barely visible, completely lost, not comparable to the bulk of natural matter. Once

again, attention is drawn to the multi-dimensional construction of space and aerial perspective: white swirling clouds seem to cut the tops of mountains.

Illustration 08



* * *

Medieval literature also sought to understand the laws of the universe. In this respect, *Farsi poetry* was particularly active. *Farsi* – speaking, that is, Farsi – a literary language that has developed among the Persians and Tajiks and which has long

been used by many neighboring peoples (for example, Azerbaijani, which put forward such a coryphean of world literature as *Nizami*).

Most often, Farsi-speaking poets carried out the comprehension of life in the form of a monumental epic. The most grandiose of these epics is the poet *Firdousi's* "**Shah-nama**" ("The book of kings"). In its volume, it is many times larger than the Iliad and Odyssey combined. "Shah-nama" contains a huge number of mythological legends, historical legends, poetic Chronicles, poems about love, edification and all sorts of thoughts-covering a huge chronological distance: from the creation of the world to the time of the poet's life.

Quite different was the understanding of the universe in the work of another famous Farsi – speaking poet-it was *Omar Khayyam*. In contrast to Firdousi with his epic of a giant scale, Khayyam turned only to the form of *rubai*. Rubai is only a quatrain, but in such a brief miniature he managed to conclude a large, voluminous thought.

These separate thoughts are formed into myriads, covering everything and everything. A poet-thinker, he, like an endless rosary, goes through and analyzes all sorts of life positions (say, from austerity to the cult of *nasl-zhdeniy*), finding in each of them a certain rational grain and reality.

Khayyam reflects not only on everything, but on everything – quite seriously and with sarcastic irony, with bitterness and carelessness. There is a lot of skepticism in his poetry, and he often talks about the corruption and futility of human existence. But he also finds an antidote to skepticism, asserting the need to live, and to live in the pursuit of joy and conducting a wise thought about the non-futility of all that man does.

What has been discussed so far is *the life of the spirit*, presented in its various facets. Of course, the existence of the Middle Ages was not limited to this, although it is very important for him.

Along with the righteous man, a man of spirit, perhaps the most remarkable for that time was the figure of *a warrior, a fighter*, whether a hero, a knight or a knight. Moreover, in the description of feats of arms, the medieval narrator certainly uses the techniques of hyperbolization to show the exceptional merits of his hero (this is very characteristically presented in the famous Frankish epic "**The Song of Roland**").

The main motive of the warrior is the search for glory, the thirst for feat. For example, the hero of the Anglo-Saxon poem "**Beowulf**", having heard about the machinations of a certain monster, voluntarily rushes to the aid of strangers, deliberately exposing himself to mortal danger.

This monument of literature is one of the earliest in Europe (VII–VIII centuries), goes back to the folk tales of the VI century, is known from the manuscript of the X century. It breathes hoary antiquity and can serve as a model of the epic: here the fabulously fantastic element is very strong, and the syllable is saturated with high speeches and permeated with that sonorous, stately-singing intonation that implies storytelling recitation.

The militant mood of the Middle Ages found a vivid expression in architecture. First of all, we are referring to *various fortifications*. Powerful fortresses were built in

impregnable places. The cities were surrounded by a ring of stone walls with many towers.

In Russian cities, the **Kremlin** was built on a high place – the residence of the Prince and a refuge for citizens in the event of an attack by enemies. It was a complex of defensive, Palace and Church buildings. The Kremlin was the Central part of the city, surrounded by defensive walls with towers. As the core of the city, it defined its silhouette and layout. Such structures have been preserved in Novgorod, Tula, Smolensk and other cities.

For example, we can refer to **the Kremlin** in Pskov, which in the XV–XVI centuries was one of the most powerful European fortresses. The length of its walls reached 10 km, the towers were striking in size and power (up to 40 m high), the walls were able to take under their protection the entire population of the city. The spirit of those harsh times is well conveyed by the heavy tower volumes with narrow loopholes.

This Russian Kremlin, with its palaces and temples that shone with gilded roofs and crosses, well-inscribed in the terrain, was a magnificent urban dominant.

* * *

Over time (already beyond the middle Ages), fortifications became more of a tribute to tradition, acquiring mainly symbolic meaning. Recall the history of the **Moscow Kremlin**, which began with the fact that the oldest, Central part of Moscow in the middle of the XII century was surrounded by a rampart, in the middle of the XIV-th walls and towers were built of white stone, at the end of the XV-th-brick. It was only in the XVII century that the towers received the existing tiered and hipped completion.

At the end of the XV – beginning of the XVI century, three cathedrals and a bell tower "Ivan the Great", as well as a Faceted chamber, were built on its territory. Much later, there are Terem Palace (the first half of the XVII century), the Senate building (the second half of the XVIII-th), and in the middle of the XIX-th – the Grand Kremlin Palace and the Armory.

So was one of the most beautiful architectural ensembles in the world, "rock the heart" of the state, the personification of his power, as well as SamoByt-ness of its culture Dating back to the depths of the ages.

Acquiring rather a symbolic character, fortifications over time, respectively, appeared in an increasingly aestheticized appearance. The **Novodevichy monastery** in Moscow, founded in 1524, is significant from this point of view. On external signs before us the construction, of course, defensive appointment:

- typical location, convenient for protection (in the bend of the Moscow river);
- fortress walls (built at the end of the XVII century, length about 1 km), adapted to combat and equipped with rows of loopholes;
- the presence of twelve round towers, placed at a distance of a shot from each other, which makes it possible to review the terrain and fire at the approaches to the monastery.

However, the appearance of the fortress itself, especially the buildings inside it (and six – Smolensky Cathedral of the XVI century, the bell tower of the end of the XVII-th, etc.) with their extraordinary elegance and colorful-decorative interpretation has a festive character, and the whole ensemble is perceived as a precious architectural toy.

One of the symbols of the Middle Ages was the *castle* – fortified dwelling of the feudal Lord. It was usually located in a bend of the river, on a high hill, so it, like its owner, dominated the surrounding area.

At first, castles were built as purely utilitarian in their purpose, that is, as a *fortified dwelling*. Looking at the earliest buildings of such a structure, it is easy to make sure that everything in them is made on the basis of military expediency (in this respect, the highest watchtower of the castle, the so-called *donjon*, is especially indicative). Hence the simplicity and coarseness of forms – primitive, but in its own way colorful.

Over time, builders are beginning to show more and more care about the expressiveness of the appearance of castles. In the configuration of structures, the role of what came from free architectural imagination increased, and the variety of colorful, brightly individual creative solutions increased accordingly. Thus, the defensive function was replaced by aesthetic tasks, and this turned the construction of fortifications into a work of art.

According to their function, such structures became the *ceremonial* residence of the sovereign feudal Lord. And always draws attention to the picturesque architectural composition, perfectly inscribed in a rich natural environment. In addition to the pronounced aestheticization of the design, the goal of exalting the "illustrious person" was pursued. Therefore, often such a castle proudly reigns over the surrounding area, as if soaring up all its volumes.

Militant character often acquired and Church buildings of the Middle ages. As a typical example, you can call the **Cathedral** in Tournay (Netherlands), which not only gives the impression of a real fortress, but also as if in miniature is a model of a well-fortified city.

Buildings of this type lead to the idea that much of the architecture of the middle Ages was influenced by such common then buildings of the fortress type, acquiring not only the appropriate color, but also a similar purpose. The bottom line is that, since they were built mostly of wood, so far during wars and feudal feuds any stone building served as a defense against attack.

A striking illustration can serve as a **merchant's house** in Pskov – the so-called pogankin chambers, named after the owner of this house S.Pogankin. In the first floor of his chambers were located household services and warehouses. In the upper floors-service rooms, halls, guest rooms. The massive building with flat walls is devoid of any decorations. Its walls are two meters thick, their solidity is complemented by heavy vaults, a large number of niches and caches, Windows-embrasures, closed with iron bars-all this gives the house a severe appearance of a fortress.

Pogankiny chambers were built in the XVII century, that is, far beyond the usual chronology of the middle Ages. And this indicates an extremely long-lasting

extension of the traditions of a long-standing era. This situation was typical not only for Russia, where for a long time (covering the Renaissance and even most of the Baroque era) rooted as if preserved forms of medieval art, but also for a number of countries in Western Europe.

As an example, we can cite the **Town Hall** in Florence (Palazzo Vecchio), which is a heavy, massive structure of very gloomy appearance and with obvious "traces" of fortress architecture. But it was built in the XIV century, when Florence has already become the "cradle of the Renaissance" - an era aimed at light and harmony.

* * *

From the point of view of the serf character of medieval architecture, this is the impression made by many in the architecture of the *Romanesque style*. It got its meaning from the root name of Rome (lat. *Roma* and *romanus* – Roman), its origin is traditionally lead from the buildings of this city.

Indeed, the architecture of this leading style of the middle Ages bore the most distinct imprint of fortifications: the severe geometric simplicity of the composition, the heavy mass of the walls with their large blank planes, heavy pillars and supports, narrow Windows, sparse decor or even its complete absence.

The early Christian buildings in the Italian city of **Ravenna** (V century) can be considered a direct precursor to the Romanesque style, and the **Church of St. Ruprecht** in Vienna (XI century) can be considered a completely typical building in this style, which spread throughout Western Europe. Another characteristic example of Romanesque architecture is the **Church** in Pare-Le-Monial (early 12th century, France), where the direct impact of fortress architecture is quite obvious in the harsh planes of the walls and in the sharp-angled towers.

We find approximately the same features in the Russian Church architecture of that time. For example, the essence of the design of **St. George's Church** (1119, St. George's monastery, near Novgorod) in a strict, even dry volume (high "heroic" monolith), and the projections of the apses resemble defensive towers. The drums and heads of the temple are only a small, secondary part of the overall composition. The whole is perceived as something formidable, bristling.

No less strong "fortress" imprint lies on many temple structures of the medieval East. Here are a few diverse samples.

Let's start with Transcaucasia – **Jvari** (temple of the Cross, 586–604) in Mtskheta, which at one time was the capital of Georgia. It is elevated on a mountain spur, merged with the natural massif, so that the building seemed to have grown into the rock, crowning its top, and it is perfectly visible within a radius of 30-40 km.

Not far from Jvari, **Svetitskhoveli** (literally *Living-creating*) was built in Mtskheta – a Cathedral that belongs to a later time (completed in 1029, the architect *Arsukisdze*). The building of gigantic dimensions is surrounded by a wall and has an extremely severe appearance.

Now let us turn to the structures of the tower type – in each case it will be a temple-tower, and it is clear that any such building, in addition to religious purposes,

performed a patrol function. In Islamic architecture, this had to do primarily with minarets, which have about the same purpose and architectural location as the bell tower in a Christian temple.

Among them, the exceptional originality stands out **al-Malviya** minaret in Samarra (Iraq, 847-852 years) due to its spiral structure, raised to a height of 50 m. No less peculiar is **the main minaret** of Bukhara (XII century, Central Asia), known as the Kalyan minaret, that is, the Vey-lik minaret. Its vertical is visible in the city from everywhere. The massive conical tower (almost 50 m) ends with a lantern-rotunda with sixteen Lancet Windows. It is made of burnt brick and divided by horizontal ornamental belts, the pattern of which is never repeated.

Finally, we note two Chinese pagodas of the tower type: **the Dayanta** pagoda in Sian (VII century) is a cyclopean structure of an openly defensive nature, and as for the "**Iron pagoda**" in Kaifin, in this case the name speaks for itself.

* * *

Concluding the discussion of the artistic culture of the middle Ages, let us consider some of the phenomena associated with *lyrical imagery*.

First of all, let us note the fact that the lyrical principle has widely penetrated into the cult art. This became especially noticeable in the later stages of the middle Ages. Imagine small churches and churches of Russia and the pearl among them - the **Church of the Intercession** on the Nerl (1165, near Vladimir).

As you know, its appearance was due to a deeply personal impulse: Vladimir Prince Andrew Bogolyubsky in memory of his untimely dead son decided to put it "*in the meadow*" near the river Nerl. The emphasized dimensionality, the extreme softness of the contours, and the incomparable poetry make it a symbol of low-key and pure Russian beauty. It is no accident that the Church is so merged with the surrounding landscape, directly growing out of it.

Something similar in the power of lyrical feeling is found in some examples of Russian iconography. For example, the icon "**Angel – Golden hair**" (the end of the XII century) in accordance with the nature of the display object is designed in Golden colors. The face is full of sadness and warmth. The deep humanity of the image is impressive (the soft tilt of the head draws attention to itself), which is emphasized by the exceptional plasticity of the image – everything in it breathes tenderness and sympathy.

Among similar images is the our "**The Mother of God of Vladimir**" (the turn of the XII century) – perhaps the most famous of the icons of Russian Orthodoxy. By origin, this is a Byzantine icon, it was written by Constantinople masters, but took root in Russia, becoming a sign of its spirituality and the archetype of many such images.

The icon was brought to Kiev in 1132. In 1155, Andrei Bogolyubsky secretly took her to Vladimir, where she was in the assumption Cathedral until 1395. When the country was threatened by Tamerlane's invasion, it was moved to Moscow – here it remained as a kind of symbol of the Russian land, retaining the name of Vladimir.

The Mother of God is a favorite face of Russian iconography, interpreted as a mole-Kaya intercessor for the human race before the forces of heaven. But there is also a more specific meaning: the image of a sad and tender mother's love. Through the face of the mother of God, the theme of the sanctity of the mother entered Christian art.

In the previous presentation, referring to Chinese painting, it was said about its inherent grandiosity and universality of perception of the world. But it could appear and purely lyrical solutions, which further confirms the highest level that this type of artistic creativity has reached in such distant times.

One of the examples indicating the variety of approaches peculiar to Chinese masters is "**Naked willows and distant mountains**" (XIII century, artist MA yuan). This work is in a number of the genre considered above "*mountains-waters*".

But, in addition to this genre with its propensity to cosmism, there was also a genre more chamber: "*flowers-birds*", where everything is permeated with subtle lyricism, intimacy, lively awe. Among the most famous examples – "**Oriole on a pomegranate tree**" (anonymous, XI-XII centuries).

Similar things were also performed on scrolls, but here it was not ink that was used, but watercolors that gave surprisingly delicate colors. Together with the amazing subtlety of execution, this allowed us to achieve the highest artistic expression.

Developed in those days and lyrics in the narrow meaning of this concept, that is, love lyrics. The theme of love has given rise to many works. Especially in Arabic-speaking countries, where poetics of this kind was distinguished by the exquisite beauty of the syllable.

European lyricism was only taking its first steps in those days. And if in secular genres it was presented modestly enough, then the more it is necessary to appreciate the fact that the lyrical beginning penetrated widely enough into religious genres, as if warming them from within, bringing a note of penetration.

In fact, early European lyricism as such, developed mainly in the musical and poetic work of Provençal troubadours, French trouvères and German minnesingers. They were the exponents of chivalrous culture. They established the cult of the Beautiful Lady, singing a sublime and refined sense of adoration.

The European lyricism of those times was essentially very chaste, which is especially noticeable when poems are combined with music, as it usually happened in the art of poets-singers of the chivalric circle.

* * *

The Middle Ages often seem to us a time of harsh, gloomy, even oppressive. And there are certain reasons for this. Too often, including in art, there were calls for asceticism, statements of the meaninglessness of human life, terrible prophecies. This is widely represented in Christian art and perhaps especially in Arabic poetry.

However, in spite of all this, life took its course, which gave rise to an artistic flow, filled with a sensually full-blooded acceptance of the world, a variety of bright colors. And, for example, in the Arabic poetry originated a whole trend called *khamriyyat* poetry of wine. The Arab poets in their own way echoed by European *va-*

grants (among them were priests without a parish, monks were defrocked, wandering scholars).

The art of the wandering comedians was then in full bloom. In different countries, they were called differently: jugglers in France, *spielmans* in Germany, buffoons in Russia, etc. For the color and direction of this craft, the translation of the designation *spielmans – igrets* is characteristic.

As for the medieval jugglers, they should not be confused with the modern circus profession – the jugglers of that time were able not only to manipulate various objects, but also sang, danced, told and acted out theatrical scenes. There are still samples of their music – openly plebeian, unusually noisy, juicy, tart, extremely cheerful. And as was often the case in the art of those times, in its folk-genre primitive there are still clear traces of barbarism.

Let's sum up some results. According to the sum of these and many other phenomena of the highest aesthetic order, we can conclude that the art of the Middle Ages – a huge, rich layer of artistic culture of mankind.

It is particularly necessary to highlight at this historical stage the creative achievements of the East, which passed its "finest hour" at that time. It was then that many of the peoples of Asia had created his artistic classics. And if European countries still had to do this, starting with the Renaissance, for the East, the legacy of the Middle Ages was and remains in many ways unsurpassed.

A very important historical stage was the Middle Ages and for the future of Russia. This was the starting point of her art: the rapid rise of architecture and iconography, the beginning of literature (with such an outstanding monument as "The Word of Igor's regiment") and professional singing art – all this was done mainly in the XI and XII centuries.

Illustrations

01. Constantine (sculptural portrait, Rome)
02. Mausoleum of the Samanids (Bukhara)
03. Buddha head (plastic, Gandhara)
04. A dark young man in a Golden crown (portrait, Fayum)
05. Spas Nerukotvorny (icon, Novgorod)
06. St. Mark's Cathedral (Venice)
07. Assumption Cathedral (Vladimir)
08. *Li Zhaodao* Travelers in the mountains (picture, China)

Игорь Кондаков (Москва)

Русский музыкальный модерн: Римский-Корсаков и Скрябин

Эпоха Русского Модерна, во многом совпадавшая с Серебряным веком и Русским культурным ренессансом, несла на себе отпечаток всемирности и европеизма. Именно эпоха Модерна (в широком и узком смысле) и особенно стиль модерн, широко распространившийся в Европе, окончательно вписали русскую художественную культуру в мировую. И эта тенденция сразу отобразилась в приобретении русской культурой таких свойств, как *всемирная отзывчивость* и *всемирное влияние*, выдвинувших русскую художественную культуру в конце XIX – начале XX вв. на первый план всемирно-исторического развития искусства.

Это, впрочем, не исключало национального своеобразия русского модерна – и в области архитектуры и изобразительного искусства, и в литературе, и в театре, и в музыкальном искусстве. И эта художественно-эстетическая, а также религиозно-философская специфика русского модерна немедленно выделило его среди других национальных версий культуры модерна и стилей модерна.

Однако, в силу перманентной расколотости русской культуры на *национально-культурное* («славянофильское») и *культурно-глобалистское* («западническое») направления (терминология здесь вполне условна), музыкальный русский модерн, при всей своей цивилизационной специфике, существовал в двух параллельных версиях – национально-ориентированной и европейски-ориентированной. Одна из этих двух версий («национальная») исторически складывалась в русле «Могучей Кучки», и особенно в позднем творчестве Н.А. Римского Корсакова («Сказка о царе Салтане», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Кашей Бессмертный», «Золотой петушок») и его ближайших учеников – А.К. Глазунова, А.К. Лядова, Н.Н. Черепнина и далее – ранних И.Ф. Стравинского и С.С. Прокофьева.

Другая («европеистская»), начавшись в позднем творчестве П.И. Чайковского («Щелкунчик», «Пиковая дама», «Иоланта», 5-я и 6-я симфонии) продолжилась в творчестве композиторов-выпускников Московской консерватории – С.И. Танеева, С.В. Рахманинова, Н.К. Метнера, А.Н. Скрябина и его многочисленных последователей, С.Н. Василенко, а также державшегося особняком В.И. Ребикова.

Русский музыкальный модерн, при всей его национальной самобытности и стилевой оригинальности, исподволь вписывался в общеевропейский контекст музыкального модерна и находился в ассоциативной связи с творчеством Э. Сати, К. Дебюсси, М. Равеля, Ф. Шрекера, Р. Штрауса, Г. Малера, раннего

А. Шёнберга, А. Цемлинского, Э. Грига, Я. Сибелиуса. Русский музыкальный модерн, представленный в столь масштабном культурном (фактически – всемирном) контексте, предстает в ретроспективном освещении из XXI в. грандиозным явлением, демонстрирующим исторический переход от музыкального романтизма XIX века к модернизму в музыке XX века.

Общая концепция такого перехода на примере русского музыкального модерна была замечательно изложена в монографии И.А. Скворцовой¹. В ней автор впервые представил русский музыкальный модерн как целостное стилевое и эстетическое единство в контексте русской художественной культуры рубежа веков. На большом количестве конкретных примеров автору монографии удалось показать общие черты музыкального модерна, проявившиеся и в русской музыке переходного периода: стремление к синтезу искусств, театрализация действительности, ассимиляция культурных традиций прошлого, декоративность и орнаментальность музыки, многостильность в рамках одного произведения, тяготение художника к стилизации, эмансипация фактуры произведения в отношении к тематизму, равноправие рельефа и фона, возрастание роли символа и аллегии в музыкальном искусстве и усиление статичности произведения искусства.

Все эти обобщения находят свое яркое подтверждение и в творчестве Н.А. Римского-Корсакова, и в творчестве А.Н. Скрябина, хотя и проявляют себя в них по-разному. Идеино-эстетическая *поляризация* русского модерна, нашедшая свое выражение в музыке Римского-Корсакова и Скрябина, заслуживает специального рассмотрения.

Устремленность к новому, к открытиям эксклюзивных художественных форм и неведомого прежде содержания характеризует модерн в любых его эстетических и национально-культурных проявлениях. И эта устремленность к *новизне* во что бы то ни стало требует от модерна определенного *разрыва* с основополагающими культурными традициями ближайшего прошлого. Этот «разрыв» мы наглядно наблюдаем и в случае Римского-Корсакова, и в случае Скрябина.

Что касается Римского-Корсакова, то известно, что в 1890 – 1900-е годы он неоднократно выступал с критикой своих коллег по «пятерке» – Могучей Кучке (идеологический проект В.В. Стасова) и, в частности, концепции творчества «кучкистов», сформулированной в свое время М.А. Балакиревым, отрицавшим необходимость западного консерваторского «профессионализма» для русских композиторов. Римский-Корсаков первый и единственный среди «кучкистов» нарушил балакиревскую установку на музыкальный дилетантизм и не только получил консерваторское образование, но и сам стал в ней преподавать и возглавил ее как директор; создал свою композиторскую школу. Этот умственный переворот, произошедший в самосознании позднего Римского-Корсакова, А.В. Михайлов истолковал как принципиальный *разрыв* с коллективной традицией «кучкизма», выношенный им в течение жизни и сформули-

¹ Скворцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX – XX веков. – М.: Композитор, 2009.

рованный как творческое кредо последнего периода своего индивидуального творчества.

«Профессионализм его типа требовал все повышающейся стремительности творчества, потому что, согласно логике противопоставления, таковая входила в понятие профессионализма...»¹. А.В. Михайлов подчеркивал, что этот творческий принцип композитора, вырвавшегося из породившей его музыкальной среды, был результатом длительной интеллектуальной работы его над собой. «...Н.А. Римский-Корсаков в течение всей своей жизни находился под сильнейшим воздействием того, что следует назвать самоистолкованием, автоинтерпретацией, так что очень часто его так называемые „взгляды“ или „воззрения“ есть плод некоего настоящего и производившегося годами и десятилетиями самоубеждения...»².

Вместе с отрывом от уже тяготивших его балакиревских и стасовских традиций, Римский-Корсаков поверял свое новое творчество в конце XIX – начале XX вв. теоретическим анализом и сопоставлением с творческими принципами других художников (например, Чайковского или Вагнера), хотя бы он был внутренне не согласен с ними и их творческими методами. Это позволяло композитору в чем-то учиться профессионализму коллег, усваивая их принципы и методы, а в чем-то сознательно отталкиваться от их творческого опыта. Подобную «широту» взгляда на свое и чужое творчество, а вместе с тем – аналитическую глубину и интеллектуальную дистанцию по отношению к музыкальному материалу подарил корифею русской классической музыки стиль модерн (см. его статью «Вагнер. Совокупное произведение двух искусств, или Музыкальная драма», опубликованную в 1911 г.³).

В то же время многие поклонники Римского-Корсакова как одного из вождей «кучкизма» были удивлены и обескуражены его поворотом в сторону модерна и теми «ядовитыми цветами модернизма», которые узнали в последних сочинениях классика – в «Кашее Бессмертном» и в «Золотом петушке». От этих музыкальных «цветов» – совсем недалеко до «Жар-птицы» И.Ф. Стравинского и «Скифской сюиты» С.С. Прокофьева. Оттолкнувшись от своих бывших товарищей по славянофильско-народнической музыкальной «партии», Римский-Корсаков невольно приблизился к тем, кого он еще совсем недавно презрительно называл «декадентами».

Скрябину тоже было от чего оттолкнуться. С одной стороны, он остался в стороне от модёрновых исканий своих московских коллег (П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, Н.К. Метнера), да и к петербургскому модерну (Римскому-Корсакову, А.К. Глазунову, А.К. Лядову) остался равнодушен. Культурные

¹ Михайлов А. В. Н. А. Римский-Корсаков и М. А. Балакирев // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 30 / ред.-сост. А. И. Кандинский. М., 2000. С. 91.

² Там же. С. 89.

³ Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка: В 8 т. М.: Музыка, 1963. Т. II. С. 47 – 60.

традиции, на которые с самого начала опирался в своем фортепьянном, а затем и оркестровом творчестве Скрябин, относились к западноевропейскому романтизму – к творчеству Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа, а позднее – Р. Вагнера. Однако и от европейских традиций Скрябин в своей музыке (особенно позднего периода) стремился отмежеваться. Исследователи творчества Скрябина обратили внимание на то, что его фортепьянные произведения имеют лишь внешнее, формальное сходство с аналогичными пьесами Шопена (мазурками, например). И.А. Скворцова, к примеру, отмечает, что «на общем, “шопеновском” фоне хорошо виден отпечаток, который наложили на стиль Скрябина более поздние слои романтизма. Полифоничность, усложненность фактуры, контрапунктические перестановки мелодии, в целом не свойственные мазуркам Шопена, берут свои корни в фортепианной музыке Шумана, Брамса, отчасти Чайковского»¹.

То же касается листовских и вагнеровских традиций в поздней музыке Скрябина. Влияние «Тристана и Изольды», «Валькирий», «Гибели богов» Вагнера на разные произведения Скрябина несомненны. Достаточно вспомнить «длительные погружения в одно состояние» или «бесконечность чувственных томлений», столь характерные не только для вагнеровского «Тристана», но и, например, для скрябинской «Поэмы экстаза». «Однако, опять же, вагнеровские интонационно-мелодические и гармонические обороты у Скрябина утрачивают экспрессию, накал романтического чувства, приобретая холодноватую отстраненность и подчеркнута внешнюю декоративность. В результате исчезал и тот эмоциональный импульс, который, подобно стержню, скреплял форму, придавал внутреннюю динамику романтической музыке XIX века»².

Скрябинский «романтизм», как следует из наблюдений за стилевыми метаморфозами его музыки, – на самом деле является *стилизацией* романтизма, преодолевающей и «снимающей» в себе различные версии европейского романтизма на пути утверждения на руинах романтизма музыкального модернизма и авангарда.

Позднее творчество Римского-Корсакова тоже, по сути, антиромантично. Так, в «Сказке о царе Салтане», «Кащее Бессмертном», «Золотом петушке» – множество не только стилизованных мотивов, но и прямо пародийных эпизодов, выполняющих сатирические задачи – как реакция на события, связанные с первой русской революцией 1905 – 1907 гг. Позднее творчество Скрябина его современниками и поклонниками постоянно ассоциировалось с революцией (Г.В. Плеханов, Вяч. И. Иванов и др.), а иногда сопровождалось ироническими комментариями (И.Ф. Стравинский). Впрочем, вероятно, репутация Скрябина как «пророка» или «провозвестника» русской революции спасло его творчество от обвинений в атонализме и авангардизме во времена «ждановщины» и позднего сталинизма.

Впрочем, в оппозиции «Римский-Корсаков – Скрябин» было не одно только музыкально-эстетическое содержание. Не менее важным было мифоло-

¹ Скворцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве... – С. 256-257.

² Там же. С. 268-269.

гическое начало, вокруг которого складывалось и смысловое единство, и идейное размежевание двух представителей русского модерна.

«Римский-Корсаков, единственный в русской музыкальной культуре XIX века, как и Вагнер, единственный в культуре западноевропейской, оказался носителем мифологического сознания, и его достижения в этом смысле выходят за рамки чисто эстетического»¹, – справедливо писала М.П. Рахманова. И со-творение национального мифа средствами оперного действия связано не только со созданием «Сказания о невидимом граде Китеже», этом «национальном метатексте» (по удачному выражению Е.В. Лобанковой²), но и с другими мифологическими оперными сюжетами Римского-Корсакова – «Снегурочкой», «Садко» и др. (особенно поставленными в стиле символизма и русского модерна).

Но Скрябин был в неменьшей степени, чем Римский-Корсаков, носителем мифологического сознания, и различные мифы окружали и сопровождали его (автобиографический миф, антропологический миф, национальное как вселенское³). В конечном счете Римский-Корсаков развивал мифологию «русской идеи», а Скрябин – мифологию «русского космизма».

И в заключение – о «звукосозерцании» двух гениев русского музыкального модерна (этот термин был предложен Римским-Корсаковым в переписке с его биографом В.В. Ястребцевым⁴). Если сравнить таблицы цветотональных соотношений, выражающих звукосозерцание двух композиторов, обладавших «цветным слухом»⁵, то бросается в глаза сугубая противоположность практически всех характеристик тональностей у Римского-Корсакова и Скрябина, начиная с исходного пункта: тональность С (C-dur) представляется Римскому-Корсакову в виде белого цвета, а Скрябину – в виде красного. Если эти цвета оценивать по В.В. Кандинскому⁶, то здесь белому безмолвию ледникового периода противостоит безудержная активность, огонь страсти.

¹ Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995 С. 108.

² Лобанкова Е.В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина: Историко-социологические очерки. – СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова; Издат. дом «Галина Скрипсит», 2014. С. 361-264.

³ Там же. С.281-300, 329-332.

⁴ См. подробнее: Ястребцев В.В. (1908) О цветном звукосозерцании Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета, 1908. № 39-40, с. 842-845 Здесь же опубликована таблица звукотональных соответствий в звукосозерцании композитора.

⁵ См., например: Лобанова М.Н. Теософ – Теург – Мистик – Маг: Александр Скрябин и его время. – СПб.: Петроглиф, 2012. – С.258, 262.

⁶ Кандинский В. О духовном в искусстве. – Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1989. – С. 44; 45-46.

Дарья Коркина (Москва)

Синтез Востока и Запада в оперном творчестве В.А. Усовича

Диалог Востока и Запада уходит корнями в глубину веков. Н.Г. Шахназарова указывает на три этапа в истории взаимовлияния музыкальных культур Запада и Востока. На начальном этапе развитая восточная культура воздействует на формирующуюся европейскую, на втором – в культуре Европы происходит отторжение принципов Востока, и, наконец, на третьем этапе в западном музыкальном мире вновь возрастает интерес к восточной культуре в поисках новых средств выразительности [14, 8]. О значении синтеза восточной и западной культур в XX в. искусствовед Е.М. Алкон пишет: «Стремление Запада к целостности мировосприятия, являющееся следствием некоторого перекоса европейской культуры в сторону рационального, дискретного, проявляется в повышении интереса к Востоку, веками культивировавшему интуитивное познание мира. В то же время достижения научно-технического прогресса как результат культуры целеполагающей деятельности Запада на Востоке вызывают уважение и стимулируют внимание к иной культуре» [2]. Говоря о неразрывности музыкальных культурных связей, Е.М. Алкон в своём исследовании подчёркивает, что «...в настоящее время происходит постепенный переход от противопоставления двух типов культур, условно определяемых “Восток – Запад”, к осознанию их единства, пониманию “двусоставности”, взаимодополнительности мировой культуры как гаранта её жизнеспособности» [2]. На особую роль восточно-западного культурного сплава в формировании современного музыкального искусства указывают и другие исследователи, например, Л.Д. Гулиева отмечает: «В наше время стало окончательно ясно, что минувшее столетие – период гигантского перелома в эволюции музыки и самой её сущности, в развитии культуры, чуть ли не в самой сущности человека. И проблема Восточно-Западного взаимовлияния расширяется, происходит великий синтез идей настоящего и прошлого, открытие перспектив для подлинных художников-творцов, творчество которых есть создание нового, как природное продолжение мирового Творца» [3, 27].

Полярность «Восток – Запад» приобретает в музыке Бурятии свои своеобразные черты. Музыковед Л.И. Абашеева следующим образом характеризует восточно-западный культурный комплекс в жизни республики: «На земле Бурятии, на берегах Селенги и Байкала, где органично слились Восток и Запад, где под куполом вечно синего неба встретились буддийская Азия и христианская Европа, звучит Музыка, поются песни, создаются музыкальные творения, общаются к Прекрасному дети и подростки...» [1, 66]. В процессе формирования композиторской школы в Бурятии в начале XX в., как и в прочих склады-

вающихся национальных композиторских школах того периода, по словам Н.Г. Шахназаровой, «не музыканты Запада должны были искать методы адекватного и органичного сочетания элементов восточной музыки и системы европейского мышления, а музыканты Востока осваивали опыт европейского профессионализма, чтобы поставить его на службу потребностям собственной композиторской школы» [14, 17]. «С Востока на Восток через Запад», – так описывает востоковед В.Ю. Юнусова путь родившегося в странах Востока, затем уехавшего учиться на Запад и вновь вернувшегося на родину композитора, сочетающего, в результате, в своём творчестве и академические знания, и специфические характерные особенности национальной культуры [15]. Приведём мнение В.Д. Конен: «Начиная с Хачатуряна, музыка которого является самым ярким примером среди ранних образцов музыки советских композиторов Востока, все композиторы в восточных республиках СССР пошли по этому пути, ведущему к органическому синтезу Востока и Запада в рамках традиционных форм европейского композиторского творчества» [4, 70].

Подобным образом сложилась судьба композитора Бурятии Виктора Алексеевича Усовича (родился 16 апреля 1950 г.). Уроженец г. Улан-Удэ Виктор Алексеевич получил профессиональное музыкальное образование в Улан-Удэнском музыкальном училище им. П.И. Чайковского и затем в Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского (класс профессора Б.Д. Гибалина). После срочной службы в армии вернулся в Бурятию и начал вести активную деятельность в качестве композитора, педагога, музыкального критика и музыкально-общественного деятеля. Творчество композитора Виктора Алексеевича хорошо известно в Республике Бурятия и за её пределами.

В своём интервью Виктор Алексеевич говорит: «... меня всегда интересовала взаимосвязь между Востоком и Западом, христианством и буддизмом – все это очень хорошо прослеживается в Бурятии» [13]. В композиторском портфеле В.А. Усовича восточно-западный диалог прослеживается и в других сочинениях, начиная от симфонических жанров (Третья симфония, симфоническая поэма «Тибет», «Бурятская увертюра», инструментальные концерты) и заканчивая камерно-вокальными (циклы «Пять стихотворений Ли Бо», «Горсть песка», «Бурятские напевы») и камерно-инструментальными произведениями («Детский альбом» для фортепиано, «Шаг за шагом» для чанзы и другие). Но рамки научной статьи диктуют необходимость ограничить поиск синтеза Востока и Запада в музыке автора в одном из его любимых жанров – в опере. Всё вышеизложенное, а также недостаток музыковедческих работ, посвящённых разбору сочинений композитора, подтверждает актуальность выбранной темы.

Для достижения указанной цели необходимо решить следующие задачи: изучить оперное творчество композитора, провести музыковедческий анализ опер «Медая» и «Ночь умирает с рассветом», выявить приёмы достижения синтеза восточного и западного в анализируемых произведениях.

Основными материалами исследования послужили партитуры и клавиры опер «Медея» [11] и «Ночь умирает с рассветом» [12]. Кроме того, в работе использовалась статья В. А. Усовича [10] и интервью с композитором [13].

Теоретическую базу исследования составили труды, в которых рассматривается проблема взаимосвязи Востока и Запада в музыкальной культуре ([2], [3], [4], [14], [15]), монография О.И. Куницына о средствах выразительности бурятской профессиональной музыки [6], а также статьи, посвящённые творчеству композитора ([1], [9], [5], [7], [8]).

Для выявления, условно говоря, «восточных» и «западных» музыкальных элементов в произведениях композитора использовался метод музыкального анализа. Обобщающий и сравнительный методы позволили сопоставить средства музыкальной выразительности в анализируемых операх. При соединении аналитически выявленных данных был применён синтезирующий метод.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования результатов в качестве раздела в учебном пособии для учащихся детских школ искусств, Колледжа искусств г. Улан-Удэ и студентов музыкальных специальностей Восточно-Сибирского государственного института культуры. Кроме того, выявленный в оперных произведениях синтез Востока и Запада позволит исполнителям музыки автора глубже понять специфику его композиторского стиля и содержание его музыки в других жанрах.

Виктор Алексеевич – автор огромного наследия. Среди его двенадцати опер – опера-плакат «Песнь о Корчагине» (либретто В. Кисилёва по роману Н. Островского, стихи В. Баташова; 1977), моноопера «Скандал в прицепном вагоне» (либретто А. Черкизова по мотивам рассказов М. Зощенко; 1980), опера-сатира «Товарищ Шариков» (либретто собственное по повести М. Булгакова «Собачье сердце»; 1989), а также детские – «Репка» (либретто собственное; 1976), «Сказка про Козла» (либретто собственное по сказке С. Маршака; 1996), музыкальные сказки «Принцесса на горошине» (либретто С. Смирновой по сказке Г.-Х. Андерсена; 1988), «Зайкина избушка» (либретто С. Смирновой; 1990), мюзикл «Доктор Айболит» (либретто собственное по сказке К. Чуковского; 2005). Характеризуя оперное творчество В. А. Усовича, музыковед О.И.Куницын пишет, что «... композитор способен найти не только яркий музыкальный образ, яркую музыкальную характеристику оперному персонажу, но и справиться с такой сложной задачей, как создать действенную драматургию – так организовать развитие музыкального материала, что внимание слушателя-зрителя не ослабевает на протяжении всего действия» [7, 58].

В данной статье приведён музыкальный анализ двух его опер – рок-оперы «Медея» [11] и лирико-психологической музыкальной драмы «Ночь умирает с рассветом» [12]. Обе оперы написаны в 1980-е годы – время поиска композитором уникальных стиливых средств через диалог «Восток – Запад». Композитора в данный период увлекала философия и учения буддизма, повлиявшие на него и отразившиеся в таких сочинениях, как симфоническая поэма «Бурятия» (1977; во второй редакции «Тибет», 1997) и Третья симфония (1980).

Помимо рок-оперы «Медея» (либретто В. Баташова; 1981) среди сочинений Виктора Алексеевича имеет место рок-опера для детей по сюжетам бурятских народных сказок – «Тугая тетива Зээр-Далая» (либретто Л. Болдыревой; 1979). О. И. Куницын пишет об опере следующее: «В её партитуре весьма интересно сплавлены мелодии в бурятском складе с энергичными ритмами рок-музыки» [8, 99]. Необходимо отметить, что «Тугая тетива Зээр-Далая» – это первое произведение в указанном жанре на национальной основе в музыке Бурятии, автором которой является именно В.А. Усович. Не учитывая множество массовых песен композитора, проникновение средств рок-стиля присутствует также в кантатах «Мы – юность рабочего класса» (слова В. Маяковского; 1987), «Земля людей» (слова М. Шиханова; 1988) «Моим друзьям» (слова А. Пушкина; 2002) и в других произведениях [10, 3].

Структура рок-оперы «Медея» состоит из Пролога, двух картин Первого действия («Золотое руно») и двух картин Второго действия («Медея»). В основе сюжета лежит трагическая история о том, как колхидская волшебница Медея, по преданию приносящая несчастье, помогла добыть аргонавту Ясону золотое руно и стала его женой. Но жители Эллады считают, что именно брак Медеи и Ясона является причиной засухи и неурожая в стране. Когда Ясон решает предать волшебницу и жениться в политических целях на дочери царя Креонта Главксии, Медея в ярости проклинает Элладу и убивает их с Ясоном детей.

Обогащая звучание симфонического оркестра, композитор вводит в инструментальный состав электронную бас-гитару, солирующую электрогитару и электронное фортепиано. В опере широко используются типичные для эстрадной музыки второй половины XX века интонации и гармонические обороты, а характерные для джаза и рока интонационно-ритмические формулы электронных инструментов проникают в партии симфонического оркестра, например, объединяющая первую картину Первого действия оркестровая рифф-фраза.

Несмотря на то, что музыкальный язык оперы близок массовой музыкальной культуре, некоторые инструментальные эпизоды опираются на дошедшие до нас известные особенности музыки Древней Греции. Напоминая свойственную древности импровизационную манеру музицирования, в прозрачной фактуре подобных примеров напевную мелодию флейты в среднем регистре сопровождают метрически с ней не совпадающие ударные. Флейта в данных фрагментах подражает игре на авлосе, а партии литавр, колокольчиков и металлофона приближены к звучанию древнегреческих ударных инструментов. По мнению О. И. Куницына: «Остаётся только удивляться тому, как в опере “Медея” композитор сумел создать музыкальный колорит, воспринимающийся словно звуковой мир античности, когда происходит действие» [7, 57].

Основные действующие лица в опере – это Ясон, Медея, Оракул и народ. В лейтмотиве Ясона, который звучит в Прологе в партии рассказчика, заложена характеристика главного героя: начальный восходящий затактовый квинтовый скачок говорит о мужественности и смелости персонажа, о его готовности совершать подвиги, а постепенное заполнение скачка словно бы свидетельствует

о его мягкости и доброте. Композитор складывает мелодику Ясона из мотивов, построенных в тональных условиях, и из ангемитонных трихордов, берущих своё начало в бурятской народной музыке [6, 30].

Иные черты присущи Медее. Её музыкальная характеристика впервые появляется во вступлении ко второй картине Первого действия. Лейтмотив волшебницы состоит из восходящей малой секунды, восходящей большой септимы и нисходящей малой секунды, а в дальнейшем мелодика её партии пронизана репетициями, малосекундовыми и тритоновыми интонациями, передавая образ таинственной неземной чародейки, внучке божественного Солнца. Неторопливость, преобладание среднего и нижнего регистров в вокальной строчке Медеи раскрывают уверенность и беспристрастность жрицы богини Гекаты.

Оракул – представитель интересов народа Эллады. Его музыкальная характеристика опирается на варьирование секундовых и терцовых интонаций средневековой секвенции «Dies irae». Сочетание песенных мотивов и восходящих скачков (вплоть до малой ноты), синкопированный ритм партии Оракула олицетворяют эмоциональность действующего лица, его переживания и волнение за благосостояние страны.

Возникшие между Ясоном и Медеей чувства знаменуются взаимопроникновением интонаций их лейтмотивов в партии друг друга. Символизируя чувства героев, во второй картине Первого действия появляется новая плавная поступенная тема, которая исполняется вначале в оркестре, а затем варьируется в вокальных строчках персонажей. Несмотря на заинтересованность в разлуке влюблённых и убеждённый, что это приведёт к процветанию страны, Оракул проявляет своё уважение и к Ясону, и к Медее. Поэтому в некоторых сценах в партию жреца будут проникать восходящие септовые скачки из лейтмотива Медеи, а также бесполутоновые трихорды и тетракорды из мелодики Ясона. В дальнейшем, когда Ясон решит предать Медею, лейтмотив главного героя будет варьироваться несвойственными для его характеристики полутоновыми интонациями, отражая нравственные изменения личности – укоренение лживости и развивающуюся жажду власти в человеке, готового пойти на предательство ради собственной выгоды. В свою очередь, варьирование интонаций секвенции «Dies irae» из лейтмотива Оракула в заключительной сцене оперы в партии Медеи выражает крушение всех надежд героини и её обречённость.

Хор в опере олицетворяет демос – народ Эллады, который находится в оппозиции Медее. Для хоровой партии характерны полутоновые интонации и скачки в синкопированном ритме. Фактура хора преимущественно одноголосная, но порой мелодия утолщается в квинту, в чём прослеживается связь с мелодическим утолщением из бурятского фольклора. В результате по вертикали образуются аккорды нетерцового строения (секундового, квартового, квинтового), которые исследователь бурятской профессиональной музыки О.И. Куницын определяет как квартсептаккорды, квинтонаккорды и другие [6, 79].

Так, синтез Востока и Запада в рок-опере «Медея» проявляется на макроуровне в соединении некоторых средств музыкальной выразительности, ассоциирующихся с Древней Грецией (условно «Восток»), с элементами, характер-

ными для джаза и рока, а также композиторскими техниками XX века (условно «Запад»). В результате рождается уникальное музыкальное произведение, опирающееся на античный сюжет, но близкий в музыкально-языковом смысле современному слушателю. Кроме того, диалог Востока и Запада обнаруживается и на другом, более детальном уровне. Композитор не стремился к стилизации музыки Древней Греции, но некоторые приёмы указывают на то, что место действия происходит в Элладе. Мелодика оперы складывается из интонаций, возникающих в ладовых условиях тональности, диатонических ладов и ангеми-тонной пентатоники, причём некоторые из них близки бурятскому фольклору, например, группетто и морденты по звукам пентатоники или завершающие мотивы VII – I в натуральном миноре. Близость античной музыке придаёт применение наряду с аккордами терцового строения созвучий секундового и кварттового принципов строения, а также принципиально сольные вокальные и инструментальные эпизоды, фрагменты с квинтовым мелодическим утолщением. И, также проявляя синтез Востока и Запада, как уже говорилось выше, некоторые инструменты симфонического оркестра имитируют звучание авлоса и распространённых в Древней Греции ударных инструментов.

В отличие от рок-оперы «Медея», лирико-психологическая музыкальная драма «Ночь умирает с рассветом» (либретто Е. Школьника; 1984) – единственное произведение В.А. Усовича в данном жанре. Это одно из наиболее важных и глубоких музыкально-сценических сочинений композитора, а заложенная в опере идея победы добра над злом делают произведение актуальным и для современного слушателя. Приведём высказывание А.М. Лесовиченко и О.Ю. Колпецкой: «Композитор работал над оперой, постепенно шлифуя материал, в течение восьми лет – с 1980 по 1988 годы (в основных чертах она была закончена к 1983). В этом произведении по существу сконцентрирован достаточно богатый творческий опыт автора, накопленный как в музыкально-сценических жанрах, так и в оркестровых, камерно-инструментальных, вокальных и хоровых сочинениях» [9, 284].

Структура оперы складывается из Пролога, двух картин Первого действия, двух картин Второго действия и Третьего действия. В основе сюжета лежит одноимённый роман М. Степанова (1975). В начале оперы Василий Коротких и его свояк Спиридон Никитин скрываются в таёжной землянке от советской власти неподалёку от села Густые Сосны. Они убивают случайно нашедшего землянку охотника Генку Васина, а затем Василий убивает и самого Спиридона. Бывшего белогвардейца находят родственники убитого Генки. Не подозревая о содеянном, мужчины перевозят Василия в дом Егора Васина, отца Генки. Вскоре Василий совершает ряд преступлений в селе, которые в дальнейшем становятся известными действующим лицам. В ожидании суда заключённый в бане Василий лишает себя жизни.

Бывший палач-«семёновец» Василий Коротких – ключевая фигура оперы, представляющая собой неординарную, жестокую и неуравновешенную личность. Персонаж олицетворяет силу, сеющую вокруг себя предательство, ложь и преступления, однако Василий уверен в собственной правоте и не видит хаоса

са, который распространяет вокруг себя. Прячась от советской власти, герой боится за свою судьбу. Его тревожность отражают два связанных между собою лейтмотива, изложенные оркестром, – нисходящие трихорды в объёме малой терции *staccato* и нисходящая поступенная секвенция из малых терций. В сцене молитвы и благодарности за спасение партия Василия сочетает репетиционное псалмодирование, словно бы истеричные выкрики экспрессивные восходящие скачки и малосекундовые мотивы, напоминающие причитания. Но несмотря на внешнее благочестие, диссонирующее оркестровое сопровождение раскрывает истинный облик преступника. Как следует предположить, появление в начале Второго действия третьего лейтмотива, основанного на синкопированном опевании, связано с изменением положения Василия – он уже не скрывается, имеет собственное жильё и даже разбогател, найдя в Никишкиной пади золото.

К группе оппозиционеров советской власти относятся также Спиридон и кулаки. Для мелодики Спиридона характерны восходящие полутоновые интонации и репетиции крупными длительностями. Музыкальная характеристика кулаков сосредоточена в шуточной застольной песне «Люфка плутофка парнишку сгубила» с напоминающими игру на гармонии чередующимися оркестровыми кластерами. Далее близкую речитативу мелодию в их партии подкрепляет диссонирующее сопровождение.

Для мелодических партий персонажей семьи Васиных, представители которой олицетворяют советское общество, характерны напевность и свойственные русской народной песне восходящие скачки с поступенным заполнением, минорный восходящий трихорд I-II-III и ладовая переменность. Густой басовый тембр и неторопливость партии Егора Васина (председателя ревкома) призваны передать степенность и свойственную зрелости мудрость главы семейства. В вокальной строчке Дамдина (зятя Егора) восходящие скачки с заполнением сочетаются с присущими для бурятской народной музыки ангемитонными трихордами.

Нежные чувства к мужу-буряту Дамдину запечатлены в близкой бурятскому напеву песне Луши (дочери Егора) «До утра пускай саврасый спутан». Вначале спокойная мелодия, складывающаяся из тонов ангемитонного звукоряда с характерными трихордами и орнаментацией, звучит *a capella*. Далее к солистке присоединяется флейта, имитирующая деревянно-духовой инструмент монгольского происхождения – лимбу, и подражающие струнно-смычковым хурам струнные. Органично и естественно сочетаются интонации, присущие русскому и бурятскому интонационным комплексам, в схожей с лирической песней женском хоре «Не хади, мая милая, па маему саду».

Появление ещё одного женского персонажа – Антонида (дочери священника Амвросия и подруги Луши Васиной) – сопровождает собственный лейтмотив с восходящим септовым скачком в составе, как бы демонстрирующим желание и готовность героини отойти от строгости её отца и от его верности религиозным традициям. Вокальная партия Антониды близка советской песне со свойственными для неё заполненными скачками и преобладанием в гармонизации плагальных оборотов. В конце Второго действия Василий насилует де-

вушку, которая бескорыстно заботилась о нём во время тифа и выходила его. В сцене лейтмотив Антонида трансформируется – сохраняя мелодическое направление и ритм, фразы складываются из полутоновых и тритоновых интонаций. В завершении оперы, после самоубийства преступника, в партии Антонида появляется новый мотив – ангемитонный заполненный скачок восходящей большой ноты. Мелодия героини теперь строится на ступенях пентатоники, близкой натуральному мажору (б2-б2-м3-б2) и передаёт надежды девушки на грядущую лучшую жизнь.

В первых двух действиях, раскрывая стремление лжеца втереться в доверие к сельским жителям, композитор переплетает в его партии варьирование малотерцовых интонаций с восходящими малосекстовыми скачками с заполнением из интонационной сферы семьи Васиных. Однако в Третьем действии участникам событий становятся очевидны преступления бывшего белогвардейца и малотерцовая интонация, характерная для лейтмотивов Василия, проникает в партии других персонажей.

Следуя из вышесказанного, персонажи оперы «Ночь умирает с рассветом» делятся на две группы: одни из них готовы строить советское общество, другие – желают всеми силами извлечь из жизни лишь собственную выгоду. Для первой группы характерно вокальное начало – интонационная сфера семьи Васиных и Антонида близка русскому и бурятскому песенному фольклору. Второй группе, среди которых Василий, Спиридон и кулаки, свойственны декламация, полутоновые и малотерцовые интонации. В результате синтез Востока и Запада позволил композитору представить русских и бурят как единый народ, живущий в согласии друг с другом, объединённый дружбой, семейными узами и противостоящий действующим лицам, не желающим строить советское общество. В свою очередь, взаимосвязь русских и бурятских ладово-интонационных комплексов, имитация оркестровыми средствами лимбы, хуров и гармони, применение аккордов как терцовой, так и квартоквинтовой структуры, квинтовые параллелизмы помогли автору указать на то, что действие происходит в Забайкалье.

Необходимо отметить высокую роль оркестра в операх В.А. Усовича. В операх «Медея» и «Ночь умирает с рассветом» партия оркестра, помимо аккомпанирующей функции, отражает душевные переживания и чувства действующих лиц. Некоторые лейтмотивы и музыкальные характеристики нередко вначале звучат именно в оркестре, предвосхищая появление самого персонажа. Позволяя конкретизировать обстановку действия, в инструментальных эпизодах рельефно запечатлены картины тех мест, где происходит действие. Так, например, благодаря инструментальным арпеджио, подражающим переливам волн, перед слушателем предстаёт прибрежный пейзаж Чёрного моря, а звукоизображение метели оркестровыми средствами рисует суровую природу Забайкалья с её снегом и ветрами. К слову, картина пурги в опере «Ночь умирает с рассветом», с одной стороны, отражает страх и волнение прячущихся от красных Василия и Спиридона, с другой – как бы предвосхищает будущие трагические события, которые обрушатся на жителей забайкальского села с появлени-

ем преступника в их обществе. Как раскаты грома напряжённо звучит двухтактовая формула литавр в качестве сопровождения в музыкальном антракте «Медеи». В той же опере нетипично решена заключительная кульминационная сцена – синтетические тембры олицетворяют вой ветра, различные шумы и звуки взрывов. И, как уже было сказано выше, инструменты оркестра имитируют звучание традиционных инструментов: флейта – лимбу и авлос, струнные – хуры, чередующиеся секундовые созвучия оркестра – гармонь, а литавры, колокольчики, металлофон и подготовленное фортепиано – ударные Древней Греции.

Итак, в ходе исследования обнаруживается, что взаимосвязь Востока и Запада в рок-опере «Медея» и лирико-психологической музыкальной драме «Ночь умирает с рассветом» В.А. Усовича – это средство, которое использует композитор для создания обстановки действия. Как можно убедиться из приведённого выше музыкального анализа, интересны творческие находки композитора в области сочинений мелодий, сочетающих специфические народные и присущие эстрадной музыке интонации. В.А. Усович создаёт уникальный гармонический язык, соединяя средства тональности, ангеми-tonной пентатоники и диатонических ладов. Нередко в операх применяется приём имитации звучания инструментов, присущих той или иной народной культуре. Таким образом, с помощью музыкального синтеза Востока и Запада автору удалось перенести слушателя в звуковой мир Древней Греции и Забайкалья.

Перспективы дальнейших изысканий заключаются в изучении других музыкальных жанров наследия В.А. Усовича с целью выявления синтеза Востока и Запада. Кроме того, обширным полем для исследования является поиск диалога «Восток-Запад» в сочинениях других композиторов Республики Бурятия.

Литература

1. Абашеева Л. И. Роль УГК в формировании бурятской композиторской школы // Музыка в системе культуры. Екатеринбург, 2018.
2. Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада, континуальное и дискретное: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. 2002. URL: <http://www.dissercat.com/content/muzykalnoe-myshlenie-vostoka-i-zapada-kontinualnoe-i-diskretnoe#ixzz2LAFkSK9B>.
3. Гулиева Л. Д. Взаимовлияние Востока и Запада в творчестве великих композиторов (в философском аспекте) // Восток и Запад: история, общество, культура. Красноярск, 2012.
4. Конен В. Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994.
5. Куницын О. И. Виктор Усович: очерк жизни и творчества. Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2000.
6. Куницын О. И. Выразительные средства бурятской профессиональной музыки. Улан-Удэ: Изд. полигр. комплекс ВСГАКИ, 1999.
7. Куницын О. И. Избранные статьи о композиторском творчестве Бурятии. Улан-Удэ, 2015.

8. Куницын О. И. О музыке и не только: избранные статьи. Улан-Удэ: Изд. полигр. комплекс ФГБОУ ВО ВСГИК, 2016.
9. Лесовиченко А. М., Колпецкая О. Ю. Опера «Ночь умирает с рассветом» Виктора Усовича как образец воплощения исторической темы в музыкальном театре Бурятии // Художественная культура России вчера, сегодня, завтра. Красноярск, 2017.
10. Усович В. А. ВИА требует внимания. О музыкальных интересах молодежи // Правда Бурятии. Улан-Удэ, 1978.
11. Усович В. А. Медея: партитура и клави́р // Личный архив В. А. Усовича. Улан-Удэ, 1981.
12. Усович В. А. Ночь умирает с рассветом: партитура и клави́р // Личный архив В. А. Усовича. Улан-Удэ, 1984.
13. Хомчук Е. Виктор Усович // Играем с начала. Da capo al fine. 2015. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/12783>.
14. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М.: Сов. композитор, 1983.
15. Юнусова В. Н. С Востока на Восток через Запад (об одном пути развития музыкальной культуры мира) // Восток и Запад: история, общество, культура. Красноярск, 2012.

Лада Курилова (Донецк)

Симфония П.И. Чайковского – лирическая исповедь русской души (некоторые размышления)

*Чайковский всегда схватывал главное,
основное в намеченном жанре
и выявлял это зерно по-своему –
просто, правдиво, жизненно*
Б. Асафьев

Симфоническое мышление и эстетика художника-творца П.И. Чайковского, социально, исторически обусловленные и стимулированные русской действительностью, являются предметом негаснущего исследовательского интереса. Феномен музыкальной речи композитора, которая ощущается «безоговорочно как *его*, как носящая глубоко личный отпечаток, ибо всё, что как влияние попадает в состав элементов его музыки, становится качественно новым и звучит “по-чайковски”», – в индивидуально ярком обобщении свойств интонационного строя, в «индивидуализме высказывания, в котором обобщающие элементы сильнее субъективистских тенденций. <...> эта, якобы эклектическая музыка, звучит как своя, родная, наша», – заключает Б. Асафьев [2, с. 23-24].

Особая восприимчивость П.И. Чайковского ко всему окружающему как «реакция в образе тока гораздо большего напряжения, чем у обыкновенных людей» характеризует его как великого лирика, психолога-драматурга и симфониста, продолжающего традиции У. Шекспира, Л. Бетховена, А. Пушкина. «Режиссёр человеческих эмоций» П.И. Чайковский, по мнению Б. Асафьева, «отличается актуальностью, напряжённостью, постоянной неутолённостью». Сравнивая Петра Ильича с его современниками – «кучкистами» – исследователь утверждает, что П.И. Чайковский «глядел дальше и зорче видел», основываясь на «выводах из длительных традиций» [2]. Многие фундаментальные музыковедческие исследования (А. Альшванга, Б. Асафьева, А. Должанского, Ю. Келдыша, Н. Туманиной, Ю. Тюлина, Б. Ярустовского и др.) посвящены рассмотрению наследия композитора, как в некоем единстве всех его составляющих, так и в конкретных анализах отдельных сочинений.

К одной из возможных стратегий современного осмысления музыки Петра Ильича следует отнести и исследование возможностей исполнительской интерпретации симфонических образов композитора. Изучение и усвоение выдающегося мирового исполнительского опыта, привнесение новых аспектов в современное интерпретирование его симфонических сочинений, осмысление стилистических взаимодействий и «проникновений» и определило *актуальность* настоящей статьи.

Цель исследования – определение значения симфонизма П.И. Чайковского для мировой художественной культуры, освещение его уникальных свойств и стилистических особенностей. Методологической базой статьи послужили композиционно-драматургический, семантический, системный, стилевой методы анализа, что позволяет раскрыть особенности композиторского почерка П. И. Чайковского в стилистически верном исполнительском решении его симфонических сочинений.

Пётр Ильич Чайковский (1840 – 1893) – выдающийся русский композитор, музыка которого проникла в обширнейшие слои слушателей благодаря исключительной мягкости его лиризма, в силу искренности, русской задушевности и непосредственности его богатого мелодического дара, народности его произведений. К музыке Петра Ильича, согревающей тысячи сердец и пронизанной «человечнейшим сочувствием» (Б. Асафьев), тянулся терзаемый «муками сомнения и трагического недоумения» Л. Толстой; И. Тургенев восхищался музыкой «Евгения Онегина»; А. Чехов, с которым (как с либреттистом) композитор собирался писать оперу «Бэла» по М. Лермонтову, отмечал в П.И. Чайковском «большого человека», а его музыку очень любил.

Творчество композитора охватывало все области музыки: 7 симфоний (6 пронумерованных и симфония «Манфред»), 10 опер, 3 балета, 104 романса, хорные сочинения, кантаты, ряд программных симфонических произведений, концерты и камерно-инструментальные ансамбли (трио, квартеты, секстет), фортепианные миниатюры и фортепианные циклы. «Жизненность интонаций Чайковского, – анализирует Б. Асафьев, – роднит его и с такими импровизаторами-эмоционалистами, как Шуберт и Шуман, и с такими тонкими рационалистами и мастерами чеканки мысли, как Глинка и Моцарт, <...> не боявшимися любой популярной интонации или “музыкальной разменной монеты”, с улицы подхваченной» [2, с. 44]. П.И. Чайковский обобщил бытовые интонации в стройный мир высокохудожественных образов, раскрыв остро, драматично мощь конфликтного разлада жизненных противоречий.

Круг интеллектуальных интересов композитора был очень обширным и содержательным, причём поиски истинных смыслов он находил у Б. Спинозы, тогда как «модная философия» того времени – учение А. Шопенгауэра – была ему чужда. Но, влекомый, прежде всего, всем русским (природой, бытом, языком) – «нечто бесконечно богатым, сильным и великим» (И. Тургенев), – П.И. Чайковский горячо ратует за развитие русской музыки, увлечённо следит за жизнью русского театра, истово поддерживает успехи произведений русских писателей за границей. Отлично зная иностранную литературу, композитор «очень по-русски» трактует заинтересовавшие его сюжеты зарубежных авторов – Данте («Франческа да Римини»), У. Шекспира («Буря», «Ромео и Джульетта», «Гамлет»), Дж. Байрона («Манфред»). Наделённые славянской чувственностью, одушевлённые «приветной мелодичностью» (Б. Асафьев) П. И. Чайковского, классически ясные, легко схватываемые (как у М. Глинки) формы высказывания сообщают образам изначально другой национальной принадлежности множественную, вселенскую понятность. Русские основы и преобразованный пе-

сенный материал Пётр Ильич сочетает с общеевропейскими влияниями, в чём видится и мудрость гения, и неопровержимость *русского* «следа» в развитии мелодии и, собственно, в многократном усилении её образно-содержательной функции. Своей инструментальной музыкой П.И. Чайковский завоевал за рубежом признание русскому симфонизму, вводя русские симфонии в круг постоянно исполняемых, в репертуар выдающихся дирижёров. Романтическая симфония с её созерцательностью и эмоциональной «беспредметностью» обрела у композитора новое значение, подсказанное общественно-идейной насыщенностью творчества великого Л. Бетховена: она стала ареной борьбы и конфликтного развития идей.

Являясь чутким художником, П.И. Чайковский вольно или невольно становился участником борьбы за решение сложных животрепещущих социальных проблем. Роль *его* музыки, которой композитор посвятил себя целиком, – в выходе за пределы узкоцеховых ремесленных рамок и стремлении к простору общения с массой людей, воспитывая их чувства и разум, укрепляя их потребность в идеальном. И потому «в ней [в музыке П.И. Чайковского] везде – от нежнейшей, ласковой колыбельной песни матери до поэтической мечты о “лебедином озере” и до раскрытия трагической участи человека в Шестой симфонии – звучит глубоко песенное, задушевное высказывание сердца, простого человеческого сердца, призывающего к общению» [2, с. 38].

При изучении основ симфонизма П.И. Чайковского мысль большинства исследователей обращается, прежде всего, к Л. Бетховену. В 1912 г. впервые такую параллель выдвигает Н. Мясковский в своей статье «Чайковский и Бетховен». Здесь исследователь подчёркивает значимость для П. И. Чайковского (по мнению Н. Мясковского, «русского Бетховена») симфонии как не просто условной схемы, а «естественно сложившегося организма», способа воплощения глубочайших душевных коллизий и представлений о жизни и о мире. В том же году С. Кусевицким был проведён цикл симфонических концертов из произведений П.И. Чайковского, последовавший за бетховенским циклом, что послужило новым поводом для сопоставления имён обоих композиторов.

Позднее, в 1922 г., Б. Асафьев также опирался, в основном, на творчество тех же композиторов, исследуя понятие «симфонизм» как особой формы художественного постижения мира в музыке. Эту линию преемственности (Л. Бетховен – П.И. Чайковский) утверждает и автор крупнейшей обобщающей работы о П.И. Чайковском Н. Туманина, называя его «прямым наследником великого симфониста XIX века [Л. Бетховена]» [8, с. 20]. «Случайно ли это сближение великих художников столь разных по своей индивидуальности, характеру мироощущения, принадлежавших разным историческим эпохам и национальным культурам, или оно имеет под собой более глубокие основания?», – задаётся вопросом Ю. Келдыш [5, с. 92]. Прямой, непосредственной преемственности П.И. Чайковского и Л. Бетховена, в силу чисто хронологической отдалённости, нет. Целая эпоха господства романтизма, особенно широко и ярко проявившего себя именно в области музыки, пролегает между периодом

творческого расцвета одного из них и первыми композиторскими шагами другого.

Новое – романтическое – видение мира, его многозначность выражения и, в особенности, усиление личного, лирического начала «требует» отказа от классической системы форм и жанров. Романтические завоевания в области музыки оплодотворили и творчество П.И. Чайковского многими ценными сторонами, в частности, преломлением программности, игравшей в его творчестве чрезвычайно важную роль.

Надо сказать, что именно в программных оркестровых «фантазиях» 70-х годов вырабатываются важнейшие элементы симфонической драматургии П.И. Чайковского, ставшие предвестием зрелых заключений композитора. Понимание симфонии как «драмы жизни», в центре которой – человек с его непреодолимым стремлением к счастью, обрушением и воскрешением надежд, преломлено у композитора через обращение к бессмертным творениям Данте и У. Шекспира. Отметим и неоднозначное отношение П.И. Чайковского к романтизму, при всём богатом отражении в его творчестве идей этого искусства. Так, Р. Шумана, произведения которого очень высоко ценил за «богатство изобретательной способности», глубину выражения душевных движений, он критиковал за недостатки формы («внешнего выражения» романтических настроений), некоторое однообразие, серость музыкального колорита и неспособность оркестрово мыслить. У Г. Берлиоза П.И. Чайковский отмечал «изумительную способность к живописанию посредством красок оркестра», но и укорял в недостатке художественной логики, превалировании «внешней» оркестровой эффектности над глубинным раскрытием единого, содержательного замысла. Известно выражение Петра Ильича: «У Бетховена колорит – средство. У Берлиоза – цель» [9, с. 225].

В симфоническом творчестве П.И. Чайковского, соединяющем «романтическую страстность выражения и яркую живописную образность музыки с бетховенской строгой дисциплиной мысли и волей к художественному единству и законченности воплощения» [5, с. 94], находит своеобразное отражение обобщающая, синтезирующая тенденция, характерная для европейского симфонизма второй половины XIX века. Главнейшее стремление композитора состояло в достижении идеальной гармонии формы и содержания, «равновесия стихийно-эмоционального и рационально-организующего начала» (Ю. Келдыш), высшими образцами которого в музыке он считал сочинения В.А. Моцарта и Л. Бетховена.

Общие тенденции эпохи и некоторые особенности развития русской музыки в XIX веке определили склонность П.И. Чайковского и к классицизму. Он был горячим почитателем М. Глинки – «самого классического, самого строгого и чистого между первоклассными композиторами XIX века» (Г. Ларош). Его, глинкинская, классичность музыкального мышления была в большей или меньшей степени воспринята всеми его непосредственными преемниками и продолжателями, за исключением М. Мусоргского.

Можно предположить, что именно органическое сочетание классических принципов формообразования и разработки тематического материала с ценнейшими завоеваниями романтизма в области интонационной выразительности, гармонии и оркестрового письма привели П.И. Чайковского к вершинам его творчества. Он стал, по выражению Б. Асафьева, «великим мастером симфонии, симфонистом-мыслителем, вернувшим эмоционально-раскиданную или созерцательно-расплывчатую романтическую симфонию к вершинам бетховенского симфонизма, к бетховенской драматургии» [2].

Эволюцию симфонического пути П.И. Чайковского Б. Асафьев разделяет на три периода:

- *в первом* – сопоставление схемы и «порыва неиспользованной творческой энергии с колоссальным запасом материала, окраска симфонизма <...> [–] пафос взрывчатой эмоциональности». Характерно: наряду с яркостью образов, богатством тем, душевной чуткостью и экспрессией, «несоответствие материала схеме, <...> ритмические перебои, нелогичное скопление напряжённых моментов, неясность разряжения»;

- *во втором* – неустойчивость психологической базы (в более мягкой последовательности и меньшей интенсивности). Мелодика по напряжённости и новизне не столь ярка; распределение материала стройнее, соразмернее: уже «говорит опытный <...> *maestro*, но ещё не *Meister*»;

- *в третьем* – расцвет симфонизма П.И. Чайковского во всей его целостности и глубине: «заговорил мастер»! Лаконизм языка, соподчинение внешних схем силе внутренней выразительности, ясность концепции и ритмических чередований подъёмов и падений психической напряжённости, «умело подготовленные и обусловленные точки опоры и точки достижений», параллелизм конструктивности мысли и её «обусловливающей стихией эмоционально-волевой» [2, с. 246-247].

Большое гуманистическое содержание, которое в представлении П.И. Чайковского должна была нести симфония, причём в ясной, стройной и одновременно драматически действенной форме, – этот высокий критерий определил гениальную новацию композитора. Наряду с «образной амбивалентностью» (Ю. Келдыш) его музыки, способной вызывать разные представления и ассоциативные связи, и огромным напором динамической энергии, смещающим все обычные координаты. Думается, именно симфония стала для П.И. Чайковского и «лирической исповедью души», и сгустком напряжённых философских размышлений о бытии, противостоянии человека силе судьбы, смыслах его устремлений и предназначении...

Отметим, что в первых своих симфониях П.И. Чайковский пассивно придерживается традиционных схем, но при этом стремится пронизать непрерывным напряжённым развитием крупные отрезки музыки, тщательно осмысливая кульминации и постепенный подход к ним. Это изобличает в нём, на наш взгляд, подлинного прирождённого симфониста. Лишь в «рубежной» Четвёртой симфонии 1877 г. (время тяжёлого психологического кризиса композитора) последовательно выражен целостный драматургический замысел, соответ-

ственно которому формируется композиция сочинения в целом и отдельных его частей.

Симфонии П.И. Чайковского можно разделить на две группы:

- раннего периода (Первая, Вторая, Третья);
- зрелого периода (начиная с Четвёртой).

«Неоднородность», некоторая неравнозначность, неравноценность симфонического наследия композитора связана, по нашему наблюдению, прежде всего, с развитием и формированием симфонического стиля композитора, а также с манерой нотной записи автора в различные периоды творчества. Ещё один немаловажный момент: выступая дирижёром в последний период своей жизни, став, собственно, исполнителем своих симфонических сочинений и окупившись в практику оркестровых репетиций, П.И. Чайковский стал подробнее фиксировать свои намерения. В первых четырёх симфониях этого нет. И, в связи с этим, нам представляется логичным и обоснованным пересмотреть темповые и нюансовые ремарки автора в этих симфониях именно с позиций его «поздних» находок: вторая редакция партитуры «Евгения Онегина» может служить «ключом» к пониманию изменений симфонического мышления П.И. Чайковского.

Отметим некоторые общие свойства ранних симфоний композитора, а именно:

- принцип изложения и развития материала в них иной, нежели в симфониях, обозначенных зрелой манерой письма автора (начиная с Четвёртой симфонии);

- разработки в ранних симфониях П.И. Чайковского в основном построены на полифоническом изложении одной основной темы либо на контрапунктическом соотношении двух тем;

- разработка в них не несёт в себе конфликтности; драматургического развития здесь не наблюдаем: достаточная контрастность содержания тем не представлена в различных психологических аспектах, что выявит впоследствии в П.И. Чайковском последователя бетховенской традиции;

- психологичность как знаковая особенность метода композитора присутствует, но последовательного углублённого её развёртывания в его ранних симфониях не наблюдается;

- по своему композиционному строению ранние симфонии П.И. Чайковского сюитны, общей линией не объединены;

- нюансировка и фразировочная динамика не отличаются детализированной проработанностью;

- ранние симфонии отмечены сближением народных элементов с мелодическими «приметами» романсового происхождения (за счёт сопоставления элементов крестьянского и городского мелоса).

Что касается манеры записи симфоний П.И. Чайковского, то, отмечая принципиальное отличие его ранних симфонических опусов от поздних, подчеркнём тщательность подхода композитора в поздних сочинениях в отображении темповых и динамических обозначений. И в этом усматриваем близость

композитора к Г. Малеру, который детально выписывал свои композиторские «наставления» и ввёл нюансировку по вертикали («стереофоническая инструментовка» (Н. Рабинович) – динамическая дифференциация, иногда диаметрально противоположная, в разных тембрах оркестра одного и того же отрезка произведения).

Влияние автора «Патетической» – П.И. Чайковского – в русской музыке было очень сильно уже на рубеже XIX – XX вв. На его примере учились многие, постигая тайны композиторской техники, заимствуя те или иные приёмы музыкального письма и «строительства» музыкальной формы. Однако они «не приближались к тому, что составляло сердцевину его творчества», не унаследовав «взрывчатый эмоционализм и душевную открытость симфонизма Чайковского, равно как и его склонность к чувственной конкретности музыкального выражения» [5, с. 99]. Так, А. Глазунов воспринял от П.И. Чайковского некоторые приёмы тематического развития и формообразования; ближайшему ученику композитора – С. Танееву – остались чужда сущность «сердцевины» творческого метода своего учителя (после *c-moll*'ной симфонии С. Танеев вообще не обращался к симфоническим жанрам, найдя вдохновение в камерной музыке); в симфоническом творчестве А. Скрябина до его Третьей симфонии («Божественной поэмы») включительно обнаруживаем влияние П.И. Чайковского, но уже в «Поэме экстаза» его [А. Скрябина] методы развития тематического материала, гармонический язык, темброво-оркестровое мышление изменились настолько, что говорить о преемственности с гениальным предшественником не представляется возможным.

В самом понимании симфонизма как высшей формы художественного обобщения в музыке к П.И. Чайковскому приблизились и, более того, развили и обновили его традиции Н. Мясковский и Д. Шостакович. Если первый непосредственно связан с наследием русской музыкальной классики, то у второго – Д. Шостаковича – эти связи более опосредованные, а при глубинном проникновении – внутренние и духовные.

Среди выдающихся зарубежных композиторов конца XIX – начала XX вв. по глубокой родственности с П. И. Чайковским в общей творческой направленности выделим Г. Малера. «Отличаясь повышенным эмоционализмом, шлифуя, до степени художественного совершенства, песенные, в частности, фольклорно-городские интонации (и получая за это упреки в эклектизме и банальности), оба шли из сферы субъективно-лирического в “жестокий мир” обступавшей их действительности <...> Оба мучительно ставили в своих симфониях “проклятые вопросы” своего века, оба жаждали больших философских обобщений и по существу тяготели к симфонизму бетховенского типа», – отмечает И. Соллертинский [7, с. 341-342].

Нельзя не сказать, что подобное сопоставление имён Г. Малера и П.И. Чайковского всё же довольно неоднозначно: при общности их идейно-нравственного «посыла» творчества наблюдаем существенные различия по характеру их музыкального мышления. «Классический» тип (по И. Барсовой) художественного мышления («стремление к внешней и внутренней завершённо-

сти, замкнутости изображения, к ясно выраженной мере, порядку, чёткости строения») свойствен П.И. Чайковскому. Тогда как «классический» тип (по ней же) художественного высказывания (стремление постигнуть мир «в его противоречивости, в становлении, изменении, самим произведениям присущая вечная незавершённость») преобладает у Г. Малера [3, с. 12-13].

«Избирательное сродство» – так характеризует И. Барсова общность П.И. Чайковского и Г. Малера, и это наиболее точное, на наш взгляд, выражение о «самых патетических композиторах европейской музыки». «Листается книга истории, и с её страниц окончательно сползает временное, сиюминутное, и остаются ценности нетленные, истинные, не подлежащие пересмотру, помогающие ещё только вчерашнее, непостижимое, обжигающее понять и осмыслить», – эти слова Петра Проскурина об историческом пути России, её современном облике мы можем отнести как к личности П.И. Чайковского, так и к его творческому наследию. «Остро ощущая дисгармоничность <...> мира, <...> он [П.И. Чайковский] стремился к преодолению противоречий реального бытия и обретению внутренней духовной цельности, будь то изначальная простота и цельность народного мирозерцания или торжество мысли, веры и нравственного идеала, достигаемые человеком в борьбе со своей слабостью и раздвоенностью» [5, с. 100].

Прикоснувшись к тайнам, заложенным в сочинениях Петра Ильича, мы открываем для себя новые смыслы гениального, а потому неповторимого претворения правды, простоты и искренности...

Литература

1. Альшванг, А. А. П. И. Чайковский / А. А. Альшванг. – Москва : Музыка, 1970. – 814 с.
2. Асафьев, Б. В. О музыке Чайковского / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1972. – 375 с.
3. Барсова, И. А. Симфонии Густава Малера / И. А. Барсова. – Санкт-Петербург : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2010. – 584 с.
4. Должанский, А. Н. Симфоническая музыка Чайковского : избранные произведения / А. Н. Должанский. – Ленинград : Музыка. 1981. – 208 с.
5. Келдыш, Ю. В. Симфонизм Чайковского и эволюция симфонического мышления в XIX веке // Советская музыка, 1990. – № 12. – С. 92-101.
6. Кремлёв, Ю. А. Симфонии П. И. Чайковского / Ю. А. Кремлёв. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1955. – 303 с.
7. Соллертинский, И. И. Исторические этюды / И. И. Соллертинский. – Ленинград : Музгиз, 1963. – 394 с.
8. Туманина, Н. В. Чайковский. Путь к мастерству / Н. В. Туманина. – Москва : АН СССР, 1962. – 582 с.
9. Чайковский, П. И. Музыкально-критические статьи / П. И. Чайковский. – Москва : Музгиз, 1953. – 439 с.

Музыкальная эклектичность на примере искусства фламенко

Эклектичность стилей в музыке представляет собой уникальное явление, характеризующееся переплетением различных музыкальных традиций и жанров. Этот процесс создает новые направления, обогащающие музыкальную палитру и развивающие культурное взаимодействие. Эклектичные стили возникают в ответ на разнообразное межкультурное взаимодействие и глобализацию, что позволяет экспериментировать с жанрами и звуками. Можно выделить несколько значительных примеров эклектичности в музыке. Так, например, жанр фьюжн, который объединил джаз с элементами рок-музыки и этнических традиций, стал ярким проявлением этой тенденции. Примечательно, что данный процесс разнообразного музыкального смешения характерен не только для современной музыки, но и для некоторых древних этнических направлений, одним из которых является южноиспанская традиция фламенко, объединяющая в себе музыку, пение и танец.

Исследователи искусства фламенко насчитывают в нём более пяти десятков различных стилей, причём каждый из них своеобразен благодаря эклектичному смешению различных этнических музыкальных направлений. Одна из основных составляющих искусства фламенко является арабская музыкальная культура. По словам Д.Б. Бержапракова, именно восточная мелодика с характерными для нее вокалом, мелизмами, протяжными грудными распевами в сочетании с особым горловым тембром голоса являются отличительной чертой южноиспанского пения фламенко [2, С.176].

По мнению В.Р. Доценко, исторически ладоинтонационная музыкальная система в древнем испанском искусстве фламенко составлена из двух частей. Первая пришла из Европы, она характеризуется постоянным ровным ритмом, гармонией, традиционной куплетной формой. Вторая возникла благодаря Ближнему Востоку, для неё характерны разрывный (нерегулярный) ритм, импровизация, повышение или понижение звуков, так называемые хроматизмы [5, С. 96].

В направление фламенко своеобразно вплелась также и традиция молитвенных песнопений иудеев-сефардов, что выразилось в присущих фламенко выражениях страдания и мольбы. В свою очередь, цыганская культурная составляющая выразилась в импровизационной манере, спонтанности выражения чувств и эмоций как в пении и танце, так и в музыкальном сопровождении [7, С. 94].

Примечательно, что И.С. Колесова наблюдает духовную взаимосвязь между искусством фламенко и суфизмом. В обоих направлениях заложена идея

целостности человека, его неразрывной связи с Абсолютом. Изначально пение, музыка и танец фламенко рассматривались древними суфиями как способ гармонизации души человека ради постижения им духовных истин [8, С. 6-7].

Примечательно, что подобная эклектичность музыки фламенко создает определенные сложности при классификации ее стилей. Вопрос классификации стилей и форм фламенко, во многом предполагающий субъективный взгляд, можно назвать одним из наиболее противоречивых среди современных исследователей этого. На сегодняшний день существуют различные типы классификаций: по хронологии происхождения, по территориальному признаку возникновения, по особенностям ритмики и гармонической структуры, по характеру музыкальных интонаций и т.д. Однако при этом, как считает музыкант и исследователь С.П. Каржавин, акцент делается на какой-либо один признак, тем самым бросая тень на другие, а в итоге это затрудняет понимание общих закономерностей искусства фламенко в целом. Наибольшую неопределённость создаёт классификация по общим музыкальным признакам: древность стиля, степень трагизма / мажорности образов и т.п. [6].

Характерной особенностью музыкальной традиции фламенко является полиритмия, достигающаяся за счет разнообразного чередования ударных звуков, создающих определённый ритмический рисунок. В зависимости от ритма музыка фламенко подразделяется на различные стили. Примечательно, что исконные стили фламенко, такие как Сигирия (Sigüiriya), Солеа (Solea), Канья (Caña), Петенерас, Алегриас (Alegrias), Солеа пор булериа (Solea por buleria) и др. имеют 12-дольный ритм с ударением на различных долях [10]. Рассмотрим в качестве примера лишь основные из них. При этом, заметим, что во фламенко изначально составляющей является пение, а точнее канте хондо (cante jondo – глубинное пение), ведущее за собой музыкальное сопровождение и танец.

Так, стиль Сигирия (Sigüiriya), сложившийся в первую четверть XIX века, характеризуется особо чувствительным, печальным и углублённым исполнением. Сигирия допускает личную интерпретацию исполнителя, однако неизменно сохраняет строгую музыкальную форму и структуру. Именно поэтому и сейчас данный стиль остается таким же, как столетия назад. Его музыкальное исполнение отличается независимой структурой ритма и непростой игрой на гитаре. А песни проникнуты пессимизмом, выражая безнадёжность, безутешные горести и потери [11].

Солеа (Solea). Один из самых ранних стилей, зародившийся еще в шестнадцатом веке, служили в качестве аккомпанемента танцам. Для этого стиля также характерны грустные оттенки и экспрессия чувств. Тематика песен солеа – иллюзии любви, жизнь и смерть. Иногда это настоящие поэмы, исполняемые под музыку, в них помимо поэтического очарования присутствует глубокий смысл [10].

Канья (Caña). Это один из наиболее ранних стилей канте хондо, послуживший источником вдохновения для большинства остальных. Отсюда его несомненное влияние, как на современные, так и традиционные стили фламенко. Стиль Канья можно считать классикой фламенко. Пение в минорном

настроении, начинающееся с протяжного и глубокого восклицания «а-а-а-й-й-й!», повествует о тяжелой доле угнетённого народа [10].

Петенерас. Стиль берёт своё название от имени цыганской певицы канте хондо Ла Петенеры (La Petenera). Она объединила воедино свои авторские песни с уже известными мелодиями фламенко, создав самобытный стиль пения, которому также присуще настроение грусти и меланхолии, однако, в отличие от солеа мелодии петенерас более плавные, без контрастных смен ритма и интонации [1]. Появление песенного стиля петенерас подтверждает тот факт, выраженный словами Е.А. Грининой, что в искусстве фламенко народное и индивидуальное начала часто соприкасаются и взаимопроникают друг в друга. Индивидуальное или авторское творчество в музыке и танце фламенко становится частью первоначального народного творческого архетипа [4, С. 182].

Алегриас (alegrías). Этот стиль происходит от слова «alegría», что означает «радость». Соответственно, для стиля характерно мажорное настроение: веселье, утеха, кокетство. В танце в стиле алегриас могут использоваться кастаньеты, создающие дополнительный ритмический рисунок. Ритм алегриас традиционно состоит из 12 долей, имеет синкопы, акцентирующие промежутки между выделенными долями [11].

По словам И. Кудрявцевой, искусство фламенко оказало заметное влияние на современные мировые музыкальные и танцевальные стили. В последние годы появилось множество смешанных стилей, в которых классическое фламенко органично сочетается с блюзом, роком и джазом, латиноамериканской или поп-музыкой, а также такие направления, как «новое фламенко» и «фламенко фьюжн» [9, С.45].

Таким образом, каждый из вышеперечисленных стилей пения и музыки и, соответственно, танца фламенко имеет характерные особенности ритма («compás»), структуры, динамики, настроения, которые требуется знать каждому исполнителю. По мнению А.П. Клараmunта, именно чёткое следование ритму в сочетании с талантом импровизации превращают фламенко из ремесла в искусство [7; 8]. Специфика ритмики и пластики танца фламенко заключается в том, что они передаются из поколения в поколение, обычно по родственным линиям. Примечательно, что на протяжении нескольких веков, никто не предпринимал попытку их классифицировать и зафиксировать графически, тем самым сохраняя ауру таинственности искусства фламенко для непосвящённых. В этом контексте интересно высказывание В.П. Боткина, который еще в середине XIX писал о том, что испанская музыка для русского человека звучит очень резко, контрастно, непривычно. Однако, в этой дикой музыке чувствуется цыганская вольная жизнь [3. С. 86-87].

Таким образом, эклектичность в музыке является важным аспектом музыкального искусства. Смешение жанров не только отражает богатство культурных традиций, но и создает инновационные стили, которые продолжают развиваться и вдохновлять новое поколение музыкантов и слушателей. Так, на сегодняшний день искусство фламенко сохраняет свою народную танцевально-песенную основу, заложенную еще в XV веке. Сформировавшись на основе

взаимопроникновения нескольких этнических традиций: европейской, арабской, индийской и др., фламенко остаётся древним культурным явлением, сохранившимся в своём почти изначальном состоянии. Именно этническому многообразию данное искусство обязано своим сложным ритмом и самобытной манерой исполнения.

Литература

1. Анди Э.М. Фламенко: тайны забытых легенд / Э.М. Анди. – М.: Мусалаев, 2003. – 196 с.
2. Бержапраков Д.Б. Мануэль де Фалья, интродукция к балету "Треуголка": о тембровом воплощении национального начала/ Д.Б. Бержапраков // Проблемы музыкальной науки. - №1, 2021. – С. 173-181. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.173-181
3. Боткин В.П. Письма об Испании / В.П. Боткин. – Ленинград: Изд-во «Наука», 1976. – 344 с.
4. Гринина Е.А., Балматова Т.М. К вопросу о соотношении коллективного и индивидуального начал в культуре фламенко (середина XVIII — первая четверть XX в.) Концепт: философия, религия, культура. 2021;5(1):178-192. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2021-1-17-178-192>
5. Доценко В.Р. Фламенко и фадо: обновление традиции / В.Р. Доценко // Латинская Америка. - №9, 2016. – С. 92-104.
6. Каржавин С.П. Секреты гитары фламенко [Электронный ресурс] / С.П.Каржавин // Первый русскоязычный сайт о фламенко. – Режим доступа: <http://www.flamenco.ru/theory/classification8>
7. Клараунт А.П. Искусство танца фламенко / А.П. Клараунт, Ф. Альбайсин. – М.: Искусство, 1984. – 183 с.
8. Колесова И.С. Аутентичный фламенко: транзитии суфизма и цыганской культуры Вестник МГУКИ 2019 3 (89) май – июнь Стр. 1-9. DOI: 10.24411/1997-0803-2019-10312 ISSN 1997-0803
9. Кудрявцева И.Ю. Фламенко как часть национальной культуры Испании: взгляд из России / И.Ю. Кудрявцева// Ибероамериканские тетради. – №3 (21). 2018. – С.43-45. ISSN:2409-3416eISSN: 2658-5219
10. Hayes M.H. Conflicting Histories of the Dance / M.H. Hayes. – London: McFarland &Co, 2009. – 197 p.
11. Vargas M.R. Antología del baile flamenco / Manuel Ríos Vargas. – Signatura Ediciones, 2002. – 222 p.

Проблемы работы над художественным образом в современном музыкальном театре

Актуальность исследования работы вокалиста над художественным образом в современном музыкальном театре обусловлена комплексом факторов: 1) усложнением содержания, структуры, драматургии и музыкального языка современных опер; 2) стилевым синтезом, охватывающим различные уровни слияния в постмодернистской¹ опере (стиля эпохи, различных исполнительских стилей, стилей отдельных направлений, национальных и индивидуальных стилей композиторов); 3) усложнением системы образно-художественного мира современных опер, включающей воплощение образов выдающихся исторических личностей, мифологических героев, реальных и фантастических персонажей. Таковы оперы «Письма Вермееру» Л. Андриссена и «Комедия» Л. Андриссена, Х. Хартли; «Эхнатон», «Сатьяграха», «Эйнштейн на пляже» Ф. Гласса, «Марко Поло» Тан Дуна, «Мадам Белая змея» Чжоу Луна и многие другие [см. подробнее: 2].

Примечательно, что в современной теоретической литературе на китайском языке не так много научных исследований, раскрывающих специфику работы вокалиста с современными шедеврами в области музыкального театра. Большинство исследований, посвященных вокальной тематике условно можно разделить на три группы: первая посвящена поиску интерпретации классических оперных произведений и отдельных образов или арий в них; вторая – современным музыкальным постановкам историко-патриотической тематики; третья – мюзиклам, которые также в КНР называют «современной оперой» [см. подробнее: 3].

В работах первой группы китайских музыкантов значительную долю исследования занимает пересказ сюжета, а затем подробный анализ технических

¹ Е. Новак в качестве аналога постмодернистской оперы использует термин постопера, под которым подразумевается «...место для творческих поисков, где расширяются границы оперного мира. Центральную роль в этом процессе занимает влияние новых медиа, рассинхронизация между изображением и звуком или переосмысление отношений тела, голоса и пола». Ученый анализирует поющее тело как набор правил, протоколов, эффектов и стратегий. Это препарирование показывает, как поющее тело действует в мире оперы, какие послания оно осуществляет и как оно конституирует значения оперы. Е. Новак – музыковед, специалист в области оперы, исполнительства, драматургии и критики современного музыкального театра. Она является научным сотрудником CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) Нового университета Лиссабона, Португалия; она – одна из основателей Общества минималистской музыки и член редакционного коллектива TkH (Walking Theory) [1, 4–5].

сложностей в различных фрагментах вокальной формы арии и довольно редко вокальной партии. Одним из примеров могут служить работы Чжан Бинь и Лю Ситао. В первой статье автором прослеживается изменение музыкального образа Маргариты в опере «Фауст». Центром внимания музыканта становится изучение сцен взаимодействия Фауста и Маргариты в контексте драматургии лирической оперы [4]. Лю Ситао анализирует особенности интерпретации образа Микаэлы из оперы «Кармен» Ж. Бизе. Автор отмечает выразительность тембра сопрано в качестве оттеняющего партию меццо-сопрано главной героини и показывает, как на протяжении всего лишь четырех появлений в опере «Кармен» композитор формирует художественный образ и личность Микаэлы, создавая баланс женских сил в опере [5, 148-149]. Чжао Найцзяо фокусируется на образе Зибеля и его арии «Расскажите Вы ей...» из оперы «Фауст» Гуно как не очень популярном, но интересном номере из оперы для вокальной интерпретации меццо-сопрано, что обуславливает отдельное место этой арии в концертном репертуаре вокалиста.

Мышление малыми формами свойственно китайским вокалистам при изучении художественных образов Мими, мадам Баттерфляй из опер «Богема» и «Чио-чио сан» опер Дж. Пуччини. Туо Мэнцян рассматривает различие взглядов на любовь Мими и Мюзетты в содержании оперы «Богема» Дж. Пуччини. Она отмечает, что компаративный подход в изучении художественных образов оперы «Богема» применяется довольно редко, что подчеркивается автором и выносится в заключение диссертации в качестве перспективы исследования. Кроме того, примечательным становится выбор в качестве предмета исследования эмоции любви, воплощенной разными героинями. В то же время, в исследовании превалирует практико-ориентированный подход и размышления о вокальных исполнительских сложностях [6]. Чжан Вэньвэнь рассматривает арию Чио-чио-чан «В ясный день желанный» как портретную характеристику восточной женщины, существенно отличающейся своим поведением и переживанием эмоций от западной женщины. Автор доказывает влияние показа внутренней эмоциональной жизни главной героини на драматургию и особенности исполнения арии [7].

Представляется, что работа на более масштабных уровнях осмысления художественного образа в контексте драматургии вокальной партии в целом может помочь китайским вокалистам понять процессуальный контекст развития и изменений образа, и в результате, помочь созданию новой интерпретации привычных образов оперных шедевров.

Примечательным образцом второй группы исследований преломления художественного образа в жанре оперы видится статья Чжоу Фан, посвященная изучению арии «Тысячи миль весны, полные дома» в опере «Дочь партии» (2001). Опера написана по роману Юн Чжана и одноименному фильму Линь Нуна, композиторы – Ван Цзуцзин, Ван Сирена, Инь Цин, Фан Тяньсин, Цзин Чэн, Чжан Чжоуй [9]. Автор исследует не только вербальный текст, но и инструментальный аккомпанемент, а также онтологию тематического материала арии в опере. «В “Дочери партии” музыкальные темы и различные вариации

Тянь Юймэй появляются более 60 раз во всей пьесе и десять раз в “Тысячи миль весеннего цвета полного дома”, образуя тематическую линию, которая проходит через произведение и формирует самые яркие персонажи» [9, 68].

В контексте сказанного Чжоу Фан применяет компаративный метод, сопоставляя функции двух песен в создании портрета главной героини. «Чтобы хорошо сыграть роль Тянь Юймэй, необходимо понять соответствие между ее первой песней «В крови и огне возвращается душа» и последней песней «Тысячи миль весны полны дома». В первом вокальном высказывании «В крови и огне...» происходит экспозиция и формируется первое впечатление о Тянь Юймэй; последнюю песню «Тысячи миль весны, полные дома» нужно исполнять с эмоциональным подъемом, чтобы обобщить развитие образа Тянь Юймэй» [9, 70]. Трудности воплощения образа главной героини связаны с синтезом в ее вокальной партии стиля *bel canto* и отдельных региональных традиций исполнения народных драм и песен в них в Китае. Для углубления музыкальной характеристики приходит на помощь аккомпанемент, особая функция в котором принадлежит перкуссии. Исследователь выделяет четыре функции, которые выполняет инструментальная партия в опере: 1) подготавливает кульминацию благодаря сочетанию тембров ударных, духовых и струнных инструментов; 2) непосредственно выражает эмоции персонажей (струнная и ударная группы); 3) полифоническая гармония и ее развитие передает богатство переживаний личности героя; 4) ритм и темп сопровождения помогают иллюстрировать развитие сюжета вокального высказывания [там же, 72]. Анализ Чжоу Фан показывает, что, несмотря на то, что в опере используются разные стили и традиции (включая специфику этнического вокального исполнения), анализ проводится автором в традициях западноевропейской школы без учета и глубокого исследования этнических факторов интонирования, что могло бы обогатить исследование.

Третью группу исследований китайских музыкантов составляют современные музыкальные постановки и специфика воплощения отдельных образов. Урен Манцин исследует изменение образа Кристины посредством анализа всех сольных номеров героини в опере «Фантом оперы» Э. Л. Уэббера и, в том числе, троекратного возврата арии «Ангел музыки», показывая внутренний рост и изменение образа главной героини через драматургию оперы [10].

Стилевой аспект ставится во главу угла при исследовании постмодернистских опер У Вэйфэнем, Сун Би, Ван Юэ. У Вэйфэнь, изучая оперу Тан Дуна «Марко Поло», отмечает, что в этой опере использованы современные композиторские техники для реконструкции западной оперной формы, органично сочетая элементы восточной и западной музыки. Это слияние проявляется не только в музыкальном языке, но и многослойности воссоздания традиций разных культур на сцене [11, 84]. Сун Бэй в свою очередь подчеркивает, что музыкальное творчество Тан Дуна сочетает китайскую традиционную музыку, западные музыкальные техники и современные музыкальные идеи, благодаря чему создается новая концепция интернационализации традиционной музыки [12, 35-36]. Ван Юэ утверждает, что музыка Тан Дуна глубоко отражает китайскую

культуру Чу, китайскую традиционную философию и западные современные музыкальные техники. Через слияние восточной и западной культур он демонстрирует уникальный художественный стиль и культурное сближение. Осмысливая идеи представленных работ, нельзя не признать, что доминируют в них наблюдения философско-эстетического плана, однако наибольший интерес представляет изучение музыкального языка, приемов оркестровки и тембровой специфики оперы «Марко Поло» Тан Дуна.

В целом обобщая наши наблюдения можно говорить о следующих проблемах и перспективах исследования. Лишь в отдельных работах [3] китайские музыканты обращаются к категории художественного образа, но кроме цитирования высказываний эстетиков и философов развитие эта линия не получает. В большинстве своем вокалисты, пишущие исследования обходят вниманием сравнение художественного и музыкального образа (как правило, дается только отсылка к литературному первоисточнику); зачастую избегаются антропологические характеристики, например, как внешние и внутренние свойства человека, его темперамент, возраст, гендерная принадлежность и другие, находящие отражение в музыке. Современные постановки исследуются с позиции классической драматургии и композиции, из-за чего слабо выраженной оказывается инновационная часть. Требуется углубление осмысления специфики музыкального языка, оркестровки и этнографической составляющей музыкального действия. Вместе с инновациями в содержании и драматургии современных опер также необходимо обновление подходов к исследованию новых форм существования оперы. Представляется, что наиболее результативным может стать междисциплинарный подход, включающий в себя и достижения разных школ драматического и музыкального театра, осмысление классических оперных традиций, историко-социального ракурса явления и его национального стиля. Все, что обусловлено стилевым синтезом, характеризующим не только современные музыкально-театральные постановки, но музыкальное воплощение художественных образов героев.

Литература

1. Novak, J. Postopera: Reinventing the Voice-Body. London: Routledge, 2015. 192 p.
2. Кисеева, Е. В. Проблема обновления оперного жанра в творчестве современных американских композиторов / Е.В. Киселева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. С. 42-46.
3. Жуан, Лан. Представление элементов китайской оперы в китайских мюзиклах (Часть I). URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/371492347> (дата обращения 25.03.2025).
4. Чжан, Бинь. Изменение музыкального образа Маргариты в опере «Фауст» // Журнал педагогического университета Мянъян. 2014. Vol. 33 No. 3. С. 134–137.
5. Лю Ситао. Формирование музыкального образа Микаэлы в «Кармен» // Современная музыка. 2019. №8. С. 148–149.

6. Чжао, Найцзяо. Анализ художественного образа и пения Зибеля в опере «Фауст» на примере оперной арии «Пожалуйста, излей ей мою любовь»: дис. маг. искусств. Шанхайская консерватория, 2024. 35 с.
7. Туо, Мэнцян. Сравнительный анализ взглядов на любовь и формирование музыкального образа персонажей «Зовут меня Мими» и «Вальс Мюзетты»: дис. магистра искусств. Хэбэй: Университет экономики и бизнеса, 2024. 48 с.
8. Чжан, Вэньвэнь. Образ и особенности пения Чю-чю-сан в «Мадам Баттерфляй» // Журнал педагогического института Цзяси. 2013. № 9 (131). С. 96–97.
9. Чжоу, Фан. Формирование музыкального образа оперного отрывка «Тысячи миль весны, полные дома» // Журнал Академии художеств НО-АК. 2015. С. 68–73.
10. Урен, Манцин. Формирование образа Кристины на примере арии «Ангел музыки» в опере «Фантом оперы» Э. Л. Уэббера: дис. маг. искусств. Шанхай: Шанхайская консерватория, 2024. 21с.
11. У, Вэйфэнь. Реконструкция культурных различий — художественное выражение оперы Тан Дуна «Марко Поло» // Китайская драма. 2022. № 1. С. 84–85.
12. Сун, Би. Анализ многокультурного проникновения в музыкальные произведения Тан Дуня // Музыкальная панорама. 2014. № 8. С. 35–36.
13. Ван, Юэ. Таинственный звуковой мир — О китайском художественном духе в музыкальных произведениях Тан Дуня // Ляонин: Шэньянский педагогический университет, 2010. 82 с.

Организация как осознанная тактика профессиональных действий музыканта

Процессы, составляющие сущность воспитательной и исполнительской практики в музыкальной деятельности, начиная от осознания личных целей – и до выхода на сцену, обусловлены организационным компонентом. Склонности к организованности самого обучаемого, организующие действия его наставника при выполнении норм и установок на всех учебно-образовательных ступенях имеют непреходящее значение для создаваемой человеком системы социокультурных отношений.

Еще в 1989 году, в тех самых 90-х годах, поворотных для судеб отечественного исполнительства и музыкальной педагогики, музыкант, критик, пианист, педагог и общественный деятель Л. Баренбойм в очерке «Об университетском уровне проведения занятий» выявляет очевидность недостатков самообучения студентов именно в организационном плане. Он призывает «не бояться уделять время и внимание текущей музыкальной жизни – разбору наиболее интересных концертов, только что вышедших книг, статей, пластинок» [2, с. 306].

Казалось бы, столь очевидная мысль: быть музыкантом – значит, развивать широту музыкальных интересов. Оглянемся на сегодняшний день студента-музыканта, педагога-практика – и поймем, что бесценный совет не достиг адресата. Уровень профессиональной культуры личности, который формирует именно среда, неуклонно снижается. Стиль современной жизни, проблемы в области общего образования и многие другие факторы видоизменяют картину мира специалиста в области музыкального искусства.

Интенсивность влияния социокультурной среды и характер поступательного учебно-образовательного движения обучаемого выявляются посредством организации и его самоорганизации.

Понятие организации в музыкальной деятельности, безусловно, привлекает исследовательское внимание, но нельзя утверждать, что работ на данную тему достаточно. В данной связи следует назвать имена некоторых представителей науки, в трудах которых понятие организации обосновывается в разных аспектах: как одна из социальных закономерностей в выборе стратегий жизни (В.Н. Дружинин), качество профессионализма (Д.А. Белухин), черта творческого развития личности (М. Чиксентмихайи), потребность в процессе развития музыкальных способностей (Б.М. Теплов).

Сущность понятия «организация» в профессионально-музыкальном плане определяется двумя составляющими: индивидуально-личностная организация,

в том числе, в обучении специалиста, и организация как компонент музыкальной педагогики.

Первое направление включает разнообразные процессы, формирующие собственно музыкальную личность: способность к самоорганизации в повседневном режиме занятий, в подготовке к выступлению на сцене; принятие традиционных норм усвоения практических знаний, умений и навыков исполнительской деятельности; мобилизацию на участие в мероприятиях, отражающих специфику концертной, конкурсной подготовки.

Второе направление рассматриваемой проблемы представляет собой едва ли не самый дискуссионный аспект в поле музыкально-педагогической работы и связан, в первую очередь, с пониманием роли самоорганизации как личностной характеристики.

В той или иной мере человек проявляет способности к организации своего личного времени. Об ученике в школе говорят: «он организованный» или же – наоборот. Большие музыканты с детства отличаются склонностью к организации всего, что связано с музыкой, в определенную структуру жизненно важных для них компонентов социокультурной среды. И.Ф. Стравинский, будучи совсем маленьким, с девяти лет обучаясь музыке систематически, разделял свое время на импровизацию, выполнение учебных заданий на фортепиано и чтение с листа оперных партитур, из которых состояла библиотека его отца.

Организованность как черта индивидуальности может рассматриваться в контексте теорий развития личности. К.А. Абульханова пишет: «Каждый, кто хочет сознательно строить свой жизненный путь, должен познакомиться с психологическими механизмами, присущими личности, чтобы лучше узнать себя, свои особенности». В своих рассуждениях автор показывает, как происходит выбор собственного «способа жизни», например, «стихийного» [1, с. 7].

Социальные позиции музыканта в большой степени иллюстрируют приведенные позиции активного отношения человека к себе самому. Музыканты, как отмечают психологи, даже на стадии начального обучения музыке выгодно отличаются от сверстников эмоционально-волевыми, когнитивными (восприятие, внимание, память, воображение, речь и т.д.) и другими показателями. Поведение на сцене музыкант любого уровня мастерства определяет осознанно, в том числе, сама ситуация предъявляет жесткие требования к его саморегулированию. На примере жизнеописания больших музыкантов любой эпохи очевидна связь между его масштабом, продуктивностью деятельности и способностью к самоорганизации.

Организованность как характеристика личности постепенно складывается в недрах развития личного опыта в качестве ответа на требование профессиональной деятельности. Основой развития способности к организации является, как мы понимаем, сочетание индивидуальной предрасположенности к упорядочиванию временных ресурсов и действий, направленных на решение жизненно важных задач; черт характера (усидчивость, склонность к рефлексии и др.); глубины погружения в процесс воспитания музыканта (соответствие, в том числе, нормам учебно-музыкальной деятельности).

В развитии способности музыканта к организации большое значение приобретает эмоциональный ресурс. Эмоциональная сфера играет большую роль в музыкальном восприятии и является особенностью личности музыканта, поэтому понятия «эмоциональная сфера» и «резистентность» можно отнести к числу профессиональных знаний музыканта.

Для музыканта характерна повышенная эмоциональность, которая проявляется, например, в речи, в походке, тем более – в исполнительстве. Повышенная эмоциональность – как некий избыток для специалистов профессий, не связанных, например, с искусством. Корреляция эмоциональных и организационных качеств исполнителя высока. Ю.А. Цагарелли вводит понятие выносливости. Под выносливостью понимается способность музыканта-исполнителя длительно выполнять работу без снижения уровня ее интенсивности и качества. Цагарелли обращает внимание на то, что роль выносливости в музыкально-исполнительской деятельности недооценивается, а, следовательно, не уделяется должного внимания изучению и воспитанию этого качества у музыкантов исполнителей.

Экспериментальные исследования Ю.А. Цагарелли показывают зависимость выносливости музыкантов-исполнителей от фактора «силы-слабости» нервной системы. Выявлена связь слабости нервной системы со склонностью музыкантов-исполнителей к произведениям, не требующим длительного непрерывного напряжения. Результаты исследований согласуются с научными положениями М.Н. Ильиной, согласно которым люди со слабой нервной системой уступают представителям сильной нервной системы в способности интенсивно работать на фоне усталости за счет волевого усилия [27, с. 70].

Ю.А. Цагарелли определяет виды выносливости: динамическая – при выполнении исполнительских движений; статическая – удержании игровой позы, при которой обеспечивается свобода адекватная нагрузка на исполнительский аппарат; мануальная – выносливость мышц рук; аэробная (дыхательная) – характерна для вокалистов и исполнителей на духовых инструментах [27, с. 76].

Выносливость зависит от физиологических и психофизиологических факторов: строение мышц, эмоционально-волевые, когнитивные и другие показатели. Степень утомляемости музыканта определяется большей развитостью определенных компонентов выносливости от природы или в результате оптимальной организации работы.

Эмоциональность, адекватно выражаемая независимо от жизненных обстоятельств через определенную стабильность социального поведения, представлена как резистентность, т. е. норма психологической адаптации человека.

Психофизиологические потребности в адаптации организма к стрессовой ситуации достаточно очевидны для самого исполнителя (потребности в отдыхе, чувстве эмоционального равновесия и т.д.), т. к. выражаются в его организационных качествах и проявляются в режиме подготовки. Понятие организации в музыкальной деятельности, в целом, результативно выражается и в режиме сценической подготовки. Резистентность (норма адаптации) и нерезистентность

(нарушение адаптации) по-разному отражаются в достижениях того или исполнителя.

Не резистентность личности как характерный признак нашего времени, является фактором, усложняющим проявление профессиональной потребности музыканта в организованности и, соответственно, достижении высокого результата.

Организационный компонент деятельности любого профиля играет решающую роль в распределении ресурсов, которыми располагает специалист. Соблюдение норм профессиональной жизни требует от музыканта-исполнителя, в первую очередь, организационных решений. Его личностная стратегия основана на распределении ресурсов на целевые, профессиональные, социальные, творческие, индивидуальные, бытовые и другие процессы в единицу рабочего времени.

Понятие организации в обучении музыке отражает все продуктивные позиции, влияющие на результат: педагогическое знание об ученике (обладание научной психолого-педагогической информацией), методика обучения (цели, задачи, содержание и т.д. обучения музыке), качество процессов включения ученика в контекст музыкальной деятельности и многое другое.

Организационный ресурс, которым располагает преподаватель-музыкант, является одним из важнейших компонентов его профессионального опыта. Он передает ученику систему представлений о путях достижения в целостном процессе обучения музыке ожидаемых результатов. Очевидность данного положения не подлежит сомнению, однако способность педагога к организации представляет для него самого, подчас, большую жизненную задачу.

Индивидуальные особенности личности ученика выражаются так же – через организованность. Можно быть более или менее организованным, чувствующим время или спонтанно его переживающим, однако музыкант любого уровня подготовки обязан организованным, поскольку эта профессиональная черта является оборотной стороной способности к продуктивности.

Профессионально-организационный ресурс музыканта формируется на основе ритмичности занятий и концертных выступлений, понимания норм энергосбережения. Представления о режиме сна, отдыха, поддержании нормального самочувствия, о нагрузках в занятиях, о питании, умственной и физической форме, пищи, поведении в день концерта и т.д. накапливаются у начинающего музыканта в процессе воспитания в русле социокультурных традиций исполнительской деятельности.

Опыт педагогической работы выдающихся педагогов-музыкантов показывает, как они выстраивали направляющие действия в отношении своих учеников, можно определить источник их убежденности в том, что для человека, умеющего хорошо играть на музыкальном инструменте, совершенно естественно выходить на сцену и желать радости контакта со слушателями.

Э.Г. Гилельс говорил: «Если ученик испытывает боязнь сцены, то тут, думается, во многом вина педагога, не сумевшего вселить в него прелести этого парения» [3, с.72].

Возьмем за основу данный тезис, согласно которому, организованность ученика во многом определяется характером и содержанием педагогического руководства обучением. В дальнейшем рассмотрении педагогических ресурсов в решении задач сценической подготовки музыканта-исполнителя будем исходить из двух объективных позиций:

- Стремительно изменяющийся характер социокультурных процессов обуславливает изменение и в содержании компетенций преподавателя музыки, дефицит новейшей психолого-педагогической информации необходим для успешной практики объеме.

- Педагогические просчеты являются негативным фактором формирования сценических качеств современно обучаемого в ДМШ.

Что может служить отправным моментом в развитии способности ученика к организации, помимо его индивидуальной предрасположенности? Прежде всего, подчеркнем задачу овладения эмоционально-ценностным отношением к музыкальному обучению. Прививая понятие об обязательствах в обучении, что является сопутствующим в любой деятельности, педагог не должен забывать и об открытии полноты чувства удовольствия и самодостаточности, связанной с жизненными открытиями ребенка. Об этом пишут знаменитые музыкальные педагоги, которые работали с одаренными детьми.

Европейские, азиатские музыканты-педагоги и родители с удовольствием внимают музыкальным успехам детей, реакция родителей основана не на оценке преподавателя, а на факте музыкального выступления чада: все рады. Этим самым они способствуют отношению ребенка к выходу на сцену не как к опасности, но как к удовольствию общения.

В нашей стране дети приходят в музыкальное обучение с предвкушением радости, которая достаточно скоро переводится в плоскость переживания испытаний музыкой. Тревожные стимулы, постепенно накапливаясь, приобретают в воображении устойчивый образ будущего выхода на сцену как непреодолимого препятствия на пути к переживанию счастья детства.

Человек, пишет К. Хорни, помнит, что в детстве его сильно тревожила ситуация, выходящая за рамки повседневности (в нашем случае – экзамен). Состояние тревоги вызывает чувство беспомощности. Это чувство трудно переживается личностью, воспитанной в устоях ответственности, контроля за ситуациями [26, с. 24]. «В нашей культуре, – пишет она, – существует 4 основных способа избежать тревоги: ее рационализация, ее отрицание, попытки заглушить наркотиками, избегание ситуаций, ее вызывающих» [185, с. 26]. Отрицать – значит преодолевать, устранять тревогу из сознания. Связанная с действием, она не дает возможности испытывать удовольствие, которое оно приносит.

Сказанное выше, к сожалению, становится общим в системе начального музыкального обучения, на что указывают многие современные специалисты в области музыкальной педагогики и психологии, и что составляет содержание понятия «особенности эмоциональной жизни» ребенка определенного возраста. Переходя к рассмотрению вопросов, связанных с понятием «режим» творческой деятельности, необходимо понимать, что организационные качества юно-

го музыканта формируются по принципу позитивного подкрепления, как говорилось выше.

Отметим так же, что эмоциональный фактор в отношении к музыкальному обучению как к открытию, полноценному бытию в нем, играет важную роль в дальнейшем накоплении знаний, умений и навыков органичной сценической деятельности. Формирование эмоционально-ценностных установок на музыкальное обучение служит основой самостоятельных организационных решений юного музыканта.

«Организация производства» в музыкальной деятельности в очень большой степени обусловлена традициями воспитания музыканта. Анализируя работу И. Гофмана «Фортепианная игра», где он отвечает на многочисленные вопросы, связанные с изучением нотного текста, выбором репертуара, выполнением задач технической подготовки и т.д., можно прийти к выводу: по содержанию вопроса его задающий либо включен в контекст традиций музыкально-исполнительской деятельности, либо не принадлежит традиции. Во втором случае смысл вопросов ограничен только функцией «как», «что» делать.

Что касается принадлежности к традиции, при наличии очень индивидуального опыта воспитания юного музыканта данный процесс имеет ярко выраженный объективный характер: находки одного педагога аналогичны сущности находок другого, и это позволяет надеяться на возможность обнаружения закономерностей процесса сценической подготовки при внешней специфичности его проявлений. Опыт работы многих очень разных музыкантов-педагогов с учениками в классах в чем-то похож, не смотря на кажущееся отсутствие у них педагогических принципов, которые, как известно, являются выражением объективных закономерностей учебного и воспитательного процессов.

Известно, что Г.Г. Нейгауз является одним из педагогов, музыкантов, кому удалось психологически точно и узнаваемо для многих музыкантов разного уровня зафиксировать многие узловые моменты музыкально-исполнительской деятельности в многообразии ее проявлений.

А.Б. Гольденвейзер после выхода в свет книги Г.Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры» подчеркивал, что мысли, высказанные в ней, совпадают с тем, что думает он сам [8].

Обратимся к точке зрения А.П. Щапова, который был в числе первых ее исследователей, разрабатывавших ее на практическом и теоретическом уровнях осмысления. Музыкальное произведение создается на сцене в значительной степени заново из всего того материала, который накоплен в предшествующей сцене работы, – пишет А.П. Щапов [30, с. 59]. Он утверждает, что техника концертного выступления вырабатывается в течение длительной эстрадной практики.

Под техникой концертного выступления, по-нашему мнению, необходимо понимать организацию подготовки. А.П. Щапов пишет о методе «проб и ошибок», характерном для широкой музыкальной практики, и о многократных сознательных «экспериментах». Только выход на сцену позволяет исполнителю

проявить свою волю вопреки различным помехам и негативным факторам, таким, как волнение, приспособление к аудитории и т.д.

Экзамен как концерт, событие – удел немногих юных музыкантов, чаще – неприятная учебная повинность. В практике обучения выступление вне стен учебного заведения не подвергается подробному профессиональному анализу, в стенах же учебного учреждения – любой выход на сцену представляет собой публичный экзамен, от которого зависит дальнейшее впечатление об обучаемом. Сценические задатки при таких условиях не только не формируются в навыки, но подавляются, исчезают. Отсюда следует необходимость осторожного взвешенного выбора программы, демонстрирующей наиболее привлекательные стороны натуры, и затушевывание недостатков; необходимость удлинения сроков подготовки, что чаще всего невыполнимо. При таком положении вещей, указывает Щапов, происходит потеря скромных, но на своем месте уместных исполнителей разного масштаба [30, с.166].

Все приведенные выше мысли указывают на то, что, разрабатывая вопросы сценической подготовки по разным направлениям проблемы, А.П. Щапов обнаружил наиболее узкий участок проблемы, связанный с понижением уровня активности самого обучаемого, что в момент его выхода на сцену проявляется как «наученная беспомощность» (педагогический термин вошел в научный обиход в конце прошлого века).

Под «наученной беспомощностью» понимается умение ученика работать только по предложенному образцу в сопровождении постоянного «проверочного» одобрения педагога, поощрение не рискованных самостоятельных действий, а послушания. Транслируя репродукцию – всего лишь повторение, в непривычной ситуации ученик совершает действия-попытки реанимировать все тот же педагогический показ. Он становится неспособным включиться в психологически незнакомые ему ситуации, прибегнуть к действиям, направленным на самоорганизацию, проявление волевых актов. Более того, происходит накопление отрицательного опыта концертной деятельности.

Г.М. Коган в своих работах указывал, что изменение плана исполнительских действий происходит и прямо на сцене, и чем чаще проявляется спонтанность, тем более живительной силой обладает интерпретация. Это и есть выражение способности к организации в непредвиденных обстоятельствах.

Обратимся к счастливому опыту взаимодействия одаренного ученика и талантливого педагога. Э.Г. Гилельс любил выходить на сцену. Это не освобождало его от необходимости нелегких, подчас, психологических маневров в устранении погрешностей сценических состояний. Главное другое – он любил играть для людей с детства. Какими средствами воспитания в классе Б.М. Рейнгальд можно было достигнуть данного эффекта развития, или же к сценичности юного Гилельса, равно, как и во всех других случаях с одаренными музыкантами, нужно относиться как к чуду природного характера?

Б.М. Рейнгальд считала, что педагоги-музыканты уделяют мало внимания публичному творчеству учеников. По ее рассказам, с любым учеником необходимо воспитывать сознание моральной ответственности перед компози-

тором и аудиторией, приучать к концентрации внимания на публике, проводить специальные классные репетиции в обстановке, приближающейся к сценической, вырабатывать привычку к установлению контакта с залом, учитывать акустику, привычку к сценической одежде [23, с. 38].

Но если отнестись к словам Б.М. Рейнгальд буквально, не стремясь постичь сущность педагогических принципов работы, может создаться превратное впечатление о том, что с 11-летним Э. Гилельсом она говорила о долге, чести музыканта, о степени ответственности – и вот он, главный механизм сценической успешности! Взяв ребенка в обучение, Б.М. Рейнгальд не начинала с постановки руки, формы пальцев, как она отмечала, намеренно отстраняясь от того, что может быть отнесено к средствам музыкального обучения. Предметом ее пристального наблюдения было приспособление потребностей маленького ученика к большим целям музыкального исполнительства.

Слова А. Нилла «позвольте мне еще раз подчеркнуть, что ребенку следует предоставить возможность расти со своей собственной скоростью» – в равной степени могут быть отнесены как к педагогическим принципам Б.М. Рейнгальд, так и рассматриваться в качестве декларации прав независимости ребенка в обучении музыке [7, с. 367]. «Трудный ребенок – несчастливый ребенок. Он находится в состоянии войны с самим собой и со своим миром» [7, с. 367]. Ее педагогический критерий успеха – открыть перед учеником и в обучении радость жизни [23, с. 37].

Понятие воспитания музыканта тесно связано с понятием «воспитание исполнителя». Здесь можно говорить о синонимичности понятий.

Приведем несколько педагогических (дидактических) позиций известных отечественных специалистов в области воспитания «больших» исполнителей, которые являются выражением отечественной музыкально-педагогической традиции.

Т.Е. Кестнер: «Любая педагогическая работа – это работа с живыми людьми, имеющими всегда свои разные качества. Совершенно естественно поэтому, что не может быть единого универсального подхода. Цель одна, а методов столько, сколько учеников» [16, с. 86]. «Я против домашнего репетиторства, т.к. это, хотя и дает количественное продвижение, но и в корне искажает процесс формирования психики ребенка. Пусть будет немного хуже, но свое. Это максимально окупится в будущем» [16, с. 86]. «Мы, взрослые, должны научиться понимать логику детей, не заставлять их играть по-взрослому. Дети должны играть по-детски, они должны быть захвачены исполняемой музыкой, просто и выразительно передавать основные музыкальные образы» [16, с. 86].

Т.П. Николаева: «Мне претит исполнительская стерильность. Ведь то, что можно – безгранично. А моя задача – снять то, что действительно нельзя» [16, с.170].

Режим подготовки к концерту представляет собой или должен представлять наиболее наработанный участок подготовительной работы исполнителя. И.П. Павлов указывал на закономерное психофизиологическое и психологическое триединство развертывания любого жизненно важного процесса: готовно-

сти к действиям, собственно действию, выход из активной фазы [22, с.17]. Указанная алгоритмическая последовательность позволяет организму, личности, в целом, приспособить познавательную активность (восприятие, внимание, память, мышление, воображение) к выполнению задач и достижению цели.

Учитывая психофизиологический подтекст человеческих действий, когда реакции организма не всегда согласуются с мотивами и стремлениями совершить определенное действие, необходимо в сценической подготовке ориентироваться на конкретный срок концерта. Г.М. Коган отмечает, что занятия как таковые и подготовка к концерту имеют именно целевые различия и соотносятся как процесс и результат, причина и следствие.

«Существуют моменты, несколько отличающие работу над произведением вообще как таковую от подготовки к публичному выступлению. Во-первых, важно, в какой момент определяется, что произведение будет исполнено на эстраде. Это не всегда выясняется сразу. После окончательного решения вынести произведение на эстраду работа происходит уже с эстрадной установкой. То же при работе с учеником. Без эстрадной ориентации иногда ученик может не «до конца» работать над произведением, оставляя какие-то детали незавершенными» [14, с. 27].

Срок выступления выполняет функцию психологического стимула. Включаются все процессы «самости», начиная от самооценки, самонастроя и заканчивая волевыми процессами. Особенно важен этот этап предварительной подготовки для участников музыкальных конкурсов. При отсутствии необходимой информации невозможно обеспечить формирование состояния психической готовности к выступлению в конкурсе. Ориентация на конкретную дату выступления позволяет исполнителю обеспечить постепенное «психологическое крещендо» в ежедневной систематической работе.

Н.К. Метнер подчеркивал, что работа над собой не менее важна, чем работа над произведением: терпение, воля, способность сосредоточения — это еще далеко не все. «Преодолеть отчаяние, сдержаться от гнева, не выкурить лишней папиросы не только полезно вообще, но также и для преуспевания в специальных частных занятиях. Другими словами, это не только подвиг, но и дело» [18, с. 60].

«В исполнении, прежде всего, нужна воля», – говорил В.В. Софроницкий. – «Воля – это многого хотеть, хотеть больше, чем делаешь сейчас, чем можешь дать» [21, с. 30]. Для В.В. Софроницкого работа над произведениями становилась работой по воспитанию исполнительской воли. «Тут все – ритм, звук, эмоциональность. Рахманинов, например, умел создавать непрерывную жизнь ритмического пульса. У него была колоссальная творческая воля гения. Воли у него было больше, чем у кого-либо из современных пианистов», – писал Софроницкий [21, с. 59]. Рахманинов отличался волей и в организации занятий, и в сценической ситуации. Как подчеркивали музыканта, достаточно близко знавшие его, концертная деятельность С.В. Рахманинова была образцом сочетания тщательной подготовительной работы с максимальной эмоциональной отдачей на сцене во время выступления.

Рассматривая обусловленность выбора режима подготовки к концертной деятельности, необходимо хотя бы кратко остановиться на психолого-педагогическом понятии «воля». В практической работе музыканты-педагоги интерпретируют волю как осознанное включение в некий процесс (например, выучить к следующему уроку экспозицию фуги) установка на быстрое и адекватное достижение поставленной задачи. Невозможность выполнить ожидаемое учеником педагоги интерпретируют как «лень». На самом деле в основе развития воли закономерно «работают» совсем другие механизмы. Волевое действие проявляется как противопоставление мотиву, а не под его влиянием. Воля проявляется там, где человек действует вопреки потребности.

Сущность воспитания воли – в ее социальном характере. На поверхности представлений о волевом человеке лежит впечатление о том, что есть люди волевые и не волевые. Если понимать волевые порывы как социальные, можно понять, что воля воспитывается, и это обнадеживает педагогов, предпринимающих определенные действия в отношении выработки волевой установки на успех у будущего музыканта-исполнителя.

Мотив, которым руководствуется исполнитель вопреки своей обратной потребности, имеет нравственный характер. П.Я. Гальперин считает, что развитие воли – это психолого-педагогическая проблема, которую достаточно успешно решают преподаватели, прививая ученику в ценностно-смысловые социальные ориентации [22, с. 98]. Особенно активен этот процесс для развития личности в подростковом возрасте и возрасте ранней юности. Характерной особенностью волевой ситуации является то, что она имеет несколько решений, т.е. предоставляет выбор.

Волевое действие – это риск, но он подразумевает осознание того, ради чего делается выбор. Так, например, волевые действия А. Рубинштейна, который подготовился к конкурсу имени А.Г. Рубинштейна в десятидневный срок вопреки собственным возможностям и выработанному режиму занятий, связаны с осознанием им протеста против ущемления прав евреев, участвовавших в конкурсе. Аналогичен пример, когда С.Т. Рихтер во имя укрепления социального положения арестованного Г.Г. Нейгауза осознанно принял решение об участии во Всесоюзном конкурсе.

С накоплением исполнительского опыта так же происходит отбор профессионально пригодных и профессионально значимых элементов подготовки к выступлению. Чем ближе ко дню выступления, тем меньше незначительных, сопутствующих моментов остается в структуре профессиональных действий музыканта. Таким образом, можно утверждать, что оптимальная организация исполнительской деятельности с опытом становится в известной степени алгоритмичной.

В.А. Моцарт, П.И. Чайковский, М.А. Балакирев и другие музыканты работали сообразно выстроенному ими режиму, включающему такие обязательные компоненты как ритуалы чаепития, длительные прогулки, чтение художественной литературы, отвлекающие мероприятия, режим питания и т.д. Л.В. Бетховен начинал день с раннего утра, обильно поливая воду на руки,

умыываясь и громко распевая. Затем – обязательно кофе и работа до обеда. После обеда он отправлялся на дальнюю прогулку. На вечер были запланированы концерты, уроки или посещение приемов. Ложился спать он не позже 21 часа [17, с. 36].

Все крупные артисты благоустраивали свои концертные поездки со строго обдуманном комфортом. «Сие понятно: наша брeнная плоть должна быть в полном порядке, это первое и необходимое условие исполнительской деятельности», – говорит А. Рубинштейн [24, с. 29].

Ф. Лист, занимаясь ночью, имел привычку 2-3 часа спать днем. Ему необходимо временные промежутки активного бодрствования перемежать с отдыхом [5, с. 87].

К числу организационно-экологических норм относится применение движения как фона для интеллектуальной работы. Я.И. Зак имел обыкновение обдумывать, представлять исполняемое сочинение во время прогулок. Он так настраивался на него, так работал с ним: «Я имею большое пристрастие к ходьбе, если я хочу учить вещь, которую я слышал, я обычно “обхожу” с этим произведением всю Москву» [6, с.182].

Существенным моментом выбора компонентов режима деятельности являются особенности творческой личности. В данном вопросе представляет интерес информация об отношении музыкантов к порывам вдохновения. Поддержание одного и того же режима деятельности составляет для художественной натуры большие трудности, поэтому отличительной чертой личности является стремление к ритмичности (систематичности) или ее нарушению.

Студент исполнительского вуза или профессиональный музыкант соответственно своим потребностям и личностным особенностям вырабатывают тяготение к систематическому или целевому режиму (авральному) подготовки к концертам. Особенности режима систематической подготовки является равномерность когнитивных нагрузок музыканта при тенденции к формализации эмоциональных переживаний. Целевой режим характеризуется большим эмоциональным подъемом, открытием новых когнитивных возможностей, но, как всякий процесс, начинающийся без установочных моментов, может быть эффективен только для спринтеров.

Подобный режим был интуитивно избран С.Т. Рихтером в его музыкальной юности и сохранялся на всем протяжении творческой деятельности музыканта. Известно, например, Первый концерт Глазунова и Концерт Римского-Корсакова он выучил за неделю, никогда прежде не играя их. Выбор данного режима определялся не дефицитом времени. Г.М. Цыпин пишет о С.Т. Рихтере: «У него огромное артистическое честолюбие, заставляющее его к каждому концерту, – а концертов он дает очень много, – готовить что-нибудь новое, прежде никогда им не игранное [28, с.19].

Наблюдение за практикой подготовки к экзаменам и концертам в студенческой среде показывает, что между общей и целевой подготовкой в когнитивных нагрузках, отборе индивидуальных средств достижения психологического равновесия нет значимых различий. Одним из базовых оснований для подоб-

ных исследований, по нашему мнению, является изучение организационного фактора продуктивности деятельности музыканта. Изучать скрытые резервы музыкальной деятельности необходимо, исходя из понятия о целостности, системности всех сторон жизнедеятельности музыканта.

Литература

1. Абульханова К.А. Психология и сознание личности: Избранные психологические труды. – М.: МПСИ, Воронеж: НПО МОДЭК. – 1999. – с. 106.
2. Баренбойм Л. За полвека / Очерки. Статьи. материалы. – Л.: Советский композитор, 1989. – с. 268.
3. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика/ Л.А. Баренбойм. – М.: Классика-XXI, 2007. – 212 с.
4. Белухин Д.А. Становление профессионала и рождение профессионализма. – М.: Московский психолого-социальный институт, 2006. – 128 с.
5. Будяковский А. Пианистическая деятельность Листа. – Л.: Музыка, 1986. – 88 с.
6. Вицинский А.В. Беседы с пианистами. – М., 2004. – 120 с.
7. Гиппенрейтер Ю.Б. Святослав Рихтер /Как быть ребенком. Хрестомания/ сост. Ю.Б. Гиппенрейтер. – М.: Астрель, 2010, с. 261- 275.
8. Гольденвейзер А.Б. Из бесед о музыкальном воспитании и обучении детей/ Как научить играть на рояле. Мастер-класс. – М.: Классика-XXI, 2008. – с. 16 - 36.
9. Гордон Г.Б. Эмиль Гилельс. За гранью мифа. – М.: Классика-XXI, 2008. – 352 с.
10. Гофман И. Фортепианная игра. – М.: ГМИ, 1961. – 224 с.
11. Дружинин В.Н. Варианты жизни: Очерк экзистенциальной психологии. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: ИМАТОН-М, 2000. – 156 с.
12. Зетель И. Н.К. Метнер. Творчество. Исполнительство. Педагогика. – М.: Музыка, 1981. – 231 с.
13. Коган Г.М. Избранные статьи. – М.: Советский композитор, Вып. 2. – 1972. – 267 с.
14. Коган Г.М. О работе музыканта-педагога. Основные принципы / От урока до концерта: фортепианно-педагогический альманах, Вып.1. – М.: Изд. дом Классика – XXI, 2009. – с.71 - 85.
15. Куликов Л.В. Психология личности. – СПб.: Питер, 2009. – 270 с.
16. Луганская А.Н. Мальчик и музыка/А.Н. Луганская; Музей-усадьба С.В.Рахманинова «Ивановка»; отв. Ред. И.Н. Вановская. – Ивановка, 2015. – Тамбов: Издательство Першина Р.В., 2015. – 232 с.
17. Мейсон К. Режим гения. – М.: АЛЬПИНА ПАБЛИШЕР, 2014. – 302 с.
18. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора: страницы из записных книжек. – М.: Музыка, 1979. – 170 с.
19. Мстиславская Е.В. К вопросу об условиях воспитания музыканта-исполнителя //Педагогическая практика – путь к индивидуальной педагогике: сб. статей по материалам I Всероссийской научно-практической конференции

«Педагогическая практика – путь к индивидуальной педагогике» (25 марта 2017 года). – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2017. – с. 163-167.

20. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1987. 253 с.

21. Никонович И. Воспоминания о В.В. Софроницком. – Волгоград: ФП, 2000. – 150 с.

22. Петрушин В.И. Психология и педагогика художественного творчества. – М.: Академический Проект, 2008. – 490 с.

23. Рейнвальд Б.М. Как я обучала Э. Гилельса // От урока до концерта, Вып.1. – М.: Классика-XXI, 2009. – С. 70-98.

24. Рубинштейн А. Дни моей юности/ Исполнительское искусство зарубежных стран, Вып. 9. – М.: Музыка, 1981. – С.11-146.

25. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // Психология музыки и музыкальных способностей: Хрестоматия. – М.: АСТ Харвест, 2005. 720 с.

26. Хорни К. Невротическая личность нашего времени. Новые пути в психоанализе. – СПб.: Питер, 2013. – 134 с.

27. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. – СПб.: Композитор, 2008. – 368 с.

28. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика. – М.: Академия, 2003. – 368 с.

29. Чиксентмихайи М. Креативность. Поток и психология открытий и изобретений. – М.: Карьера Пресс, 2013. – 528 с.

30. Щапов А.П. Фортепианная педагогика. – М.: Советская Россия, 1960. – 171 с.

Музыкальная мода в русской музыкальной культуре

Музыкальная мода в русской музыкальной культуре представляет собой феномен, который отображает не только эстетические предпочтения разных эпох, но и социальные, политические и культурные изменения в обществе.

Русская музыкальная культура особенная и богата своими историческими этапами и стилями, которые охватывают многовековой период, начиная с архаичной музыки древнерусского эпоса и заканчивая современными музыкальными направлениями [4]. Традиционные народные песни, духовная музыка, былины и ритуальные напевы играли важнейшую роль в жизни русского народа. С появлением первых церковных песнопений, музыкальная культура получила мощный импульс развития.

Один из основополагающих элементов русской музыкальной культуры – народная музыка, которая всегда передавалась из поколения в поколение устным путем. Народные песни, частушки, былины и хороводы стали важной частью русской музыкальной культуры. В этих произведениях прослеживались моменты быта, труда, праздников и народных верований. Музыкальные инструменты, такие как балалайка, гусли, гармошка и жалейка, стали символами народной музыки, придавая каждому выступлению уникальный национальный колорит.

Зарождение музыкальной моды в России можно отследить уже с древнейших времен, когда народные песни и инструментальные мелодии сопровождали важные жизненные события и обряды [5]. Эти музыкальные формы формировали основу для дальнейшего развития музыкальной культуры страны.

Переходя к эпохе Петра Великого, стоит отметить, что именно этот правитель привнес в русскую музыкальную моду западноевропейские элементы, способствуя развитию жанров оперы и классической музыки. Появление таких композиторов, как Дмитрий Бортнянский и Максим Березовский, обозначило новый этап в истории русской музыки, когда национальные традиции начинали смешиваться с западными веяниями.

Музыкальная мода в русской музыкальной культуре всегда играла значительную роль в формировании общественного вкуса и развития различных жанров и стилей. В XIX веке на фоне стремительного развития российской культуры и искусства произошёл подъём композиторского мастерства [1]. Именно в это время появилась композиторская школа, известная как «Могучая кучка», представители которой выступили за создание национальной самобытной музыки [2]. Благодаря таким композиторам, как Мусоргский, Римский-Корсаков и Балакирев, в русской музыке стали доминировать темы и мотивы

народных песен, что получило широкое признание и сформировало новую музыкальную моду и позволило русской музыке выйти на мировую сцену. Композиторы считали своим долгом воспевать в музыке величие и красоту родной земли. Пример этому – опера Бородина «Князь Игорь» с «Половецкими плясками».

Патриотизм в русской музыкальной культуре играет важную роль, оттеня эмоциональное восприятие музыки и более глубоко вовлекая слушателя в национальное самосознание. Песни о Родине, героических подвигах и великих исторических событиях обращаются к чувствам гордости и принадлежности, объединяя людей вокруг общей идеологии и культурных идеалов. Уже в древнерусских былинах и песнях можно найти образы защитников Родины и описания значительных исторических событий. Народные песни, посвященные войнам, народным героям и значимым вехам отечественной истории, передавались из поколения в поколение, сохраняя культурную преемственность. Ярким примером служат песни о князе Александре Невском, герое Куликовской битвы Дмитрие Донском, казаках Ермаке и Степане Разине, а также композиции, прославляющие борьбу с иностранными захватчиками.

Патриотические мотивы нашли своё отражение и в классической русской музыке. Композиторы XIX века, такие как: Михаил Глинка, Александр Бородин, Николай Римский-Корсаков и Петр Ильич Чайковский, активно обращались к национальным темам.

Михаил Глинка считается основоположником русской классической музыки. Его опера «Иван Сусанин» (оригинальное название «Жизнь за царя») стала первым крупным произведением, в котором патриотическая тема была поднята на высокий художественный уровень. Опера отражает подвиг крестьянина Ивана Сусанина, отдавшего жизнь ради спасения царя Михаила Федоровича Романова.

С началом XX века и эпохи революций, музыкальная мода вновь изменилась [1]. Советское правительство активно использовало музыку как средство пропаганды, и композиторы – Дмитрий Шостакович и Сергей Прокофьев, стали важными фигурами не только на музыкальной, но и на политической арене. Их произведения отражали дух времени, часто балансируя между официальными требованиями и личными художественными стремлениями.

Период оттепели и последующие десятилетия ознаменовали возникновение новых направлений и жанров в русской музыкальной культуре. Рок-музыка, джаз, электронная музыка и другие стили стали частью повседневной жизни, отражая глобальные музыкальные тенденции и потребности молодых поколений. Музыкальные группы «Машина времени», «Кино» и «Аквариум», стали символами своих эпох, привлекая внимание не только отечественных, но и зарубежных слушателей.

В XXI веке музыкальная мода в России продолжает эволюционировать, впитывая в себя разнообразие мировых культур и технологических новшеств. Интернет и социальные сети открыли новые возможности для музыкантов, позволяя им напрямую взаимодействовать со своей аудиторией, экспериментиро-

вать с жанрами и создавать уникальные музыкальные проекты. Поп-музыка, хип-хоп, инди и другие направления занимают важное место на музыкальной сцене, предлагая слушателям широкий спектр стилей и настроений.

Музыкальная мода в русской культуре демонстрирует не только глубокую связь с историей и традициями, но и способность к адаптации и новаторству [3]. Архаика, традиционные ценности, фольклор и патриотизм служат хранителями культурной идентичности и источниками вдохновения, даря музыке глубокий смысл и эмоциональную насыщенность. Сочетание этих элементов помогает русской музыкальной культуре оставаться актуальной и востребованной, отражая многогранность и красоту национального духа. В каждом историческом периоде музыка не только следовала за изменениями в обществе, но и активно на них влияла, формируя культурное и эстетическое сознание нации.

Музыка в России не только отражает процессы, происходящие в обществе, но и активно на них влияет, формируя эстетическое сознание и культурные ориентиры различных поколений. В разные исторические периоды музыкальное искусство играло ключевую роль в формировании коллективной идентичности и национального самосознания. В условиях глобализации российская музыка продолжает сохранять свою уникальность, выступая связующим звеном между прошлым и будущим.

С одной стороны, западные музыкальные тенденции оказывают значительное влияние на отечественную сцену, формируя новые жанры и стили. С другой стороны, российские музыканты продолжают переосмысливать национальное наследие, создавая оригинальные произведения, способные конкурировать на мировом рынке.

В условиях технологического прогресса и глобальных изменений отечественная музыкальная культура продолжает адаптироваться к новым реалиям, оставаясь значимой частью мирового культурного пространства. Перспективы её развития связаны с несколькими ключевыми направлениями:

— *Дальнейшая интеграция национальных традиций в современные жанры* – использование этнических мотивов в поп-музыке, рэпе, электронике и других стилях;

— *Развитие независимой музыкальной сцены* – рост популярности инди-исполнителей, которые самостоятельно продвигают свою музыку через цифровые платформы;

— *Глобализация и международное сотрудничество* – участие российских музыкантов в мировых проектах, фестивалях и коллаборациях с зарубежными исполнителями;

— *Расширение музыкального образования* – популяризация фольклорных и классических направлений среди молодежи через специализированные школы, онлайн-курсы и государственные программы поддержки искусства.

Таким образом, российская музыкальная культура представляет собой живой, динамично развивающийся организм, в котором исторические традиции и новаторские тенденции находятся в постоянном взаимодействии. Музыкальное искусство продолжает играть важную роль в формировании национальной

идентичности, сохраняя свое значение как в локальном, так и в глобальном культурном контексте. Историческая преемственность, взаимодействие с международными художественными течениями и активное использование новых технологий способствуют динамичному развитию отечественной музыкальной сцены. Синтез этих факторов позволяет российской музыке сохранять национальную самобытность, одновременно делая свой вклад в мировую музыкальную культуру.

В заключение, можно сказать, что музыкальная мода в русской культуре представляет собой многослойное явление, где наследие прошлого органично переплетается с современными веяниями и международными влияниями. Синтез традиций и инноваций позволяет русской музыке не только сохранять свою самобытность, но и обогащать мировую культурную палитру. В каждой ноте, каждом аккорде искрится национальный дух, отражая глубокую связь с исторической памятью и искреннюю любовь к Родине.

Литература

1. Асафьев, Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Изд-во Музыка, 1979. – 344 с.

2. Бородин А.П. Музыкально-критические статьи. Серия «Русская классическая музыкальная критика» / А. П. Бородин – Москва – Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1951. – 64 с.

3. Гофман, А. Б. В поисках утраченной идентичности: традиции, традиционализм и национальная идентичность / А. Б. Гофман // Вопросы социальной теории. – 2010. – Т.4. – С. 241–254.;

4. Насонов Р. А. Музыка. Диалог с Богом. От Архаики до электроники / Р. А. Насонов : Изд-во Никая, – 2021

5. Розин, В.М. Память в культурно-историческом пространстве и творческая деятельность / В. М. Розин // Мир психологии. – 2001. – №1. – С. 78-88.

Пение на русском языке: трудности для иностранцев

Воплощение на сцене роли типажа сопряжено с необходимостью убедительной актёрской игры, проникновения в особенности психологии образа, что невозможно без познания замысла композитора. Ошибочное понимание значения слова приводит к бессодержательности пения, преобладанию виртуозности над чувством, отсутствию верного истолкования характера, предназначения и цельности музыкальной мысли. Трактовка смысла каждой фразы текста и общего содержания произведения, его драматургии имеют огромное значение для артиста, разучивающего и исполняющего оперную партию. Основой для формирования облика героя является правильно понятый музыкально-поэтический текст.

Партия вокала непосредственно связана с текстом, и потому он имеет особую значимость. Отличие от общемузыкальной задачи — передачи содержания произведения музыкальными средствами — в ряд ресурсов певца включается вербальный элемент, так как чаще всего в вокальных произведениях участвует литературный текст. Зачастую он:

- формирует особенности музыкальной ткани партии, диктует возникновение выразительных средств, ритмической и мелодической специфики;
- является дополнительным средством выразительности, помимо музыки.

Распространение итальянской оперы в других странах способствовало появлению национальных образцов жанра. Русская опера демонстрирует традицию создания образцов жанра на русском языке.

Возникающие в творческом воображении композитора вокальные мелодии тесно связаны с просодией и фонетикой его родного языка. «Оформление русской национальной школы пения как определённого художественного направления обычно связывают с именем Глинки — первого оперного композитора-классика. Именно в период творчества Глинки окончательно сформировались и чётко определились типичные черты русской национальной школы пения», — констатирует Л. Дмитриев [3, 10]. Как отмечает В. Богатырёв, «гений Глинки смог соединить итальянскую оперно-вокальную школу, немецкий симфонизм и русскую музыкальную традицию» [2, 15]. Именно М. Глинка, несмотря на влияние на его творчество идей Моцарта и итальянской *opera-seria*, впервые обратил внимание на разницу особенностей и возможностей южных и северных голосов. Поэтому он утверждал, что русских певцов необходимо учить иначе, нежели итальянских — использовать другие упражнения и репертуар, основанный на фольклоре. Следуя этой концепции, композитор кладёт в

основу своих оперных сочинений материал, носящий типичные черты национального музыкального искусства. Дальнейшее развитие русской оперы связано с принципами мелодекламации, что проявляется в творчестве А. Даргомыжского, М. Мусоргского, П. Чайковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича.

Разнообразие национальных методов обучения пению обусловлено наличием самостоятельных черт культур народов. О расхождениях в национальных школах пения пишет В.А. Багадуров: «Вопрос о различиях между итальянской и французской вокальной школой XVIII и XIX в. может быть разрешён также путём сравнительного изучения исторических условий существования обеих наций и со всеми их свойствами и качествами» [1, 9]. Также вокальное искусство разных стран предопределяется свойствами природных дарований наций, особенностями языка.

Пение на русском языке представляет сложную задачу для иностранцев в силу присутствия специфических составных звуков, отсутствующих в их родной речи. Для представителей стран, язык которых относится к числу *тоновых*, задача усложняется ещё и наличием *интонационных* особенностей.

Задача образно-смыслового интонирования состоит в постижении имманентных свойств действующего лица и их интерпретации в вокально-сценических категориях и актёрской игре. Как справедливо утверждает И. Силантьева, «исполнитель предстаёт носителем виртуального сознания персонажа, которое воздействует на самую изысканную “материю” — вокально-драматическую интонацию» [6, 10]. Кроме того, что неудобные фрагменты вокальных партий связаны с виртуозностью, сложности вызывают фонетические и лингвистические особенности текста, необходимость понимания смысла сценического действия. Некоторые общие вопросы, с которыми сталкиваются иностранные певцы, могут включать в себя проблемы с произношением слов, особенно если певец не говорит на русском языке, и трудности с донесением до публики соответствующего настроения и эмоций в тексте. Многие вокальные партии на русском языке требуют специальных технических навыков, таких как контроль над ритмом, длительностью звуков, дыханием, тембром голоса, что может быть непривычным для исполнителей из других стран.

Основным критерием и требованием к певцу становится понятность произнесённого текста. Нечёткость дикции, неясное или неверное воспроизведение звуков или «заглатывание» их не способствует увеличению степени осознания слушателем смысла действия. Невозможно недооценивать значение чёткого произношения. Особенности дикции, ритма языка, протяжённость слов и фраз, ударения, произношение некоторых звуков становится ещё одной сложной задачей для исполнителя, влияет на технику пения и дыхания, поведение артиста на сцене.

Необходимость исполнения русских опер зарубежными исполнителями, в частности — в постановке вьетнамского национального театра — вызывает потребность осмысления свойств вокального искусства композитора, связанного со спецификой национальной речи. Проблема освоения русского оперного ре-

пертуара в странах Востока актуальна и находится в разработке уже некоторое время. С ростом взаимодействия западной и восточной национальных культур учащаются попытки понять и воссоздать духовные ценности другого народа, так сильно отличающегося по своей природе. В частности, молодое вьетнамское искусство, возраст которого насчитывает чуть более 70 лет, формируется на основе освоения западных и российских традиций и образования. Возможность учиться в России позволила музыкантам из Вьетнама овладеть средствами современной композиции, знание музыкального искусства России и классической и современной европейской музыки¹. Вокалисты адаптировали европейскую манеру и технику пения. Однако не смотря на все это, в отличие от инструментального исполнительства, вокальное искусство интерпретации находится в более затруднительном положении в силу своей связи с вербальным компонентом. Необходимость освоения и трактовки, возникшей в тесном взаимодействии с языком мелодики русского композитора зарубежными певцами, является одной из насущных задач [см. об этом: 5, 4].

Задачей данной работы не является глубинное осмысление черт мелодического языка, характерных для вокальной музыки русских композиторов, и сложности, связанные с ними для иностранных артистов трудности. Хотелось бы отметить лишь некоторые типичные моменты. Исследователи, рассматривающие особенности обучения вьетнамских студентов русскому языку, справедливо утверждают, что фонетическая система языков сильно отличается. Некоторые звуки русского языка отсутствуют во вьетнамском. Это шипящие и свистящие звуки, такие как *ж*, *ц*, *щ* и другие. Поэтому для вьетнамцев характерной ошибкой становится их воспроизведение, их неразличение, сложности в овладении нормами произнесения твёрдых и мягких согласных, а также смешение гласных звуков *ы* и *и*, неверная постановка ударения. Трудности, обусловленные спецификой языка, могут возникнуть при необходимости воспроизведения согласных, смягчённых последующей гласной или мягким знаком, а также звука «ы». Путаница при произнесении *ы* и *и* приводит к неясности, ошибочной интерпретации смысла высказывания. Кроме того, ошибкой также может стать переносимое из вьетнамского языка в русский «проглатывание» последних звонких согласных в словах [см. об этом: 8, 113-117].

Значительно отличаются особенности артикуляционной базы носителей обоих языков. Варьируется и протяжённость самих слов — в отличие от однословных слов вьетнамского языка в русском языке они длиннее, слоги необходимо произносить слитно, на одном дыхании. Эта особенность может стать причиной неверной акцентировки — например, возникновению двух ударений в одном многосложном слове.

Ещё одной особенностью вьетнамского языка является отсутствие в нём сочетаний согласных. Поэтому сочетание двух согласных в русском языке вы-

¹ Особенности развития музыкального искусства Вьетнама, влияние на него других культур описываются в диссертации Чан Вионг Тхань «Трактовка европейских симфонических жанров в творчестве вьетнамских композиторов XX века (Нгуен Ван Нам, До Хонг Куан, Нгуен Чонг Банг, Зоан Ньо)», с. 16–30 [7].

зывает затруднения, ведущие к слиянию их в один звук либо исчезновению одной из них или появлению вставного гласного между двумя согласными. Необходимо тренировать произношение не только отдельных звуков, но и их сочетаний.

Типичной ошибкой может стать перенесение правил из одного языка в другой. Так, Ле Т. указывает в своей работе: «Причиной возникновения ошибок является перенесение лексической сочетаемости вьетнамского языка в русский (внутриязыковая интерференция)» [4, 21]. Ударение, которое в русском языке не фиксируется в производных однокоренных словах за определённым слогом, необходимо заучивать; заметим, что в музыкальном тексте запоминанию способствует ритм вокальной фразы. Во вьетнамском языке обычно ударение падает на первый слог, однако это правило не характерно для русского. Кроме фонетических, для вьетнамских артистов могут возникать трудности морфологического, лексического, синтаксического уровней, а также сложности с интонацией, которая играет основополагающую роль в русской речи.

Музыкальная интонация является прообразом интонации речевой. В вокальной партии, где слово соединяется со звуковысотностью, задачи исполнителя-иностранца облегчаются тем, что ударения уже предусмотрены музыкальным текстом, поэтому остаётся уделять внимание тщательному произношению звуков и пониманию смысла действия. Однако ещё одна сложность может быть связана с тем, что вьетнамский язык является музыкальным: существует тенденция осмысления вьетнамскими певцами русской вокальной музыки в этом направлении, которая способна вызвать затруднения в постижении фабулы музыкального произведения.

В заключение отметим, что в силу того, что русский язык представляет сложности для вьетнамских певцов, основной проблемой остаются фонетические и лингвистические особенности. Каждое слово, фраза должны быть проанализированы, понят смысл, обозначены трудности произношения и проведена работа по клавиру с концертмейстером. Может потребоваться помощь русскоговорящего консультанта для выявления и искоренения типичных лексических ошибок. Кроме того, необходимо работать над вокальной фразировкой, ударениями, подчиняя исполнение осмыслению происходящего действия.

Литература

1. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной методологии : учебное пособие : в 3 частях / В. А. Багадуров. – 2-е, испр. — Санкт-Петербург : Планета музыки, [б. г.]. – Часть 1 – 2019. – 468 с.
2. Богатырёв, В. Ю. Взаимодействие драмы и музыки: Вокальная эстетика оперного спектакля : автореф. дис. ... канд. иск. / Богатырёв Всеволод Юрьевич. – СПб, 2004. – 24 с.
3. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2000. – 366 с.
4. Ле, Т. Т. Т. Методика обучения лексике на занятиях по русскому языку как иностранному на начальном этапе вьетнамского филологического вуза:

Базовый уровень овладения языком : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Ле Тхи Тху Туй. – Москва, 2006. – 24 с.

5. Пак, Ч. С. Проблема формирования культуры интонирования у корейских певцов (в аспекте исполнения сопрановых партий в операх Глинки и Чайковского): дис. ... канд. иск. 17.00.02 / Пак Чон Сун. – Магнитогорск, 1999. – 175 с.

6. Силантьева, И. И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве : автореф. дис. ... докт. иск. : 17.00.02 / Силантьева Ирина Игоревна. – Москва, 2007. – 50 с.

7. Чан, В. Т. Трактовка европейских симфонических жанров в творчестве вьетнамских композиторов XX века (Нгуен Ван Нам, До Хонг Куан, Нгуен Чонг Банг, Зоан Ньо) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Чан Вионг Тхань. – Москва, 2019. – 193 с.

8. Чан, Д. Л. Особенности обучения фонетике русского языка вьетнамских студентов // Успехи современного естествознания. – 2012. – № 7. – С. 113–117.

Пассионные рефлексии Восьмой симфонии Антона Брукнера

Австрийская (венская) симфония второй половины XIX века представлена австрийцем, католиком Антоном Брукнером и уроженцем Германии, лютеранином Иоганнесом Брамсом. Музыканты с разными культурно-религиозными корнями и менталитетом в 1860-х годах оказались в Вене¹, где были созданы их симфонические шедевры. Хотя при жизни обоих композиторов их пути в музыкальном искусстве современниками воспринимались как антагонистические, в слагаемых стилевого синтеза их симфоний есть точки соприкосновения. Такое качество звучания музыки как «величаявая отрешённость, надличность выражения» [3, с. 149], «монументальность, создаваемая самим характером выражения», «содержательность, определяемая не эмфатической интонацией» [3, с. 150] и «возвышенное впечатление вопреки крайнему пессимизму» [3, с. 150], есть не только в симфониях Брамса², но и в симфониях Брукнера, а также в музыкальных драмах их современника Вагнера. Сравнительно-историческое исследование, посвящённое методам возвышения светского содержания до духовного в произведениях Брамса, Брукнера и Вагнера, требует большего масштаба, чем отдельная статья. В данном случае цель автора гораздо скромнее: исследовать способы отражения духовной активности Брукнера в Восьмой симфонии³ посредством выявления в ней пассионных рефлексий.

«...читать идеальное сквозь неприглядную,
тягостную и сумбурную реальность дня
было не только умением Штифтера,
но способностью великих австрийских мыслителей,
писателей прошлого» [8, с. 11].

¹ Брамс приехал из Германии в Вену в 1862 году, Брукнер в 1868 году переехал в Вену из Линца.

² В Четвёртой симфонии, премьера которой состоялась 25 октября 1885 года, через классический симфонический архетип просматривается евангельский сюжет.

³ Девятая симфония уже была предметом исследования. Нилова В.И. «Лествица» Антона Брукнера (К 200-летию со дня рождения композитора) // Диалог искусств и арт-парадигм Статьи. Очерки. Материалы Том 74 По материалам XVII Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XVII» 28 сентября 2024 года Альфред Шнитке и его время К 90-летию со дня рождения. С. 105-123.

Микрокосмос Брукнера в свете двух традиций (библейской и австрийской)

Восьмая симфония была написана в последний (третий) период творчества Брукнера¹. Работа над ней длилась около четырёх лет (1884–1887)². Первым на резкое отличие Восьмой симфонии от предшествовавшей ей Седьмой (1881–1883) обратил внимание «артистический отец» Брукнера дирижёр Херман Леви. Его вердикт стал причиной появления второй редакции Восьмой симфонии³. Партитура первой редакции была восстановлена по автографам, хранящимся в Венской национальной библиотеке. В 1892–1893 годах Брукнер упаковал рукописи всех симфоний (кроме Девятой, над которой тогда он работал), чтобы они – «оригинальные рукописи», как он их называл – после его смерти были переданы на хранение в Венскую Придворную библиотеку для последующей передачи какой-либо издательской фирме. Своё намерение Брукнер подтвердил в 1894 году⁴.

В отечественном музыкознании концепция симфонизма Брукнера определяется как *эпическая* [10, с. 354]. Используется термин, рождённый в античную эпоху намерением дифференцировать словесное искусство на эпос, лирику и драму. В вопросе, касающемся соотношения содержания симфоний Брукнера с эпическим родом литературы, существенное значение имеет не авторство термина⁵, а два других фактора: различие исторических типов ближневосточной и античной (греческой) словесности и национальные особенности австрийской художественной культуры (литературы) XIX века.

Брукнер был человеком Библии, а словесности Ближнего Востока (в отличие от литературы Древней Греции) был чужд тот тип героя, который куль-

¹ Предложенная периодизация не соответствует традиционному разделению на ранний, зрелый и поздний периоды. Все ранние опыты композитора в симфоническом жанре вынесены за скобки. В Первой симфонии Брукнер предстал сложившимся мастером, чьё творческое формирование происходило под влиянием жизненного уклада и музыкальной атмосферы католической церкви.

² Параллельно с Восьмой симфонией Брукнер работал над хоровыми произведениями на духовные тексты из Книги пророка Исайи, Книги Екклесиаста и гимнов Амвросия Медиоланского.

³ Брукнер согласился на переработку симфонии для её исполнения, но не для издания. Композитор редактировал Восьмую симфонию до 10 мая 1890 года. Премьера симфонии состоялась в Вене 18 декабря 1892 года. Дирижировал Ганс Рихтер. Редакции подверглись также две из трёх месс: e-moll и f-moll. В основу данной статьи положена партитура издательства Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek (Originalfassung).

⁴ Партитура первой редакции Восьмой симфонии была издана в Вене в 1972 году под редакцией Леопольда Новака. При редактировании Восьмой симфонии главный тематизм и композиционное строение остались неизменными, что даёт основание для вывода о существовании двух равноправных вариантов *одной* симфонической концепции.

⁵ Аристотель различал виды поэзии «в зависимости от способов подражания: а) объективный рассказ (эпос); б) личное выступление рассказчика (лирика); в) изображение событий в действии (драма)» [Аристотель. Поэтика. URL: <https://www.litres.ru/book/aristotel/poetika-18979412/chitat-onlayn/?page=2>] (дата обращения 3.01.2025).

тивировала греческая литература и который впоследствии наследовала итальянская опера, а затем и симфония с концептом инструментальной драмы. В древнееврейской словесности «много своеобразных *личностей*, но нет ни одной *индивидуальности*¹ <...> Исповедывается личность, самоопределяется индивидуальность; а самоопределиться – это значит провести мысленный *предел* между собой и не-собой, осознать себя как неделимый и от всего отделённый, равный себе самому *атом*» [1].

В аспекте отношений личного и общего, индивидуального и общечеловеческого типологическим сходством с библейской словесной традицией обладала австрийская национальная традиция XIX века. А.В. Михайлов охарактеризовал эту традицию на примере австрийской литературы и музыки Брукнера (и Шуберта). В сознании австрийского поэта, «в его голове стоит картина целого, целого мироздания, быть может гармонично устроенного, – не повреждённого, не разъятого, тем более не разрушенного нарочно. Человеческие чувства, которыми он занят с большим и понятным с волнением, он сопоставляет с этим целым, можно даже сказать – осторожно вписывает в целое, находя ему положенное место. Так поступают не только классические поэты Австрии – так поступал и великий композитор Антон Брукнер, так раньше поступал и Франц Шуберт...» [8, с. 14]. Причину недооценённости современниками произведений австрийской литературы и музыки XIX века Михайлов усмотрел в «равнодушной невнимательности» к ним, «ставшей принципом восприятия австрийской культуры в прошлом»² [8, с. 6]. Понадобилось время, чтобы «незачитанная, незаигранная и незаслушанная» (Михайлов) литература и музыка Австрии перестала восприниматься в оптике стереотипов, а открылась как «мир красоты», в котором «*над движением, динамикой, преобладают устойчивые формы и состояния*»³ [8, с. 7].

¹ О поисках индивидуальности в итальянском Возрождении см. : Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М.: Наука, 1989. – 272 с. – Серия «Из истории мировой культуры».

² «Равнодушной невнимательностью» можно объяснить судьбу симфоний Брукнера в Вене XIX века. Из девяти написанных композитором симфоний только Шестая и Седьмая (а также незавершённая Девятая) не подверглись редактированию. Все остальные симфонии существуют в двух и даже в трёх редакциях – случай беспрецедентный в австрийской музыкальной традиции. Новые редакции симфоний не всегда возникали вслед за их созданием, как в случаях с Пятой и Восьмой симфониями. Иногда проходили десятилетия, прежде чем композитор предпринимал переработку произведения. В результате оказывалось, что работа над некоторыми симфониями растягивалась, и более поздняя редакция какой-либо симфонии вбирала в себя новые черты эволюционирующего стиля композитора. Сравнение разных редакций одной и той же симфонии даёт основание для исследования этих редакций в аспекте парафразирования – приёма, известного с поднеантических времён и получившего распространение в Средние века, а затем и в эпоху Ренессанса. Результат такого исследования позволил бы расширить представления о симфоническом наследии Брукнера.

³ Додекафония Шёнберга, и в особенности серийная техника Веберна наилучшим образом отвечают творческой задаче установления контроля над движением, динамикой и сохранением устойчивых форм и состояний как одного из главных признаков австрийской национальной традиции.

Обе традиции – ближневосточная и австрийская национальная – непротиворечиво объединились в творчестве Брукнера, оказав сильнейшее влияние на всё творчество композитора, особенно на две последние симфонии – Восьмую и Девятую. Композитор с его теоцентрическим пониманием мира и метафизическим опытом истолкования библейских текстов в церковной музыке сумел сублимировать свою духовную активность через одухотворение/возвышение симфонического произведения средствами тематизма и композиционного строения.

Мотивная драматургия и композиционное строение в Восьмой симфонии

В зарубежной музыкальной историографии были попытки группировки симфоний Брукнера не по хронологическому, а по типологическому принципу, в основу которого был положен тематизм симфоний как носитель определённого образного содержания. В соответствии с этим принципом Ф. Вольфарт Восьмую симфонию к «роковой» группе, содержание которой он определил как спорное [13, s. 19]. Д. Ньюлин, как и Вольфарт, объединила в одну группу Первую, Вторую и Восьмую симфонии, охарактеризовав темы этой группы симфоний как «протяжённые, структурно разомкнутые, состоящие из коротких мотивов»¹ [12, p. 96]. Но критерий Ньюлин подходит и для других симфонических тем второй половины XIX века (Брамс, Лист, Вагнер). И хотя симфоническая музыка Брукнера в плане темо-и формообразования не выходит за рамки общей для того времени тенденции, всё же мотивно-тематическая ткань его симфоний, особенно Восьмой симфонии, каждый раз рождалась в соответствии с конкретной концепцией содержания.

В автономной музыкальной конструкции Восьмой симфонии сохранена «память жанра»: четырёхчастный конструктивный каркас. Самые краткие части симфонии I часть *Allegro moderato* и II часть *Скерцо* написаны в одной тональности *c-moll*². III часть *Adagio* и IV часть *Финал* – самые протяжённые в цикле, контрастирующие друг с другом по темпу и тональности (*Adagio Des-dur* и *Финал c-moll*)³.

¹ Urmodell побочных партий Первой-Четвёртой симфоний искал К. Вагнер. Wagner K. Bruckners Themenbildung als Kriterium seiner Stilentwicklung. ÖMZ 1970. Heft 3.

² Анализ Восьмой симфонии см.: [10, с. 418-430].

³ Первым, кто высказался о новизне трактовки цикла Брукнером, был П. Беккер. Он усматривал значение творчества Брукнера в решении проблемы финала как центра тяжести симфонического цикла. Bekker P. Gustav Mahlers Sinfonien. Berlin, 1921. Цитируется русский перевод главы из этой книги «Симфонический стиль Малера», выполненный А.С. Боровичем (с .6). Спустя несколько лет Беккера в этом вопросе поддержал Э. Бюкен выдвинув в качестве аргумента «возобновление в финале конфликта первых частей». Vücken E. Führer und Probleme der neuen Musik. – Köln, 1924. Точкой отсчёта для оценки новаторства Брукнера-симфониста у обоих исследователей были симфонии Бетховена. Кроме того, и Беккер, и Бюкен исследовали симфоническое творчество Брукнера в исторических и теоретических границах жанра симфонии.

В Восьмой симфонии смысловым центром цикла является финал, но путь к нему имеет свои особенности. Тематический материал всей симфонии сосредоточен в разделе I части, выполняющем функцию главной партии. Исходная целостность представляет собой 22-х тактовое построение. В нём тема главной партии заменена мотивным комплексом, состоящим из мотивов разной протяжённости и направленности движения и интервального строения¹. Границы комплекса чётко обозначены с одной стороны педалями валторн и tremolo первых и вторых скрипок, с другой – кадансом (контрабасовые педали на S, D и T с-moll'я в мелодических голосах скрипок и альтов). Структура 22-х тактового экспозиционного раздела образована волновым контуром с восхождением к кульминации и последующим спадом (также и динамическим) при преобладании подъёма над спадом, напряжения над разрядкой². Преобладание напряжения провоцирует дальнейшее развитие, в котором длительность спада увеличивается в 2 раза (11 тактов против 5-ти). При этом отсутствуют внешние факторы, могущие повлиять на достижение разрядки.

В целом весь раздел главной партии представляет собой две волны (A A¹), резко контрастные по динамике (первая волна начинается pp, вторая волна на ff). Только после достижения определённого равновесия начинается следующий раздел экспозиции (побочная партия)³.

Мелодическая линия побочной партии рождается из комбинирования мотивов главной партии: нисходящего скачка на тритон и постепенного восходящего тетра хорда (в партиях альтов и виолончелей). В побочной партии скачок увеличен до септимы, а тетра хорд расширен до гексахорда и оба мотива звучат

¹ В развёртывании мелодической линии (альты и виолончели) усматривается и логика григорианики: «монодисты располагали музыкальной логикой, отличной от нашей; мы приводим ноты одной формулы к одному центру, расположенному под ними и с которыми они как бы связаны сходящимися нитями, – для латинского сознания мелодия как бы убежала в направлении финальной ноты, укреплённой подобно сигналу в самом конце фразы». Цит. по: Прюньер А. Новая история музыки / Переводы комментарии С.А. Лопашова. Предисловие Р.Роллана. Средние века. Возрождение. – М.: Музгиз, 1937. С. 31. В партиях альтов и виолончелей финальной нотой является *c*, поддержанное первыми и вторыми скрипками. Но вторая волна (как и первая) начинается с *f*.

² На эту особенность формования у Брукнера указывал Курт, усмотрев в качестве основания волновых нарастаний «искусство переходов». Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. – М.: «Музыка», 1975. С. 310. Об «искусстве перехода» писал Вагнер в известном письме к Матильде Везендонк» от 29 октября 1859 года. Прочитавшая соответствующий фрагмент письма А.Л. Порфирьева дала определение «внутренней связанности всех моментов перехода внешне разобщённых настроений друг в друга» в «Тристане» – техника *Vermittlung* [9, с. 81].

³ Михайлов так охарактеризовал различия в развитии у Вагнера и Брукнера: «Антон Брукнер боготворил Рихарда Вагнера, сам же поступал иначе, чем он, иначе *творил*: для Вагнера мир – развитие, всегда кризисное и критичное, которое нельзя свести в реальное, устойчивое единство, в “гармонию мира”, для Брукнера – устойчивое целое, закономерное и гармоничное, как система планет, и это “здоровое” целое как таковое – без изъяна, хотя в его пределах и могут происходить ужасные беды и несчастья, разражаться кризисы, которые непременно разрешатся, однако катарсисом, очищением от изъяна, беды и вины, и утвердят неколебимость постоянного, целостного бытия» [8, с. 14].

в порядке, обратному порядку мотивов в главной партии. Композиционной единицей побочной партии является четырёхтакт. Первый и третий такты идентичны по направлению движения мелодии, но различны по высоте вследствие секвентного проведения первого такта. Затем этот четырёхтакт перемещён на другую высоту (секвенция) и частичным изменением интервального строения в восходящем движении. Возникает композиция AA^1 . На протяжении всех восьми тактов сохраняется хоральная фактура¹.

Эта восьмитактовая структура является иллюстрацией и симфонического метода Брукнера, и его теоцентрического мышления. Стабильность структуры сохраняется за счёт неизменяющейся фактуры и контура мелодического движения. Мобильность проявляет себя за счёт пространственного перемещения микроструктур мелодической линии верхнего голоса интервального варьирования внутри контура мелодической линии. Здесь происходит то, о чём писал Михайлов: человеческие чувства Брукнер «осторожно вписывает в целое, находя ему положенное место» [8, с. 14]. Метод формообразования, применяемый Брукнером, описан К. Дальхаусом как характерный для западной музыки второй половины XIX века: «У Вагнера, Листа, иногда у Брукнера реальное секвенцирование является способом экспонирования, средством дальнейшего разворачивания на основе такой мысли, которая сама по себе не требует продолжения, а восполнения до рамок законченного периода не допустила бы. Форма становится следствием секвенционной структуры, мотивированной краткостью музыкальных мыслей» [5, с. 108].

К описанной восьмитактовой структуре AA^1 присоединяется ещё один четырёхтакт. В нём сохраняется тот же метод темообразования. Изменяется тембр (деревянные духовые инструменты) и интервальные соотношения внутри структуры. В итоге экспозиционная структура «дорастает» до формы $A^1A^2A^3$. Возможна и иная интерпретация экспозиционного раздела побочной партии, если считать главным критерием различия между описанными структурами тембр. Тогда экспозиционная структура будет аналогична форме $bar(AA^1B)$. Но в данном случае этот вопрос не принципиален, поскольку форма здесь зависит от краткости музыкальной мысли и её секвентного продвижения, но не от степени контраста составляющих её микроструктур. Как и главная партия, побочная партия представляет собой волну с нарастанием и последующим спадом.

В заключительной партии три тематических пласта: терцовый мотив восходяще-нисходящей направленности, его вариант с соединённым со ступенчатым нисхождением в триольном ритме и триольный мотив с разноинтервальными шагами. Несмотря на ритмическую и интервальную общность в заключи-

¹ Дж. Хортон, опираясь на теорию Дж. Хепокоски и исследуя изменения сонатной формы у Брукнера пришёл к выводу, что брукнеровские изменения представляют собой гибрид строфичности и сонатности». Horton J. Bruckner's Symphonies and Sonata Deformation Theory // Journal of the Society for Musicology in Ireland. 1 (2005). P. 6. Этот ракурс исследования симфоний Брукнера обещает углубление понимания родственных связей симфоний Шуберта и Брукнера.

тельной партии (в отличие от побочной партии) каждый пласт в экспозиционном проведении материала имеет свою тембровую окраску. Здесь принцип единовременного контраста (Т.Н. Ливанова) выявлен гораздо сильнее, чем в главной партии (краткие мотивы и выдержанные педали) и побочной партии (верхний мелодический голос и хоральная фактура). Волновой контур строения сохраняется. Все три пласта заключительной партии объединяются в кульминационное *tutti* на *ff* после чего следует спад. В целом все разделы экспозиции характеризуются мотивной и ритмической общностью, волновой логикой развития материала и принципом единовременного контраста в экспозиционном изложении материала при усилении контраста пластов от главной партии к заключительной. При этом субординация разделов экспозиции (как сущностное качество формы сонатного *allegro*) уступает место координации. Такое композиционное строение в корне меняет тип драматургии первой части симфонии, но не в направлении эпики как жанровой разновидности симфонии. Семантика мотивов 1 части и мотивные арки, связывающие все части симфонии, указывают на пассионные рефлексии Восьмой симфонии¹.

Пассионные мотивы и фигуры в Восьмой симфонии

В экспозиционном построении главной партии участвуют два главных мотива: восходящий малосекундовый и восходящий малосекстовый. В пределах экспозиции мотивы претерпевают изменения в направленности движения и комбинируются с другими мотивами. При расширении двучленных мотивов (секундового и секстового) в новых мелодических образованиях сохраняется относительная автономность составляющих эти образования мотивов. Делается это посредством артикуляции. Образующиеся хореические мотивы объединяются лигой, восходящие триоли обозначены штрихом *portato*, отграничивая триольный восходящий мотив от предшествующего хореического. Нисходящие триоли исполняются *tenuto*, а при динамике *f* маркируется и первый звук триоли. При межмотивных сращениях артикуляция выполняет разделительную функцию. По мере восходящего продвижения цепочки мотивов к кульминации маркируется периодические изменения высоты звучания выдержанных звуков в партиях первых и вторых скрипок и валторн (вначале унисонные и октавные удвоения, затем аккорды). Создаётся ситуация, при которой развитие управляется одновременно двумя логиками: гармонической (накопление напряжённости) и линейной. Первая имеет аналогию с позднеромантической гармонией, вторая (несмотря на своё регистровое положение) – подобна средневековым органумам, в которых на выдержанных тонах звучат различные мотивы. Расщепление унисона на обращения септаккордов окрашивают мотивную цепь диссонантной аурой. Мелодический спад в зоне кадансирования не имеет поддержки

¹ Хотя Брукнер не писал пассионы, к новозаветным текстам он неоднократно обращался в разные периоды своей жизни. Кроме частей месс (*Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*) на евангельские тексты написаны крупные (*Magnificat*, *Gloria*) и малые (*In monte Oliveti* и *Ave Maria*) церковные хоры.

выдержанных тонов, поэтому выдержанные педали могут быть рассмотрены как аналог средневековой Halteton-техники. Такой же аналог имеется в Adagio.

Главные мотивы по мелодическому контуру совпадают с фигурами *passus duriusculus* и *saltus duriusculus*. Хотя оба мотива включены в общий процесс достижения равновесия, аффективные ассоциации связывают эти мотивы с символикой *passion*. В т. 4 в партиях альтов, виолончелей и контрабасов звучит мотив креста (*des-c-es-d*). С символикой *passion* связан и пунктирный ритм обоих мотивов. В побочной партии вторая волна сокращена, она прервана соло фагота, поддержанное контрабасами. Звучит мотив, строение которого подобно баховским мотивам, описанным Швейцером как «соединение мотивов»: вначале звучит мотив скорби¹ в восходящем движении (*b-h-c*), затем от *c* идут скачки вниз (*c-g-as-e*), имитируя погребальный звон.

Ассоциация со вступительным хором из *Matthäus-Passion*² возникает с первых тактов симфонии Брукнера: тяжёлое восхождение и графическая символика креста. У Баха движение передано посредством остинато в ритме сицилианы, а фигура креста сначала звучит у флейт и гобоев. Но эффект массовой сцены у Брукнера (в отличие от Баха) лишь намечен *quasi*-репсонсными репликами у кларнета и гобоя³. У Баха в мадригальном хоре звучит хоральная мелодия (*Soprano in ripieno*) «*O Lamm Gottes un schuldig*» (О невинный агнец божий).

У Брукнера в разделе побочной партии у первых скрипок звучит мелодия, начальный тетракорд которой аналогичен тетракорду в мелодии баховского хора на слова (*am*) «*Stamm des Kreuzes*» («на древе крестом пригвождённый»). И у Брукнера мелодия в первых четырёх тактах побочной партии образует фигуру креста. Первый четырёхтакт раздела побочной партии Брукнер посредством секвенции достраивает до восьмитакта, *дважды* утверждая смысл своего и баховского мотивов и двойственную природу Христа (символика числа 2). Затем без перехода вступают деревянные духовые инструменты, создающие аналогию двуххорной композиции из МР. В этот момент абстрактная логика сонатного *allegro* временно перестаёт управлять процессом развития: как и у Баха здесь открывается «массовая сцена» оплакивания невинной жертвы. К хору деревянных духовых постепенно присоединяется весь оркестр, варьируя мотив креста. Возвращение варьированного экспозиционного восьмитакта побочной партии сопровождается репликами соло и «хоровых» групп.

Варьирование мотива креста продолжается и в разделе заключительной партии. Границы разработки и репризы как разделов сонатного *allegro* сохраняют формальный характер. Развитие неуклонно движется к разделу, который Брукнер обозначил «*Feieilich breit*» (Торжественно, широко). Здесь разделённые

¹ Описание мотива скорби дано у Швейцера [11, с. 355].

² Далее – МР.

³ Швейцер так описал вступительный мадригальный хор из МР: «Он задуман реалистически и изображает волнение, давку, вопли, крики. Вокальные партии этого хора представляют собой не колоратуры, но изображение широко развёрнутой переклички голосов взволнованных народных толп [11, с. 459].»

паузами начальные мотивы экспозиции главной партии объединены в единый мотив, ритмически укрупненный, он звучит на *fff* в плотной оркестровой фактуре. В таком облике мотив проводится *три* раза, символизируя Христово воскресение (Иисус воскрес из мёртвых на третий день). Праздничный и торжественный характер музыки усилен хором валторн. Всё последующее – достраивание формы сонатного *allegro* с целью сохранения логики симфонического развития.

В рукописи партитуры Восьмой симфонии крайние разделы Скерцо имеют ремарку Брукнера «Schmiede Michel» («Кузнец Михель»). Некоторая тяжеловесность поступи в этих разделах имеет прототипы в австрийских лендлерах, но в других симфонических Скерцо Брукнера танцевальные образы сосредоточены не в крайних частях, а в мажорных Trio. Кроме того, в Скерцо Восьмой симфонии элементы танцевальности вообще слабо ощутимы. Так кто же такой Михель: немецкий крестьянин или один из персонажей сказки Вильгельма Гауфа «Холодное сердце» (1826). У Гауфа Михель не кузнец, а великан и злой дух, который дал угольщику Петеру Мунку камень взамен его живого сердца. Возможно, Брукнер не читал сказку Гауфа, а слышал её устный вариант в Ансфельдене. Тем не менее в Скерцо сосредоточен самый сильный контраст в симфонии, и образы, воплощённые в тематизме крайних частей и Trio Скерцо, семантически прозрачны: зло и добро, тьма и свет. Такой драматургический поворот в симфонии у Брукнера случился впервые.

Главный мотив крайних частей Скерцо – пятизвучный мотив с еs f g g (октавой ниже). Он звучит у альтов и виолончелей и *трижды* повторен. Тоника при повторных проведениях и завершении третьего проведения мотива довершает графическое изображение креста, что возвращает симфонию к страстной рефлексии. Сходный мелодический контур имеет баховская мелодия гобоя из Арии № 26 МР «Ich will bei meinem Jesu wachen» («Я хочу бодрствовать рядом со своим Иисусом»), но у Брукнера мотив ритмически укрупнён. По сюжету эта ария связана со скорбью и тоской Иисуса в Гефсимании¹.

Мотив альтов и виолончелей предвзвывают и сопровождают нисходящие аккорды, графический рисунок которых А. Швейцер охарактеризовал как «положение во гроб» [11, с. 460]. В крайних разделах Скерцо возникает почти реальная картина борьбы восходящего и нисходящего движений, символов жизни и смерти. Как в первой части симфонии развитие направлено к кульминации: на *fff* у тромбонов звучит мотив креста.

Adagio также остаётся в поле страстных рефлексий. Тематический материал является производным от тематического материала первой части с сохранением семантики мотивов. На трепещущем басу в тихой динамике звучит секундовый мотив, ассоциирующийся также с началом арии Альта с хором «Sehet, Jesus hat die Hand» («Смотрите, Иисус держит руку») из МР, а обилие

¹ Согласно строению МР, предложенному М.С. Друскиным, эта ария находится в третьем разделе страстных.

остинатно повторяющихся мотивов и фигур шестнадцатыми – с Арией с хором № 75 «Mache dich, mein Herze» («Очисти себя, сердце мое»)¹.

В Adagio есть три момента, увязывающих эту часть с последним эпизодом земной жизни Христа. В первом разделе на динамике *ff* раздаётся громкий крик, согласующийся со словами: «Боже мой, Боже мой! Для чего ты меня оставил?» Затем после хорального эпизода восходящие разложенные аккорды у арф символизируют рай («Истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю»), а последние такты Adagio достоверны почти физиологически («Отче! В руки твои предаю дух мой»).

Пассионные рефлексии финала относятся к фигуре струнных инструментов в теме главной партии (*ostinato* с форшлагами на возрастающей динамике, символизирующие «великое землетрясение»)² и мотивам, звучащим у тромбонов и труб («отвалил камень от двери гроба»). В Финале в ещё большей степени, чем в Adagio (и тем более в начальном Allegro) функции разделов частей симфонического цикла элиминированы. Две последние части цикла состоит из эпизодов, которым не всегда можно с точностью дать толкования. В финале звучат основные мотивы симфонии, вовлекаясь в ликующий хор прославления жизни.

Восьмая симфония между И.С. Бахом и Вагнером

Пассионные мотивы и фигуры, насыщающие музыкальную ткань Восьмой симфонии, наделяют её текст качеством, которое А.В. Михайлов для характеристики словесных текстов определил как «трудные», то есть тексты, характеризующиеся «сакральной закрытостью смысла» [7, с. 661]. Возможно, что именно «трудность» симфонических текстов Брукнера и была причиной либо невосприимчивости их современниками, либо (для лучшего понимания смысла содержания симфонии) поиском аналогов в музыке Вагнера³. Пассионные мотивы и фигуры Восьмой симфонии относятся к категории межтекстовых взаимо-

¹ Мотивы Восьмой симфонии (как и у Баха) образуют арочные конструкции, но Брукнера нельзя причислить к необахианцам. Его музыке не свойствен «сердечный тон любви, печали, скорбной тоски...». Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. – М.: «Музыка», 1982. С. 239. Э.Фромм писал: «В преобладающей на Западе религиозной системе любовь к богу, это в сущности то же, что и вера в бога, в божественное существование, божественную справедливость, божественную любовь. Любовь к богу это в сущности мысленный опыт». Фромм Э. Искусство любви. – Минск: ТПЦ «Полифакт», 1990. С. 48.

² У Баха грохот передан восходящими и нисходящими тиратами в речитативе Евангелиста (№ 73).

³ Так слышал Восьмую симфонию Э. Ганслик: «Если обозначить одним словом её суть, то она заключается в перенесении вагнеровского драматического стиля в симфонию. Брукнер не столько следует вагнеровским устремлениям... сколько как бы имеет перед глазами в качестве прообраза симфонических построений определённые вагнеровские построения». Die c-moll Sinfonie von Bruckner // Eduard Hanslick. Musikkritiken. – Leipzig, 1972. S. 292. Йозеф Шальк для премьеры Восьмой симфонии написал программу в духе философских замыслов Вагнера.

действий как «следствия определённого отношения к традиции»¹ [6, с. 78], причём не только И.С. Баха, но и Й. Гайдна.

В австрийской ораториальной традиции особое место занимает пассионная оратория Й. Гайдна «Семь Слов Спасителя на кресте» (1796)². В современных исследованиях об австрийской ораториальной традиции XVIII века эта оратория представлена как «интереснейший образец жанрового синтеза, объединившего традиции *summa passionis*, *serolcro*, австрийской *azione sacra*, немецкой созерцательной оратории и *протестантских пассионов*, а также классического сонатно-симфонического цикла» (курсив мой – В.Н.) [2, с. 19]. В инструментальной Интродукции отсутствует законченная классическая тема, а композиция формируется из кратких мотивов и однозначных по смыслу, и многозначных. Здесь же содержится интонационный «словарь скорби» [4, с. 58], который впоследствии в разных комбинациях будет использован Брукнером в Восьмой симфонии: скачки на септиму и тритон, секундовые интонации «вздоха», пунктирный ритм и хроматические линии. С гайдновской традицией ораториальных пассионов связана и трактовка Брукнером хорала: «Хорал Гайдна ориентирован не на воплощение коллективной реакции общины на происходящее, а на символическую окрашенность ключевых изречений» [4, с. 57]. Респонсориальный принцип, использованный Гайдном, в Восьмой симфонии широко представлен прежде всего в разработочных разделах в виде кратких мотивов, звучащих в разных слоях фактуры³.

Общеизвестное «вагнерианство» Брукнера не сводимо к отмеченной ранее технике *Vermittelung* и сходстве мотивных комплексов главной партии I части Восьмой симфонии и лейтмотива «томления» из «Тристана и Изольды». Как и Вагнер в «Тристане и Изольде» Брукнер в Восьмой симфонии «применяет последовательность, обратную по отношению к традициям симфонизма. Там из разнородной по мотивному составу и сложноорганизованной темы вычленяются детали, развитие которых ведёт к появлению тематического антитезиса» [9, с. 93]. Также у обоих композиторов мотивы, не являясь «чисто формульными восполнениями собственно музыкальной мысли до регулярных, сходных с поэтическими периодами» [5, с. 107] в то же время не стали носителями «чистых топосов» [5, с. 105]. «Вагнерианство» Брукнера (если вообще стоит говорить о «вагнерианстве», а не о тенденциях в музыке второй половины XIX века) было одним из направлений ухода композитора от топической однозначности и рационалистичности. Пассионные рефлексии в Восьмой симфонии возникли как естественный результат духовного возвышения содержания симфонии. В этом отношении Восьмая симфония стала прологом (или, если восполь-

¹ Интертекстуальные процессы в симфониях Брукнера – практически не исследованная тема, которая требует изучения не только интонационно-тематических комплексов, но также фактуры, ритма, тембра и первичных жанров (песня, танец, хорал).

² Первоначально Гайдн написал чисто оркестровое сочинение [4, с. 56].

³ В результате создаётся эффект, который Дж. Хортон назвал «наложением функций повторения и развития» [Horton. Op.cit. P. 13].

зоваться выражением Э. Курта) «ауфтактом» к «Лестнице» – Девятой симфонии.

Литература

1. Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Риторика и истоки европейской литературной традиции. URL: https://biblio.imli.ru/images/abook/zarublitra/Averintcev_S._S._Ritorika_i_istoki_evropejskoj_literaturnoj_traditcii_1996.pdf (20.08.2024).

2. Аристархова Л.Ю. Австрийская ораториальная традиция XVIII века и оратории Йозефа Гайдна. Автореферат канд. дисс. 17.00.02 Музыкальное искусство. М., 2006. 26 с.

3. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира. Пер. с нем.; Предисл. И. Ф. Бэлзы – М.: Радуга, 1986, 480 с.

4. Горная И.Н. Пассионные жанры в венском классицизме // Эволюционные процессы музыкального мышления. Сборник научных трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 55-68.

5. Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послес., коммент. С. Б. Наумовича. – СПб.: Издательство имени Н.И.Новикова, 2019. – 420 с. – (Зарубежное музыковедение. Избранное).

6. Денисов А. В. Метаморфозы музыкального текста. Монография – 2-е издание, исправленное и дополненное. – М.: Юрайт, 2017.

7. Зенкин К.В. О «трудных» и «простых» музыкальных текстах: По следам размышлений А.В. Михайлова // Научный вестник Московской консерватории. Т.15 № 4. 2024. С. 660-669.

8. Михайлов А.В. Из источника великой культуры // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX-XX вв.: Сборник / Сост. В.В. Вебер и Д.С. Давлианидзе. – М.: Радуга, 1988. – На нем. яз. с параллельным русским текстом. С. 5-37.

9. Порфирьева А.Л. Лейтмотив и логические основы тематической работы Вагнера. «Тристан и Изольда» // Аспекты теоретического музыкознания. Вып. 2. Сборник научных трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 79-94.

10. Филимонова М.Н. Антон Брукнер // Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга третья. – М.: «Композитор», 2003. С. 329-449.

11. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Классика XXI, 2002.

12. Newlin D. Breckner. Mahler. Schönberg. – Wien, 1954.

13. Wohlfart F. Anton Bruckners Sinfonisches Werk. Stil und Formerläuterung. – Leipzig, 1943.

Галина Овсянкина (Петербург)

Приношение Борису Тищенко

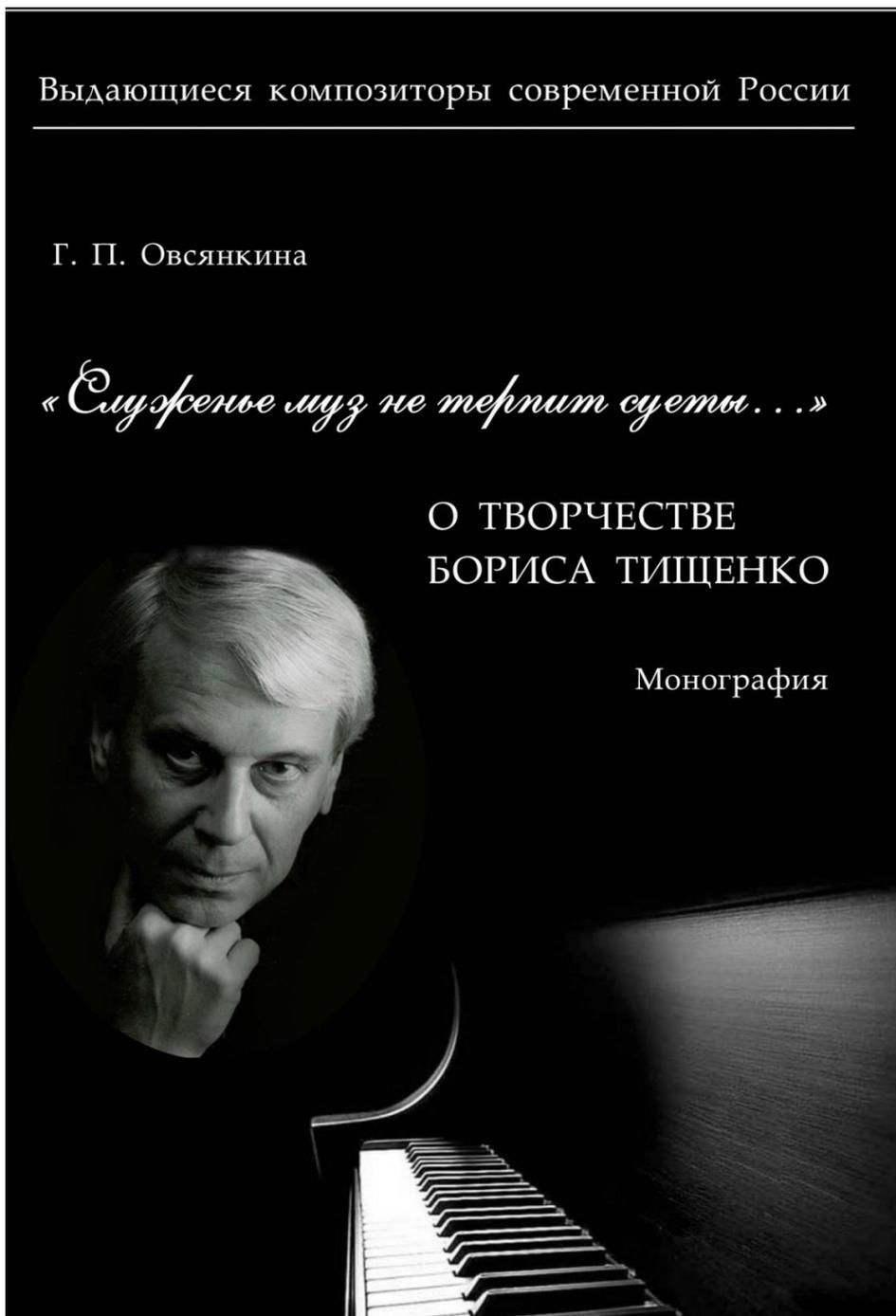
Выдающиеся композиторы современной России

Г. П. Овсянкина

«Служение муз не терпит суеты...»

О ТВОРЧЕСТВЕ
БОРИСА ТИЩЕНКО

Монография



Российский государственный педагогический университет
им. А. И. ГЕРЦЕНА
Санкт-Петербург
Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2025

Монография посвящена выдающемуся петербургскому композитору второй половины XX — начала XXI в. Борису Ивановичу Тищенко (1939–2010). В ее четырех главах сконцентрированы многолетние размышления автора о творческом процессе композитора, его симфонических, камерно-вокальных и камерно-инструментальных произведениях. Внимание сосредоточено, прежде всего, на последнем творческом этапе. Исключение составляют все фортепианные сонаты Б.И. Тищенко, как центр его камерно-инструментальных жанров, и ранний вокальный цикл «Белый аист», который ранее не удостоивался внимания исследователей.

Оглавление

Об истоках монографии

Глава 1. Динамика творческого процесса Б.И. Тищенко

- 1.1. Не повторяя себя... Премьеры первой половины 1990-х годов
- 1.2. Два этюда о творческом процессе
 - 1.2.1. Создание Шестой симфонии
 - 1.2.2. От двух набросков — к циклу-галерее инструментального портрета
- 1.3. Б.И. Тищенко и Ю.А. Фалик о своей виолончельной музыке и о некоторых проблемах творчества (Из беседы с участниками II Международного симпозиума виолончелистов)
- 1.4. Роль поэзии Анны Ахматовой в становлении творческих замыслов
- 1.5. Феномен позднего периода творчества
- 1.6. Личная библиотека как материал для изучения творческого процесса Б.И. Тищенко

Глава 2. В симфоническом и ораториальном жанрах

- 2.1. Аналитические заметки о Втором виолончельном концерте
- 2.2. О Седьмой симфонии Б.И. Тищенко
- 2.3. «Пушкинская симфония» в мировой музыкальной пушкиниане
- 2.4. Очерки о «Dante-симфониях» Б.И. Тищенко
 - 2.4.1. Жанрово-композиционные и образные особенности «Dante-симфоний» в аспекте композиторской рефлексии
 - 2.4.2. Идеи Священного писания сквозь призму «Божественной комедии» в «Dante-симфониях»
 - 2.4.3. О семантической основе в «Dante-симфониях»
- 2.5. Реквием «Памяти принцессы Гальяни» и последние сочинения Б.И. Тищенко

Глава 3. Избранное о камерно-вокальном жанре

- 3.1. С чего все начиналось. «Белый аист»
- 3.2. Парадоксы в вокальном цикле «Чертеж»
- 3.3. Камерно-вокальное творчество Б.И. Тищенко 2000-х годов
 - 3.3.1. О литературных источниках в 2000-е годы

3.3.2. О музыкальной семантике вокального цикла «Апельсинка» в контексте литературного источника

Глава 4. О камерно-инструментальном жанре

4.1. Неоромантические тенденции в Концерте для кларнета и фортепианного трио

4.2. Очерки о фортепианных сонатах

4.2.1. Новаторский традиционализм Первой и Второй сонат

4.2.2. Период «радикального прорыва» (Третья — Шестая сонаты)

4.2.3. Новый взгляд на классическую модель (Седьмая — Десятая сонаты)

4.2.4. Принцип моделирования в Одиннадцатой сонате

4.3. Пьесы для фортепиано

Заключение

Список литературы

Приложения

1. Мгновения творческой жизни (по материалам периодики 1990–2000 гг.)
2. Список опубликованных научных материалов о Б. И. Тищенко автора монографии
3. Фотоматериалы

Глава 2. В симфоническом и ораториальном жанрах

*Он хочет жить ценою муки,
Ценой томительных забот.
Он покупает неба звуки,
Он даром славы не берет.*

М. Ю. Лермонтов¹

2.1. АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ О ВТОРОМ ВИОЛОНЧЕЛЬНОМ КОНЦЕРТЕ

В сезоне 1996–1997 годов заметным событием среди концертов Большого зала Санкт-Петербургской государственной филармонии им. Д. Д. Шостаковича стала премьера 7 июля Второго виолончельного концерта Б. И. Тищенко в первой оркестровой редакции (48 виолончелей, 12 контрабасов и ударные). Она была окончена еще в 1969 году, а исполнение состоялось только почти через тридцать лет.

Из письма первого исполнителя Концерта Ивана Монигетти: «Дорогой Боря! Должен тебе признаться, что я все еще во власти твоей музыки. <...> Я продолжаю вспоминать и как бы заново „проживать“ и все наши репетиции, и само исполнение. Конечно, твоя музыка „не вмещается“ в одно исполнение — ее надо играть, и с каждым разом, я в этом абсолютно убежден, будут открываться все новые и новые бездны и глубины»². Эти слова как нельзя лучше выражают состояние большого открытия, которое возникло при знакомстве с музыкой Концерта.

По признанию автора, импульсом к его созданию послужило прослушивание одного сочинения для 60 виолончелей. Однако чисто технологическая задача стала поводом для выражения большой идеи.

Можно много говорить о глубине и многозначности его содержания, о логике всех компонентов музыкального языка, об эстетической красоте. Но остановимся на самом уникальном. Это прежде всего неординарность драматургии. Здесь нет ни столь привычного образного отстранения, ни развития музыкального сюжета с несколькими героями и т. д. Через весь цикл проходят размышления, перерастающие, судя по тону, в высказывания, далеко оставляющие границы сугубо личного. Все три части — это движение одной и той же выстраданной мысли, но в разных эмоциональных ипостасях: то ораторски-приподнятой (*Allegro maestoso* — I часть), то приглушенно-вопросительной (*Andantino* — II часть), то гневно-императивной, протестующей (*Allegro energico* — финал). В связи с монообразностью Концерта вспоминаются известные слова Д. Д. Шостаковича: «Музыка не может долго держаться в одном настроении — героическом, веселом, задумчивом, траурном и т. д. Всегда необходим контраст, показ все новых и новых состояний, наложение новых красок. Вспомним финал Четвертой симфонии Чайковского...»³. У Тищенко резкого контраста, образного переключения нет, хотя слушательское восприятие не ослабевает. И в этом Концерт соприкасается с композициями Г. И. Уствольской. Но они лаконичны, здесь же — протяженное полотно в 34 минуты⁴.

Парадоксально, что образ воли-размышления воплощен декларативно, с поистине гражданским пафосом. И не случайно патетически-ораторская I часть занимает более половины цикла.

Не имеет аналогов и оркестр Концерта. Именно из-за этого состава судьба произведения оказалась столь сложной — в Ленинграде / Петербурге несколько десятилетий не было возможным «собрать» 48 виолончелей (?). Существует вторая редакция — для струнного оркестра и ударных (1978), в которой часть виолончелей заменена скрипками и альтами. Но в ней есть помета: «Вторая редакция не заменяет первой»⁵. И вновь из письма Монигетти: «Играть надо только оригинальную версию — никаких компромиссов». По существу, таким оркестровым составом автор создает небывалый колоссальный инструмент — своего рода *макробиолончель*. Введение контрабасов усиливает специфичность виолончельного тембра. А ударные, прежде всего литавры, зачастую либо играют роль «предвестника» короткими репликами в паузах, либо дублируют струнные, усиливая их унисоны (например, в эмоционально напряженных фрагментах I части, ц. 13). Ударные подчеркивают и кульминационные зоны, углубляя их трагедийность, в частности «адское» пятитактовое соло ксилофона и литавр в финале (ц. 58). Несмотря на это, виолончельный тембр остается ведущим.

Часто, используя предельно высокую для виолончели тесситуру (в том числе сдвоенные созвучия без *divisi*), композитор заставляет оркестр звучать очень напряженно, соответственно высокому нервному тону произведения.

(Во второй редакции, где эти партии поручены скрипкам, подобная эмоциональная напряженность исчезает.)

Соединив солирующую виолончель с данным оркестровым составом, Тищенко разрешает важную эстетическую задачу: родственное начинает соседствовать с родственным. На протяжении всей партитуры отмечается своеобразное взаимоотношение: струнные часто играют в унисон, а солирующий инструмент нередко трактуется оркестрально — аккордами в широком расположении, двухголосием. Эта идея ярко выявляется с первых тактов Концерта — в грозном диалоге оркестра и солиста.

Обилие унисонов не исключает и изощренных *divisi*, особенно в I части и финале. В кульминации *Allegro maestoso* расслоение достигает до 12, 16, 24, а в одном из дополнительных вариантов — до 48 партий! В этих фрагментах традиционный нотированный текст заменяется схематичной графикой, реже — импровизацией на заданные звуки. Эта своего рода контролируемая алеаторика, образная цель которой — фонический эффект гула голосов, катастрофическое нарушение стройности и порядка.

Видимо, сугубо личностно-императивной природой образов обусловлена важнейшая роль монолога и особенно диалога. Диалогичность пронизывает Концерт по всем параметрам. Именно напряженный диалог — одно из тех слагаемых, которое заставляет слушателя с неослабевающим вниманием более получаса следить за развитием музыкальной мысли. Диалог есть в партии солиста, что заявляет о себе с первых тактов, когда в характерную для Тищенко монологичность «вклинивается», подобно резкому отрицанию, «ударное» *C* на пустой струне. На диалоге построено, в основном, взаимодействие солирующего инструмента и оркестра, отдельных оркестровых групп. При этом голос солирующей виолончели постоянно «возвышается» над «собеседником», благодаря тесситурной и фактурной расслоенности. Диалог исчезает лишь в кульминационных зонах, заменяясь колоритными *divisi* всего оркестра с подключением ударных и импровизационной техники. В фактурной графике всей партитуры они подобны броским пятнам, которыми мастер-живописец оттеняет особо важные элементы модели.

Поистине уникально (и в этом одна из черт стиля Тищенко 1960–70-х годов), что столь грандиозное симфоническое полотно не отличается обилием тематизма. Его темы запоминаемы, семантически рельефны, в них запечатлены мощные мыслительные процессы, есть традиционные речевые интонации вопроса, утверждения и т. д. Но основу Концерта составляют всего три темы, излагаемые в начале каждой из частей. Все, что появляется в дальнейшем, — это производное от основного тематического материала (как, например, побочная партия I части или тема солирующей виолончели в ц. 8, т. 5). «Завоевание» большого временного пространства при столь скупом исходном материале происходит благодаря редкостной интонационно-ритмической работе с тематическими элементами (особенно сильно значение метроритма в финале). В результате исходные образы преобразуются: величественная тема I части становится вселенским гулом, робкая мелодия *Andantino* разрастается до смелой канониче-

ской имитации на *fff* и опять «уходит» в тишину, а в финале неистовство неразрешенного резкого вопроса оборачивается в коде умиротворением (12 тактов!), но все-таки в последних трех тактах дается ответ на этот вопрос. И, несмотря на непрерывное развертывание мысли, в каждой части отмечается четкое деление на фазы, в чем проявляются типичные черты *интонационно-фазной формы* (термин С. М. Петрикова), характерной для композиционного мышления Тищенко»⁶. В развитии материала огромную роль играет полифония, особенно во II и III частях (финал можно отметить как ненормативную фугу).

Неординарен в Концерте облик солирующей виолончели. В нем нет живописной кантилены широкого дыхания с завораживающим вибрато (как в Первой виолончельной сонате композитора). Это не отвечает замыслу произведения: виолончель в Концерте — инструмент-трибун, оратор. Выявляются его возможности воспроизводить разные оттенки речи, используются богатейшие виртуозные данные: техника двойных нот, аккордов, двухголосия.

Как всякое истинно большое сочинение, Второй виолончельный концерт уникален и в то же время типичен для авторского стиля. У него широкий контекст: к нему тянутся нити от «Реквиема» на стихи А. А. Ахматовой, «Грустных песен», Третьей фортепианной сонаты. То, что в нем достигнуто (в плане формообразования, тематизма, инструментовки), по-своему воплотится в Третьем струнном квартете, еще более — в симфонии *Robusta*. Много параллелей с Четвертой фортепианной сонатой, в частности в метроритмической трактовке финала. А все вместе это интегрируется в Четвертой симфонии.

Второй виолончельный концерт требует «вживания» не только от музыкантов, но и от слушателей. Для него нужна особая атмосфера восприятия, которой на премьере 1997 года явно не хватало. Но начало жизни этой музыки было тогда положено.

Примечания

1 Лермонтов М.Ю. «Я жить хочу!..» // *Лермонтов М.Ю. Избр. соч.* М., 1983. С. 80.

2 Из архива Б.И. Тищенко. Фрагменты письма И. Монигетти впервые опубликованы нами в статье «Борис Тищенко: симфонические премьеры 97-го (аналитические заметки)» // *Журнал любителей искусства.* СПб. 1997. № 10–11. С. 52.

3 Цит. по: Д.Д. Шостакович о времени и о себе. М., 1980. С. 175.

4 В авторском буклете СК за 1987 г. указана продолжительность звучания 40 мин.

5 Цит. и все ссылки даются по автографу Второго виолончельного концерта Б.И. Тищенко.

6 Подробно об интонационно-фазной форме см. в главе 4 (4.2.2).

2.2. О СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ Б. И. ТИЩЕНКО

Симфония № 7 была окончена Б. И. Тищенко в 1994 году. В основе ее концепции — размышления о жизни и смерти, о трагичности человеческого

существования. Эта тема, заявившая о себе в полный голос с момента появления лирико-психологического симфонизма, каждый раз по-новому решаемая Ф. Шубертом, И. Брамсом, П. И. Чайковским, Г. Малером, Д. Д. Шостаковичем, остается актуальной и ныне, получив своеобразное толкование в Седьмой симфонии Б. И. Тищенко. Ее появление подготовлено предыдущими симфониями композитора, особенно Пятой и Шестой — с ее разными ликами смерти, проблемой зависимости человека от жестокой действительности. И так же, как и в Шестой, композитор подводит развитие музыкального сюжета к светлому финалу, утверждая высокие ценности в жизни. Но если в Шестой симфонии объединяющим началом во многом стали стихотворные тексты, то здесь концепция выражена прежде всего через жанр. Поэтому закономерно, что части Симфонии имеют жанровые подзаголовки: Соната, Фокстрот, Вариации, Вальс, Рондо². Жанр каждой части и ее форма продиктованы логикой целого и выполняют свою сюжетную роль в рамках этого целого.

Согласно традициям, важное драматургическое значение имеет I часть. Хотя это и своеобразно трактованное сонатное *Allegro*, все же название «Соната» указывает не столько на форму, сколько на содержательную суть: в ней на основе динамического сопряжения (термин Ю. Н. Тюлина) образов происходит становление действенного материала, его развитие и интенсивное переосмысление (следует отметить, что из 434 тактов 186 приходится на разработку, разработочностью пронизаны экспозиция и зеркальная реприза). Но в Сонате помимо динамики есть и горестные размышления о жизни. По существу, I часть — проекция всего образного строя Симфонии, в ней представлена антитеза начала и конца. Глубоко символично, что несущая заряд трагического побочная партия появляется уже в 34-м такте и кульминационная зона части приходится на динамизированное проведение побочной, с которой начинается зеркальная реприза. Благодаря тональным и тембровым трансформациям она приобретает черты открытого трагизма.

Однако смысловым центром все же является медленная III часть — Вариации. Это трагический итог, где едва ли не с клинической достоверностью передается развитие смертоносного процесса, незаметно подтачивающего жизненные силы (о чем свидетельствовал сам автор, вспоминая роман «Новое назначение» А. А. Бека). На наш взгляд, Вариации вызывают в памяти многие страницы из повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича».

Данный жанр дал возможность постепенному перерождению исходного образа. В каждой из десяти вариаций тема удлиняется, вводятся новые голоса, тембровые и полифонические трансформации (в частности, в пятой вариации проводится тематическая инверсия). Уже в начале в тоскливую мелодию гобоя исподволь проникает диссонирующая интонация валторны, разрушая ее гармонию и структурную стройность. Но осознание совершающегося происходит не сразу: только в пятой вариации впервые, подобно плачу-причитанию, появляется *fortissimo*, как осмысление надвигающейся катастрофы, осознание хрупкости и незащитности человеческой жизни. Изначально заунывная мелодия становится в восьмой вариации апофеозом разрушительных сил.

Крайне редкое явление для симфонического цикла — наличие двух танцевальных жанров. В Седьмой симфонии они стали антитезой мироздания: безжалостно-активной реальности — Фокстрот и потустороннего мира «блаженных теней» — Вальс. (Обращение к фокстроту — это, по словам композитора, и ностальгия по ушедшему всемирно известному жанру, столь популярному в его юности.) Напористый, близкий кек-уоку Фокстрот, с брутальным, порой, «разухабистым» тематизмом, со сложным синкопированным ритмом как бы воссоздает психологический климат XX века с его жестким прагматизмом, во многом обусловленным безудержным темпом жизни и тотальной урбанизацией. Особенно ярко это выражено в развернутом среднем разделе. Диалогические импровизации клавиновы, с ее *quasi* вульгарным тембром (или рояля, подзвученного микрофоном) и джаз-батарей концентрируют колоссальную жизненную энергию, но расходуемую с поистине жестокой активностью. И если лихой Фокстрот является трагической предтечей Вариаций, то эфемерный Вальс — их *post factum*.

Четвертая часть со «скользящей» мелодией, ажурными фактурными линиями, призрачной оркестровкой внешне сродни симфоническим вальсам Чайковского. Однако у Тищенко — это не поэтическая ретроспектива, а «голоса с того света», как бы вальсовая иллюзия. В его движении с причудливой ритмикой высвечиваются очертания фантастических картин.

Выход из этого ирреального мира дан в финале. Жанр-форма рондо, трактованное как рондо-соната с чертами вариационности, оказалось наиболее подходящим для финала, где в калейдоскопической смене тем подчеркивается торжество и бесконечность жизни. В этом жанре стало возможным органичное соседство разнообразного, как сама жизнь, тематического материала: веселого беззаботного, словно насвистываемого, рефрена и мужественно-активного эпизода, драматически-тревожной середины — разработки и задушевной, лирически-возвышенной мелодии в конце части у скрипок (словно воспоминание о чем-то поэтично-прекрасном), иррационально-сказочной темы и демонстративно-традиционной оптимистической коды.

Демократичности выразительного языка Симфонии способствуют не только яркая жанровая основа, соразмерность формы, где все выверено и сказано в меру, но и обилие выразительных запоминающихся мелодий, щедро разбросанных по всем частям (что не часто встречается в современной симфонической музыке). Характерный тематизм Симфонии, несмотря на внешнюю простоту, очень образно концентрирован. Может быть, поэтому он выковывался в течение нескольких лет. Его интонации ярко национальны, и в этом Симфония близка балету «Ярославна». Есть и апелляции к фольклору, особенно в III части, интонационный прообраз которой слышен в плачах-причитаниях, и к широкому спектру русской классики. Тематизм Фокстрота основан на переосмыслении джазовых интонаций (как они трактовались в отечественной музыке). Но все темы Симфонии оригинальны, в ней нет ни цитат, ни стилизаций, ни коллажей.

Неповторим метроритм Симфонии. В каждой части свой метроритмический образ или группа образов, нередко заданных жанром. Например, в Вальсе

органично сочетаются две разновидности трехдольности, которые появляются то в виде переменного размера, то полиритмии. В Вариациях это переменный размер русской протяжной песни. Партитура изобилует ритмически изошренными соло ударных, чему яркий пример — импровизация джаз-батарей в Фокстроте. (Пожалуй, ритмическая сторона Симфонии составляет одну из исполнительских сложностей в освоении партитуры.)

Отдельная тема исследования — методы работы с материалом: они полны изобретательности и фантазии. Коснемся лишь отдельных сторон его тембровой обработки. (Для Тищенко понятие «оркестровка» весьма условно, так как темы появлялись у него сразу в определенной тембровой окраске.) Обращает на себя внимание, что при больших масштабах Симфонии (она длится 55 минут) автор пользуется относительно скромным оркестровым составом: парным, лишь с усиленной и ненормативной ударной группой, включающей вибрафон, ксилофон, военный барабан, деревянные бруски, джаз-батарейку. При этом обилие соло соразмерно сочетается с полновесными *tutti*, мастерски расставленными в драматургически важных точках, как, например, в разработке Сонаты — на подступах к кульминационной зоне.

Нельзя не согласиться с первым исполнителем произведения Э. А. Серовым, что «Симфония не выглядит камерной ни в отношении оркестрового состава, ни фактуры. Здесь, видимо, проявляется зрелость композиторского письма, позволяющая выразить большую идею в относительно скромном оркестровом виде. У Тищенко исключительно своеобразный оркестровый стиль, очень интонационно наполненный. Отсюда — высокая информативность музыкального языка при небольшой массе звучания»³.

По мнению Э. А. Серова, «Безусловно, Тищенко один из самых крупных современных русских симфонистов. Главное — его мышление. Я с давних пор, работая над его оркестровыми сочинениями, поражаюсь, насколько он своеобразно слышит оркестр. Его оркестровое письмо отличается чуть ли не от всех остальных композиторов. Из-за этого оркестры, сталкиваясь впервые с его оркестровым стилем, не скоро вживаются в него. В этом трудности исполнения произведений Тищенко, в чем меня еще раз убедила работа над Седьмой симфонией». В Симфонии налицо принцип тембровой персонификации, что придает произведению черты театральности. Наглядный пример — средний раздел Фокстрота, где подобно разным персонажам драмы поочередно выступают броские соло: литавр и малого барабана, ксилофона, рояля, подзвученного микрофоном (то на фоне ударных, то с *pizzicato* контрабасов), и, наконец, джаз-батарейки, ксилофона и вибрана. Очень театрально воспринимается и переброс одного материала от инструмента к инструменту или группе инструментов, как, например, в Вариациях, где в кульминации используется довольно редкий прием диалога всех струнных и всех ударных.

Премьера Седьмой симфонии состоялась 22 февраля 1997 года в небольшом патриархальном городе Волжском, в скромном концертном зале местного дома культуры еще эпохи 1950 годов. Через день ее играли в Волгограде, в новом филармоническом зале и 2 марта — в Петербурге. Выбор Волжского и Вол-

гограда для мировых премьер неслучаен: Симфония, как уже отмечалось, посвящена Э. А. Серову, а Волгоградский оркестр, созданный дирижером в середине 1980-х годов и руководимый им не одно десятилетие, — его любимое детище. К тому же в Волгограде в 1989 году состоялась премьера «Реквиема» на стихи Ахматовой Б. И. Тищенко.

В заключение — несколько наблюдений об исторически особо значимых первых исполнениях, так как автору монографии посчастливилось быть на премьерах в Волжском, Волгограде, Санкт-Петербурге. Везде приходилось видеть нечто схожее: моментальный эмоциональный контакт аудитории с новой музыкой, приятие ее как важной части культуры.

Сравнивая премьерные исполнения Волгоградским и Петербургским (АСО)⁴ оркестрами, надо исходить из объективных обстоятельств. Оба оркестра — высокого класса, выступали с одним дирижером, оба были преданы воплощению замысла. Но в то же время коллективы оказались поставленными в разные творческие условия. Волгоградский оркестр молод, в нем велика текущая кадры, инструменты зачастую невысокого качества. Но волгоградцы начали разбирать Симфонию еще весной 1996 года и не были ограничены в репетициях (премьера сначала планировалась на начало мая). Поэтому их исполнение было детализированным, они рельефнее выявили суть замысла, артистичнее представили соло, хотя штрихи и интонации оставляли желать лучшего. В отличие от волгоградцев, АСО — опытный коллектив, в котором много крупных музыкантов с большим стажем работы. У петербуржцев значительно лучше инструменты. Однако оркестр был ограничен традиционными тремя репетициями, что сказалось на конечном результате. Но потенциальные высокие возможности оркестра выявились в том, что замысел Симфонии был воплощен достаточно ярко.

Обращение к жизни и смерти, стремление открыть трагические стороны человеческого существования и в сравнении с ними глубже оценить то прекрасное, что есть в действительности — закономерны для художника. Об этом свидетельствует весь опыт художественной культуры: от древнегреческих трагедий до поэзии Данте, прозы Толстого, Достоевского. Через катарсис человек обретает и спасает душу. Тищенко обратился к этой теме в зрелые годы и именно в симфоническом жанре, творчески трактуя его традиции, причем традиции венского классического симфонического цикла. Среди бесчисленных споров о вырождении симфонии появление в конце XX века столь значительного произведения свидетельствует, что симфония по-прежнему жанр актуальный, жанр больших идей и разнообразных стилистических возможностей.

Примечания

1 См. главу 1 (1.4).

2 Аналитические наблюдения приводятся по автографу Седьмой симфонии Б. И. Тищенко.

3 Из беседы Э.А. Серова с автором монографии. Санкт-Петербург, 1997 г. В дальнейшем этот источник не оговаривается.

4 АСО — Академический симфонический оркестр Санкт-Петербургской государственной филармонии им. Д.Д. Шостаковича.

2.3. «ПУШКИНСКАЯ СИМФОНИЯ» В МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПУШКИНИАНЕ

Поэзия А. С. Пушкина с самого начала заключила тесный и плодотворный союз с музыкой. Однако жизнь поэта долгое время была вне поля зрения музыки. Между тем, уже более ста лет облик поэта, его окружение стоят в центре внимания разных жанров литературы и филологии, что связано прежде всего с именами В. В. Вересаева, М. А. Цявловского, Ю. М. Лотмана, Б. Л. Модзалевского, Ю. Н. Тынянова, А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой, М. А. Булгакова. Аналогичное явление наблюдается в живописи, о чем красноречиво свидетельствовала выставка в ленинградском Манеже в 1984 году, посвященная А. С. Пушкину. Музыка, особенно ее симфонический жанр, значительно медленнее осваивала эту темы. В конце XX века, в связи с 200-летием со дня рождения поэта, его личность, события мятежной судьбы активнее привлекали к себе внимание композиторов.

В европейском симфонизме тема судьбы художника появляется, начиная с середины XIX века: в творчестве Г. Берлиоза, Ф. Листа, позднее — Р. Штрауса, Г. Малера. В искусстве XX века, с его тягой к документализму, фактологической точности эта тематическая тенденция усиливается. На рубеже XX–XXI столетий ярким примером становится творчество Б. И. Тищенко. Об этом свидетельствуют Симфонии № 5, 6. Судьбе Пушкина — его последним дням посвящена «Пушкинская симфония» ор. 38/125 в трех частях или *двадцати двух стихотворениях* (1967/1998)¹. То, что Тищенко создал «Пушкинскую симфонию», обусловлено всей динамикой его творчества. Человеческая психика с ее глубинами сознания и подсознания, причем личности творческой, с активными эмоционально-мыслительными процессами, богатой событиями жизнью составляет самую суть искусства композитора.

Особенность трактовки темы, образный строй и творческий метод Симфонии связаны с ее художественным генезисом. В 1967 году Б. И. Тищенко написал музыку к кинофильму «Гибель Пушкина» (автор сценария и режиссер Ф. А. Тяпкин)². Фильм, поставленный в Петербурге (Ленинграде) на студии Центрнаучфильма, не являлся жанром реалистической биографии. В нем нет развитой сюжетной линии, а представлены в определенном контексте образы-символы, окружавшие поэта в последние дни, и то, что было ему дорого в жизни. В фильме можно увидеть друзей и врагов Пушкина, пейзажи осеннего и зимнего Петербурга, Михайловского и Тригорского, место дуэли у Черной речки, кабинеты Александра Сергеевича в Михайловском и на Мойке, портреты его и Натальи Николаевны, рукописи, рисунки; книги и вещи, которые видел поэт в смертный час, приглашение на панихиду. Фильм был рассчитан на *подготовленного* зрителя, вызывал активный ассоциативный ряд, заставлял думать.

Композитору заранее дали полный сценарий (раскадровка включала 121 пункт), но без конкретных требований относительно музыкального матери-

ала. Четкий хронометраж, как в балетной партитуре, работа в заданном времени тоже сродни творческому методу Тищенко.

Изучение сценария³ с пометками композитора показывает, сколь избирательно он подходил к выбору сцен: кабинет Пушкина, осенний Петербург, Ростральные колонны, Михайловское, светские рауты, выстрел Дантеса, отъезд Натальи Николаевны из Петербурга. То есть то, что вызывало особенно напряженную рефлексию, имело узловое драматургическое значение, или было наполнено движением. Главное, ясно прочерчивалась грань между двумя поллярными мирами. В сценарии помечены и номера всех музыкальных фрагментов (впоследствии в чистовой партитуре кое-что менялось местами, но основная разметка осталась прежней).

Все это породило афористичный, обобщенно-философский музыкальный язык. По пометкам в сценарии можно определить образный ряд того или иного музыкального фрагмента. Но музыка намного глубже и значительнее; она не иллюстрирует, а наполняет духовным смыслом каждый эпизод и представляет художественную ценность вне зрительного ряда. Она без изменений исполнялась в концертах как самостоятельное симфоническое произведение из тринадцати разделов, следующих друг за другом *attacca*. Это был, по-видимому, первый симфонический опус, посвященный судьбе Пушкина (вокально-поэтическая симфония «Пушкин» А. П. Петрова и созданный на ее основе балет появились в 1978 и 1979 годах).

Киномузыку и Симфонию объединяют единый музыкально-тематический материал и вдохновивший композитора зрительный ряд.

— *Зрительный ряд в Симфонии очень важен, несомненна и роль необычного сценария, в котором ни разу не появляется Пушкин. Показаны его рисунки, зачитываются письма*⁴.

Но, используя полностью киномузыку, композитор поставил ее в новый смысловой аспект, поэтому в Симфонии своя образно-композиционная драматургия, иные масштабы.

Есть в Симфонии фрагменты, которые полностью соответствуют кинопрообразу. Например, без изменений вошли в нее № 5, 11, 12, причем оставшись в прежней последовательности. В *стихотворениях*, как Тищенко обозначил *микрочасти* Симфонии, № 1, 2, 3, 20 есть только эпизодические корректуры, в основном метроритмического рисунка (в частности, обостряется триолью ритм основной темы вступления). Однако встречаются перестановки материала, которые существенно влияют на «ход событий». Так, № 7 из киномузыки делится в Симфонии на два фрагмента, которые «разводятся» по разным местам. Иное явление наблюдается в драматургической трактовке № 8, именуемого в сценарии «Раут» и соответствующего почти полностью III части Симфонии: он разъединяется в партитуре на девять фрагментов-*стихотворений*, отмечающих фазы в развитии музыкального сюжета. Само деление Симфонии на три части (хотя I и II следуют *attacca*) свидетельствует о более детальной *режиссерской трактовке* композитора.

Есть существенные изменения и добавления к уже имеющемуся материалу. Почти в два раза увеличился № 4, обращенный к светлой поэзии (I часть): появляется новый раздел со *светоносным дыханием* — соло альты на фоне струнных и арф с контрапунктом скрипки. В начале II части, посвященной горестным размышлениям поэта, к контрапунктирующим монодиям английского рожка и валторны добавляется голос виолончели. Фрагмент становится масштабнее, а со вступления фагота появляется новый материал. Значительно укрупняется за счет развития стихотворение 9 — «свидание в Камероновой галерее» (40 тактов вместо 24 в киномузыке), в два раза протяженнее становится *quasi* реквием в конце Симфонии, усиливая ноту трагического.

Характеристичные добавления появляются в центральном эпизоде средней части, посвященной светскому рауту. Это касается *образа сплетни*. Если в киномузыке звучит только одна солирующая скрипка, то в Симфонии — контрапункт двух солирующих скрипок, материал которых постепенно переходит во все скрипичные партии *divisi* и, наконец, в этот водоворот вовлекается весь оркестр. Причем тема сплетни на 6/8 контрапунктирует с вальсовой темой на 3/4, образуя гемиолу. Далее сплетня идет *задним ходом* — используется прием возвратного движения. Образ становится значительно более колоритным, масштабным и характерным. И, наконец, нужно сказать о последнем штрихе Мастера, о добавлении в конце Симфонии пяти тактов, где у первых скрипок звучит восходящий ход по полутонам *g-gis-a-b*, и, таким образом, в *G-dur* вкрадывается минорная терция *b*, подобная авторской подписи. *B* — это монограмма композитора по первой букве имени — *Boris*, завершающая многие его произведения.

Благодаря всем большим и «малым» изменениям и дополнениям произведение становится целостнее и крупнее, а главное, преодолевается фрагментарность, свойственная киномузыке, складывается симфоническое полотно. В нем ярко выражено развитие концепции и полноценно претворен принцип симфонизма. Это уже не сюита со сквозным развитием, а развернутый трехчастный цикл: *Largo, Andante sostenuto, Andante*. Примат медленных темпов (с ускорением внутри частей) во многом создает основной эмоциональный тон: трагически-философского раздумья — рефлексии на видеоряд. Динамика трагического направлена к финалу: печально-горестным размышлениям поэта, а апогей трагического — в конце, после *выстрела Дантеса*.

В Симфонии неординарно трактуется сонатно-симфонический принцип, который проходит через все три части. Традиционное понимание главной и побочной партий поднимается до уровня двух образных сфер и порожденного ими тематизма. Новаторство формы отражено в заголовке: «Пушкинская симфония в трех частях или 22-х стихотворениях». I часть включает пять стихотворений, II — двенадцать, и финал — снова пять. Все стихотворения содержат свой материал. Они отделены паузами или сопоставляются друг с другом.

— *Но к конкретным стихам здесь нет апелляции. Это 22 раздела Симфонии, представляющие собой более или менее цельные построения, которые объединены в три части. Название «стихотворения» связано с Пушкиным.*

В каждой части *стихотворения* составляют стройную композицию. I часть — сонатная экспозиция, показ основных образов (главная партия — картина Петербурга — *стихотворение* 1, побочная — мир Пушкина, его тоскливые мысли, грустная и светлая лирика — *стихотворения* 2–4 и завершение, подобно заключительной партии, — образ враждебного поэту окружения). В средней части вновь их противопоставление; часть построена по принципу концентричности с чертами рондальности, со вступлением: тяжелые размышления поэта сменяются развернутой композицией, средоточием негативного начала, где центром является вальс. В совокупности образуются как бы две средние части — рефлексивное вступление и гротесковый вальс-скерцо. И медленный финал, трагический итог, подобный финалам Третьей или Пятой фортепианных сонат Тищенко. Это свободная композиция с чертами рондо-сонаты, концентрической и вариационной форм. Воплощается череда трагических размышлений (в кинофильме на этих кадрах рука Пушкина рисует пять фигур повешенных декабристов), мыслей о побеге, вновь грустных раздумий, обрывающихся выстрелом Дантеса и, наконец, оплакивание и вознесение. В целом все три части Симфонии образуют грандиозную *сонатную форму с зеркальной репризой* как форму второго плана (термин В. В. Протопопова).

Структура каждого *стихотворения* представляет собой простую форму: период, двух-, трехчастную, иногда — сквозную строфичность. Но обычно преобладает четное число. По мнению Тищенко, *числовой эзотеризм Пушкина сводится к двойке* (в отличие от «троечника» Данте), что произвольно, как, порой, бывает у Тищенко, сказывается в композиции и средствах музыкальной выразительности. (В частности, в цикле *22 стихотворения*, 12 — в средней части, 10 в сумме — в крайних частях; дважды проводится вальс.)

Мелодическое и фактурное решения музыкального материала, включая оркестровку, методы работы с ним настолько семантически выразительны, что позволяют от *стихотворения* к *стихотворению* «прочитывать» трагическое развертывание сюжета. Весь тематизм глубоко символичен и как бы делится на две сферы. Одна — связана с творчеством поэта, его духовным миром: это и мрачные мысли поздней лирики, в частности размышления о смерти, и светлая лирика о любви и счастье.

Тема *грустной поэзии*, которая звучит в начале I части, как одна из основных, и ретроспектируется в финал, *услышана* композитором в стихах Пушкина последних лет, воплощенных в них думам о быстротечности жизни, предчувствии близкого трагического конца, о страстном желании бегства из чуждого мира:

*На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно усталый раб, замыслил я побег...*

Мотив *стремления к свободе* заложен уже в первой, открывающей Симфонию, интонации (он ритмически обостряется триольной трактовкой), ему посвящено *стихотворение* 19 из финала. Тема *грустной поэзии* сопоставляется

композитором со строками «Вчера бродил я в этих рощах...» из стихотворения «Вновь я посетил», с образами трех сосен. Однако скупая тема *грустной поэзии* настолько емка по смыслу, что это могут быть и другие стихи подобного образного строя.

Воплощением самых горестных размышлений поэта, его тоски открываются II и III части. И хотя их материал различен, но круг средств выразительности един: камерная звучность (три инструмента в обоих случаях), *заунывная* монодия, контрапунктирующая с другими голосами, и микроинтонации с *glissandi* (родственные Симфонии № 3) — семантика плача, *подвывания*. И, наоборот, светлая лирика Пушкина (*стихотворение 4*) решена в фактуре аккордового склада у арфы, где в движении терций слышатся интонации *Магника* Монтеверди. Этот образ продолжает разворачиваться в светлых темах кларнета и альты.

Другая образная сфера отражает окружение поэта в последние дни жизни: зимний Петербург, интерьеры светских раутов, чуждые ему дворцовые сплетни, интриги. Здесь слышны аллюзии балльных танцев — мазурки (*образ кавалергарда*), вальса; используются более быстрые темпы, резкая оркестровка и жесткие интонации как характерная семантика образов зла. Сопоставление величественно-холодных аккордов рояля и арфы с оркестром рисует дворцовые покои. Кульминация этой образной сферы сосредоточена в вихре зловещего балльного вальса из II части. Контрапунктирующий с вальсом фрагмент *развития сплетни* придает ему оттенок пронзительного блеска, трескучего пустого многословия, что остроумно подчеркивается завершением вальса трещоткой. Столкновение высоко духовного и бездуховного порождает трагическую развязку.

Яркий разнообразный тематизм Симфонии возник на основе листовского принципа монотематизма. Исходное тематическое зерно — призывная тема вступления I части — очень емко по содержанию: это и стремление поэта к свободе, и военный клич («зорю бьют»), с которым связан образ Петербурга николаевской эпохи и т. д. Смысловая многозначность позволяет придать материалу разные образные облики. Из него выстраивается и, казалось бы, совершенно противоположная *тема тоски, грустной лирики*; он лежит в основе образов зла, его триольная интонация виртуозно пронизывает сложные контрапунктические сплетения вальсового фрагмента, им завершается *картина царских покоев*, на его трехголосных имитациях построена *тема бегства* (*стихотворение 19*).

В монтажном сцеплении материала важен принцип калейдоскопичности, а благодаря монотематизму и тематическим ретроспекциям достигаются монолитность формы, смысловая конкретность. Так, на интонациях *подвывания* — *призрака смерти* строится самый трагический фрагмент — оплакивания после выстрела Дантеса (остинатные короткие *glissandi* с сильным динамическим развитием у валторны, тромбона, солирующей скрипки и альты). Есть точные ретроспекции — темы *грустной поэзии* из I части в сцене гибели и *вознесения*. Причем, после выстрела Дантеса основное тематическое зерно постепенно теснитурно опускается, а в последних тактах Симфонии — поднимается в самые высокие октавы, символизируя вознесение.

Ретроспективную арку между крайними частями создает повтор мощного раздела *tutti* из 1 стихотворения, который в контексте финала приобретает черты масштабного реквиема. Во II часть, в стихотворение 8, где в конце дан образ кавалергарда, блестящего салонного убийцы, ретроспектируется зловещая музыка 5 стихотворения. Но здесь она «крупнее»: тихая звучность меняется на *f* и *ff*, вовлекается вся духовая группа, а не только медь, которая дублирует партии, звучит новая, образно значимая партия фагота. Таким образом, возникают стойкие семантические ассоциации, придающие Симфонии *quasi* сюжетность.

Новаторство произведения заключается в мастерском мотивно-фактурном развитии, в редких тембровых и композиционных решениях (парный состав с ненормативной ударной группой). В цикле нет ни одного натуралистического приема. Даже момент гибели поэта воплощен музыкальными средствами — *glissandi* арфы с «обрывом» всех струн и ударом в подвешенную тарелку: *обрываются все струны жизни...* Музыкальный язык Симфонии явно перекликается с Третьей симфонией и «Коронацией Поппеи» Монтеверди (в 1967 году Тищенко занимался ее расшифровкой).

С «Пушкинской симфонии» Тищенко, с его киномузыки, с вокально-поэтической симфонии «Пушкин» Петрова начинается эра обращения композиторов к судьбе поэта. Она трактуется ими как творческий феномен. Причем в произведениях Тищенко нет слова (даже в балете Петрова «Пушкин» звучит поэтическое слово — чтеца, солиста и хора).

В Симфонии Тищенко не воспроизведена хронологическая точность событий. Лишенная мелочной иллюстративности, музыка метко характеристична, семантически очень определена. Подобно тому, как в кинофильме «Гибель Пушкина» есть образы-символы, в Симфонии появляются музыкальные темы-символы. А главное — передано светоносное движение мысли поэта, то основное, что характерно было и для его творчества последних лет, и для его судьбы. Это «основное» совпадает с выводами величайших ученых-пушкинистов. Даже выстрел Дантеса трактуется *внезапно*, буквально обрывая течение напряженных мыслей — именно так, как нечто непредсказуемое, восприняли дуэль Пушкина современники (вспомним «Пушкина в жизни» Вересаева).

В «Пушкинской симфонии» Тищенко, абстрагируясь от конкретной событийности, дает обобщенное осмысление последних дней поэта как времени высочайшего духовного напряжения, глубокого одиночества и еще раз подчеркивает трагедию безвременно ушедшего гения.

Примечания

1 Премьера «Пушкинской симфонии» — ее окончательной редакции состоялась 17 мая 1999 г. в зале Санкт-Петербургской Академической капеллы им. М.И. Глинки. Исполнители — симфонический оркестр Капеллы, дирижер — В.А. Чернушенко. Первая редакция не исполнялась.

2 Все факты по истории создания Симфонии основываются на беседе автора монографии с Б.И. Тищенко в декабре 1998 г. Точность изложения завизирована композитором.

3 Б.И. Тищенко любезно предоставил сценарий киноленты и автограф партитуры, по которым нами анализировалась «Пушкинская симфония».

4 Из беседы Б.И. Тищенко с автором монографии. Записано на аудиокассету. Слова композитора в этом параграфе, включая отдельные реплики, даются курсивом.

2.4. ОЧЕРКИ О «DANTE-СИМФОНИЯХ» Б. И. ТИЩЕНКО

2.4.1. *Жанрово-композиционные и образные особенности «Dante-симфоний» в аспекте композиторской рефлексии*

Симфонический цикл из пяти «Dante-симфоний», венчающий поздний период творчества Б. И. Тищенко, является его одним из наиболее выдающихся достижений в симфоническом жанре. Еще в 1997 году, в беседе с автором монографии он сказал: «Если я окончу свою жизнь, не написав этого произведения, то, значит, я не сделал в ней чего-то самого главного» (см. 1.3).

Изучение композиторской рефлексии¹, связанной с «Dante-симфониями», свидетельствует, что она включает четыре относительно автономных и одновременно взаимосвязанных пласта: 1) о Данте и его Поэме, 2) о музыкальном воплощении Комедии Данте другими композиторами, 3) о собственном творческом процессе, 4) о музыкально-выразительном языке «Dante-симфоний» (о чем свидетельствует содержание всех разделов параграфа)². Обусловлено это тем, что данную композиторскую рефлексиию отличает исключительная аналитическая насыщенность.

Симфонический цикл Б. И. Тищенко из пяти «Dante-симфоний» возник в результате глубокого изучения и понимания композитором «Божественной комедии» Данте. Из осмысления Поэмы Данте зародился и не имеющий аналогов жанр, обозначенный композитором как хорео-симфоническая циклиада: цикл симфоний, объединенных одной идеей и составляющих партитуру балета «Беатриче». «Dante-симфония» № 1 — «Пролог», № 2 и 3 посвящены «Аду», № 4 — «Чистилищу» и № 5 — «Раю».

Создание столь грандиозного и глубокого по содержанию музыкального произведения, каким является балет «Беатриче», потребовало не одного десятилетия напряженного труда. К «Божественной комедии» Тищенко обратился в силу осознания ее смысловой универсальности. А главное — она созвучна его нравственному миру. Только подобная духовная близость литературного первоисточника, сравнимая с личностным отождествлением, могла стать импульсом к возникновению и воплощению подобного замысла.

В декабре 1995 года композитор вплотную занимался балетом. Весной 1996-го формировались темы-образы главных героев — Данте и Беатриче, которыми открывается «Dante-симфония» № 1. Созревание замысла, видимо, шло по принципу: от проекта целого, четкой разметки архитектоники всех частей цикла к их детальной разработке. В частности, в ноябре 1997 года, когда была закончена только одна «Dante-симфония», композитор *предслышал* хронометраж всех частей.

Б. Т.: Я предполагал, что балет будет длиться три часа. Мне было очень дорого число три. Однако так не получилось, и протяженность всей балетной партитуры составляет более трех часов...

Уже изначально композитор знал, какой тематический материал станет ведущим. Обилие персонажей в поэме Данте продиктовало и большое число действующих лиц в балете.

В целом вырисовывается следующая динамика завершения «Dante-симфоний»: «Dante-симфония» № 1 «Меня покинув, он ушел к другим» закончена 27 июня 1997 года, № 2 «Входящие, оставьте упования» — 19 ноября 2000 года, № 3 «Зрелище, которое любого бы смутило» — 16 июня 2001 года, № 4 «Чистилище» («И я второе царство воспою, где души обретают очищение») завершена 11 августа 2003 года и «Dante-симфония» № 5 «Рай» («...то, что о святой стране я мог скопить ... предметом песни воспослужит мне») — 27 февраля 2005 года. То есть запись «Dante-симфоний» заняла девять лет, но «донотный» период (только композиторской рефлексии) — почти три десятилетия. Колоссальная временная рассредоточенность в работе наводит на сравнения с историей создания самой «Божественной комедии» (напомним — с 1307 по 1321 годы).

Если продолжить говорить о дальнейшей — сценической жизни всех «Dante-симфоний», то складывается следующая картина: премьера «Dante-симфонии» № 1 состоялась 20 марта 1998 года в Большом зале Петербургской филармонии им. Д. Д. Шостаковича. Исполнители — Заслуженный коллектив России Академический симфонический оркестр филармонии (ЗКР АСО), дирижер Ю. Л. Кочнев. «Dante-симфония» № 2 впервые прозвучала на открытии 37 международного фестиваля «Петербургская музыкальная весна» 8 мая 2001 года там же (ЗКР АСО) под управлением Н. Г. Алексеева, «Dante-симфония» № 3 — 3 июня 2002 года в Большом зале Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского в исполнении Государственной академической симфонической капеллы России (ГАСК) под управлением Г. Н. Рождественского, № 4 — 27 марта 2004 года в Большом зале Петербургской филармонии (АСО) под управлением В. И. Вербицкого. «Dante-симфония» № 5 также исполнялась в Большом зале Петербургской филармонии (АСО) под руководством В. И. Вербицкого 22 марта 2009 года. Балет «Беатриче» пока не ставился. Его постановка возможна в два вечера³.

В процессе столь длительной рефлексии менялась структурная организация цикла (см. 1.3).

Б. Т.: Вначале предполагалось, что в циклиаду войдут 10 симфоний. Но симфонии оказались непродолжительными, примерно по 20 минут каждая, и я решил сделать 10 частей, «уложив» их в 5 симфоний, и остановиться на пяти, хотя и более крупных симфониях: двух на «Ад» (Симфонии № 2 и № 3), по одной на «Чистилище» и на «Рай» (№ 4 и № 5) и одной Симфонии — Пролога (№ 1), чего нет в «Божественной комедии». Но частей, повторяю, осталось 10.

Специфика хорео-симфонической циклиады заключается в том, что каждая отдельная симфония представляет собой законченное целое, включающее свою идею. В этом тоже спроецирована драматургическая особенность «Божественной комедии»: ее можно открыть на любой странице и найти завершенную мысль.

О наличии типологических черт и симфонии, и балета свидетельствует жанровое обозначение всего цикла: хорео-симфоническая циклиада. От балета — характеристические особенности выразительного языка, прежде всего, как отмечалось, тематизма. Музыка «Dante-симфоний» сюжетна (но не изобразительна), персонажна и демократически-общительна, согласно лучшим традициям хореографического театра. В ней угадываются жест, мимика, движение. Именно на фрагменты, основанные на ритмически активном тематизме, воспроизводящие двигательную энергию, часто приходится динамические кульминации: пламенная карнавальная Бастарда⁴ и жестокая схватка с гибелью белых гвельфов в «Dante-симфонии» № 1 или лестница Иакова в финале «Рая». Но уровень мотивного развития, масштабность и композиционная структура свидетельствуют о симфонии. То есть в данном случае мы имеем дело с «гибридным» жанром — театральной симфонией. Появление этого жанра обусловлено всей стилевой динамикой творчества Тищенко. К тому же в «Dante-симфонии» № 1, возможно, произошло окончательное формирование жанра музыкально-исторической биографии.

Несмотря на грандиозность масштабов циклиады и обилие тематизма, партитура отличается симфонической целостностью, о чем свидетельствуют, в частности, интертекстуальные связи. Прежде всего это касается тем Данте, проходящих во всех «Dante-симфониях» в разных тембровых оформлениях, «*по мере взросления и мужания героя*» (Б. Т.). Темы Данте, Вергилия и Беатриче составляют основной тематический пласт и имеют лейтмотивное значение, объединяя разнообразный материал всех «Dante-симфоний» в целостное музыкальное повествование.

В данном очерке остановимся подробно на «Dante-симфонии» № 1. На основе рефлексивного метода возникает ее ситуационно-событийная фабула. Поэма Данте трактована композитором и как произведение биографическое. В результате изучения прежде всего автобиографического сочинения Данте «Новая жизнь», а также его «Пира» и «Канцон» восстанавливается образно-событийный ряд, предшествующий созданию поэмы, во всей его полноте с соответствующей гаммой чувств, мыслей и настроений. Он стал основой Пролога — «Dante-симфонией» № 1.

В Симфонии № 1, содержащей черты новаторского жанра — *музыкально-исторической биографии*, прослеживается диалог с симфоническими поэмами Листа, «Фантастической симфонией» Берлиоза, отдельными произведениями Р. Штрауса, Малера.

Композитор глубоко преклоняется перед личностью Данте со всеми присущими ей высокими качествами и человеческими слабостями. В результате цикл «Dante-симфоний» задумывался и воплощался не только как произведение

(юношеская тема Данте)

Пример 1а. (Юношеская тема Данте)

♩ = 150
Oboe solo

2 *Беатриче одна. Ей 25 лет* (взрослая тема Беатриче)

Flauto

fff espress.

B E - A - (t) R - C -

E

Эти темы образуют основной лирико-психологический ряд. Он имеет главенствующее значение в первых двух разделах (лирические монологи и диалоги Данте и Беатриче), несет важную образную функцию в конце, когда белые гвельфы разгромлены, и Данте остается в полном одиночестве (в партитуре ре-марка «Середина жизни»). В конце «Dante-симфонии» № 1, как символ истины, звучит некий симбиоз обеих тем Беатриче с зашифрованным именем *Alighieri* (пример 3). Композитор как бы подчеркивает процесс зарождения основной — взрослой темы Данте, с которой начинается «Dante-симфония» № 2: «Темы Данте и Беатриче, как сообщающиеся сосуды» (Б. Т.).

3 (темы Беатриче в конце Симфонии № 1)

(Con tutta forza)

Ottoni unis.

D A - (NT) - E

A - LI - G - [HI] E - RI

fff

III части, звон разбитого стекла, ассоциирующийся с треском льда (круг 9), и т. д.

В характеристике героев ведущим становится вокально-речевое рождение музыки. Тищенко инструментально «прочитывает» величественный стих Данте. Не случайно в партитуре вписаны слова поэмы — монологи ее персонажей.

Порой в тематизме переосмысливаются художественные достижения предыдущих произведений по Данте. В рассказе Франчески («Dante-симфония» № 2) композиторская рефлексия ярко обращена к симфонической поэме «Франческа да Римини» Чайковского. Как и у Чайковского, лирическая мелодия широкого дыхания поручается деревянному духовому инструменту — в данном случае гобоею (пример 4) на фоне двух арф и контрабасов.

4 *Dante-симфония № 2 (тема гобоя из рассказа Франчески)*



Однако аналогии скоро исчезают, и рассказ Франчески предстает как развернутая лирико-драматическая поэма. В рассказе Уголино («Dante-симфония» № 3) рефлексия направлена к трагическим страницам самого Тищенко — Вариациям из Симфонии № 7.

В ряде фрагментов «Dante-симфоний» № 2–4 (см. 2.4.2) композиторская рефлексия движется к авангардным течениям второй половины XX века, особенно в воплощении на основе этих течений трагических событий и катаклизмов мирового масштаба.

Сам факт зарождения хорео-симфонической циклиады и музыкальной биографии, их кристаллизации свидетельствует о новой странице в истории музыкальных жанров и «музыкальной дантологии». Но основа композиторской рефлексии связана с Поэмой Данте и христианским учением, которое стимулировало и становление формообразования, и многие образные концепты самой «Божественной комедии».

Примечания

1 О композиторской рефлексии см. 1.5.

2 Все характеристики, данные Б.И. Тищенко «Dante-симфониям» относительно содержания, жанрового, композиционно-выразительного комплексов и особенностей творческого процесса, основаны на результатах неоднократных бесед автора монографии с композитором в 1995–2006 гг.

3 О постановке балета ставился вопрос и в Большом театре, и в Пермском государственном театре оперы и балета. На панихиде, при прощании с Б.И. Тищенко в декабре 2010 г. в Малом зале Санкт-Петербургской консерватории театральные друзья композитора с чувством говорили: «Прости, Борис» (по поводу не состоявшихся постановок «Беатриче»). Но пока балет не увидел свет.

4 Бастарда — контаминация Б.И. Тищенко от «гальярда» и «бастард». По замыслу композитора — это танец с фривольными движениями.

5 Из беседы автора монографии с композитором в июле 2001 г.

6 Нотные примеры и все ссылки на партитуру даются по ее автографу.

2.4.2. Идеи Священного писания сквозь призму «Божественной комедии» в «Dante-симфониях»

Трудно перечислить все те составляющие, которые стали источником масштабного замысла «Божественной комедии» Данте Алигьери. Они обусловлены и энциклопедической образованностью поэта, и его бурной общественно-политической и личной жизнью, а главное — социально-культурным контекстом эпохи, в первую очередь флорентийского позднего Средневековья¹. Не случайно один из авторитетнейших исследователей идеологии Данте итальянский ученый Бруно Нарди установил ее связи с идеями высокого Средневековья, античной философии и с арабскими мыслителями. Поэтому ключом к постижению многомерного смысла поэмы являются и античность — мифология, литература, философия, — и достижения истории, филологии, точных наук высокого Средневековья и, конечно, идеи христианства.

При всех увлечениях и широте мышления Данте был человеком своего времени, и идеи Священного писания стали, по сути, одной из важнейших составляющих Комедии, обретая в ней яркую художественную форму. По словам крупнейшего русского исследователя XIX века М. С. Корелина, «„Божественная комедия“ представляет собою энциклопедию средневековой культуры и является лебединой песнью средних веков»². Структура Комедии, ее композиционный план обусловлены идеей загробного мира в ее католической трактовке: ад, чистилище, рай. Смысловым стержнем поэмы является постулат ответственности человека за все содеянное в земной жизни. Поэтому каждому из грешников в «Божественной комедии» отведено «свое место». Так возникают девять кругов «Ада», «Предчистилище», семь кругов «Чистилища» и «Земной рай».

Проникновение в связь «Божественной комедии» со Священным писанием можно продолжить и в глубь, и в ширь, о чем свидетельствует довольно обширная как зарубежная, так и отечественная (до 1917 года) библиография по различным аспектам богословия в связи с творчеством Данте³. Однако нас интересует другое: как отражаются идеи Священного писания сквозь призму Поэмы Данте в музыке, тем более что великая Комедия издавна привлекала композиторов⁴. Среди произведений по «Божественной комедии» особая роль принадлежит разбираемому нами циклу из пяти «Dante-симфоний» Тищенко. И дело не только в том, что это самое масштабное музыкальное произведение по Данте, но прежде всего в том, что оно охватывает всю Комедию, а не отдельные ее фрагменты — случай беспрецедентный в композиторской практике (напомним, что «Чистилище» музыкально воплотил Лист, «Рай» он не завершил). Следовательно, только в «Dante-симфониях» Тищенко (балете «Беатриче») полностью воссозданы все три части «Божественной комедии», символизирующие три ипостаси загробного мира.

Образы «Dante-симфонии» № 1 еще не связаны со Священным писанием. Ее композиция продиктована, как отмечалось, событийно биографическим рядом, который во многом гипотетичен. Однако структура последующих четырех «Dante-симфоний» основана на поэме Данте — «Ад», «Чистилище» и «Рай» — и является, по существу, ярким воплощением потустороннего мира в его понимании великим поэтом. Причем это не музыкальная иллюстрация, а остро психологическое осмысление содержания.

«Dante-симфония» № 2 — «Входящие, оставьте упования» — посвящена страницам «Ада». Она включает вступление — встречу Данте с Вергилием — и шесть кругов «Ада», образуя в совокупности две части: «Нельзя, чтоб страх повелевал уму» и «Кто страдания, все те, что я увидел, перечтет?» — по три круга в каждой (вспомним роль числа 3 в христианстве и в Поэме Данте). Определяющую роль играет I часть, где происходит становление двух основных образных сфер — Данте, Вергилия и преисподней.

Именно эта часть содержит черты неординарной сонатной композиции с развернутой разработкой и включением эпизода (встреча Франчески и Паоло). *«На мой взгляд, в каждой совершенной форме есть признаки сонатности» (Б. Т.)*. Если I часть завершается страшными пророчествами Чакко, то II, начинающаяся экспрессивным рассказом о скупцах и расточителях, воспринимается как продолжение предыдущего образного развития, уходя в конце в тихую звучность контрабасового тромбона. Приглушенное звучание в завершении «Dante-симфонии» № 2 (разговор Данте с еретиками Фаринатой дельи Уберти и Кавальканте Кавальканти) обусловлено тем, что *«повествование про ад не закончено. Оно продолжится в Третьей симфонии» (Б. Т.)*. Эта «тихая» реприза с появлением темы Данте образует арку со вступлением I части, придавая обеим частям в совокупности черты единой концентрической формы.

«Dante-симфония» № 3 — «...зрелище..., которое любого бы смутило» представляет собой моноциклическую композицию, в которой ясно угадываются три части, посвященные последним кругам «Ада» (7, 8, 9). Это продиктовано индивидуальностью музыкальных характеристик каждого круга и автономностью их композиций. Последнее связано с подробным музыкальным воссозданием каждого фрагмента: *«Чем глубже, тем население „Ада“ все увеличивает, а кольца, по которым спускаются Данте и Вергилий, становятся шире» (Б. Т.)*. Так, первый раздел «Минотавр» образуют три пояса, где караются самоубийцы, богохульники, содомиты. Каждый из поясов самостоятелен по структуре, представляющем в целом контрастно-составную форму. Например, третий пояс является цепью вариаций, где в последней вариации (№ 5) воплощается масштабная картина водопада, низвергающегося на лихоимцев (см. 2.4.3). В круге восьмом «Злые щели» (второй раздел) воссоздается десять рвов, в каждом из которых мучаются сводники, обольстители, льстецы, мздоимцы, лицемеры, воры и т. д., и, наконец, в четырех поясах девятого круга «Коцит» (третий раздел) карается предательство.

Особенностями структуры «Чистилища» в Комедии Данте продиктована цикличность «Dante-симфонии» № 4. Ее три программные части следуют друг

за другом *attacca*: «Предчистилице», «Семь кругов чистилица» и «Земной рай».

Структура последней «*Dante*-симфонии» — «Рай», «...то, что о святой стране я мог скопить, ... предметом песни воспослужит мне», — также «выявлена» композитором в «Божественной» комедии. Так появляется I часть «Вознесение», «...дивлюсь... как я всхожу», II — «...полюбуюся на мастерство художника» и грандиозный финал «Я лестницу увидел восходящей так высоко, что взор мой был сражен», являющийся как бы рассредоточенной кульминационной зоной. Ее динамика трансформируется от гиперзвучности первого раздела («Седьмое небо: Сатурн. Созерцатели»), где композитор обращается к динамической импровизации топающего кордебалета и оркестра,⁵ что ассоциируется с топотом по библейской лестнице Иакова, к восторженному мерцанию темы восьмого звездного неба, мощи остигатных фактурно-ритмических формул «Перводвигателя» (девятое небо, третий раздел) до благостной звучности двойной коды («Эмпирей. Райская роза» и «Лицезрение Божества») и последнему динамическому разрастанию до *fffff*. По существу, финал становится кульминацией всей циклиады.

Как уже отмечалось на примере «*Dante*-симфония» № 1, ее совершенная конструктивная просчитанность основывается на Поэме Данте, которая, в свою очередь, исходит из христианской символики священных цифр *тройки* и *девятки*. Ключ к постижению композиционных особенностей остальных «*Dante*-симфоний», их мотивной и ритмической организации также нужно искать в христианской символике названных цифр.

Эти приемы проходят через всю циклиаду. Например, «*Dante*-симфония» № 3 — «Зрелище, которое любого бы смутило» — включает три части, посвященные последним трем кругам Ада (7, 8, 9). В «*Dante*-симфонии» № 4 тройка и девятка имеют важное значение в формировании тонального плана финала.

Б. Т.: *Тема Беатриче, в отличие от Первой «Dante-симфонии», звучит на полтона ниже: в Ми-бемоль мажоре. Трехбемольная тональность символизирует идеальную божественную любовь. Переход Беатриче и Данте в Рай оканчивается нежным Ля мажором, тоже трехзначной, но диэзной тональностью, символизирующей здесь путь к Богу, к Троице.*

Числовая символика лежит в основе становления самой мощной кульминации «*Dante*-симфонии» № 4, сконцентрированной в III части и рисующей мистическую процессию — одно из самых загадочных пророчеств Нового завета. В музыке Тищенко она воплощается путем обращения к сложнейшим контрапунктическим сплетением пятиголосной фуги с зашифровкой в ее теме священного числа.

Б. Т.: *Она (мистическая процессия. — Г. О.) изображается фугой на тему «515». У Данте сказано: «Пятьсот Пятнадцать, вестник Бога». Записанное римскими цифрами число 515 выглядит так: DXV, что при несущественной перестановке дает слово DUX, то есть вождь, бог. В тональности Ре-бемоль мажор (латинскими буквами Des, почти Deos) отчетливо и быстро звучит тема. Состоящая из пяти нот ре-бемоль, одной ля-бемоль и еще пяти*

ре-бемоль. Из этого вырастает большая полифоническая пьеса и приводит к торжественной кульминации, вслед за которой появляется тема Беатриче.

Вся «Dante-симфония» № 5 основана на троичности, что подчеркнуто не только композиционно (три части из трех разделов), но и сменой материала в каждом из девяти разделов, символизирующих весь небесный свод рая. По существу, это цепь многочастных контрастно-составных форм, тяготеющих к сквозному формообразованию. Через весь цикл проходит принцип темброво-остинатных вариаций. А неоднократное проведение вступительного дуэта виолончелей придает ему черты рефрена.

Таким образом, еще раз подчеркнем: каждая из пяти «Dante-симфоний», будучи в масштабе всего балета (циклиады) лишь «фрагментом», представляет собой самостоятельную, образно-самодостаточную композицию.

Подобно тому, как поэма «продиктовала» Тищенко композиционную структуру «Dante-симфоний», ею обусловлен во многом и тематизм, его множественность и характерность. Именно в этой выразительной сфере, пожалуй, более всего сказалась многомерность составляющих «Комедии», в том числе и идеи Священного писания.

Если тематизм «Dante-симфонии» № 1 имеет сугубо «светскую» трактовку, его появление обусловлено только фантазией композитора, а генезис связан с исторической реальностью, то в последующих четырех «Dante-симфониях» он исходит только из «Комедии» Данте, а через нее — из Священного писания. Поэтому в «Dante-симфониях» № 2–5 предстает иная тематическая группировка. Прежде всего в «Dante-симфонии» № 2 окончательно выстраивается «взрослая» тема Данте (см. пример 3), которая проходит через все последующие «Dante-симфонии». В «Dante-симфониях» № 4 и 5 вновь появляется тема Беатриче после ее длительного отстранения, привнося в циклиаду образное просветление; завершением ее развития становится «Эмпирей. Райская роза».

Другой тематический пласт связан с характеристикой обитателей преисподней, чистилища и рая, которых поэт встречает на своем пути. Подлинные исторические личности (но в *ирреальном* потустороннем мире) чередуются с античными мифологическими и библейскими персонажами. Однако последние обрисованы композитором также без налета фантастики.

При всем стремлении Тищенко охватить как можно полнее персонажный ряд, в партитуре есть своя избирательность. Внимание автора концентрируется на наиболее колоритных лицах, олицетворяющих либо тот или иной грех, либо добродетель: Вергилий, Гомер, Гораций, Дидона, Клеопатра, Франческа и Паоло, Фарината дельи Умберти и Кавальканте Кавальканти, Уголино, Чакко, певец Каселла, поэт Стаций, посол небес (Ангел), Иисус Христос, император Юстиниан, Раава, Адам, Соломон и др. Они обрисованы рельефным тематизмом. В частности, в характеристике исторических героев ведущим становится вокально-речевое рождение музыки. Их тематизм образуют монологи и разнообразие контрапунктических сплетений, как в философской теме Иисуса Христа⁶.

Третий тематический пласт — панорамные картины разных кругов ада, огненного города Дита, полет на Герионе, семи кругов чистилища, мистической

процессии, девяти небес рая с лестницей Иакова и, наконец, райской вершины. Для каждого образа этого тематического пласта находится свой выразительный ряд. Так, в воссоздании кругов ада («Dante-симфонии» № 2–3) используется обилие общих форм движения и общих форм звучания (термин Е. А. Ручьевской) с элементами контролируемой алеаторики. Отталкиваясь от семантики «адских вихрей», сложившейся в музыкальной «дантологии», Тищенко вносит самобытные приемы и формы, как, например, в I части Симфонии № 2 (преддверие ада) — микроинтервальный кластер струнных, обретающий затем алеаторические контуры, завывающие *glissandi* сирены на фоне трелей духовых и тремоло остинатных тонов у струнных (II часть, круг 5). Или — образные сольные фрагменты ударной батареи на основе ритмической полифонии, включение хора с облигатной трактовкой партий, воспроизводящих стоны «ничтожных» у входа в ад, истошные вопли скупцов и расточителей во II части (круг 4). (Соло альтов со словами «Чего копить? Чего швырять?» сочетается с глиссандированной вокализацией резких слогосочетаний *увва, ззи-я, арри*, имеющих фонический эффект.)

Открытием стала тематическая трактовка рая. В отличие от предыдущих «Dante-симфоний», где в основе тематической драматургии лежит контраст темных и светлых сил, здесь воплощены только светоносные образы. Однако «Dante-симфония» № 5 не является концентрацией «благостных» интонаций, спокойных темпов и тихих звучностей, характерных в музыкальной культуре именно для райских образов.

Б. Т.: Дантовский рай не менее страшен, чем ад, и не менее грустен, чем чистилище. Для меня главный диктат — это Данте, а не обывательское представление о рае.

Активная волнообразная драматургия «Dante-симфонии» № 5 включает динамические нарастания от *p* к мощному *f*, а порой, и резкие контрасты. Ярким примером является II часть, в которой приглушенное звучание темы Иисуса Христа сменяет императивная тема Каччагвиде с взлетами *glissandi* на *fff*.

В лепке образов Симфоний, в их динамике, как это характерно для Тищенко, одним из сильнейших слагаемых является оркестр (тройной состав с двумя саксофонами — сопрановым и альтовым). Каждая тема не мыслима без своей тембровой окраски. Так, в «Dante-симфонии» № 1 скрипки и гобои ведут «детские» темы Беатриче и Данте; мрачные контрабасовые фразы *pizzicato* и продолжающие их низкие духовые, неистовый контрапункт тембров зримо воплощают образы двух враждующих партий. С тембром связана и временная метаморфоза героев: «взрослая» тема Беатриче поручена флейтам, в теме Данте, по мере взросления героя, валторна сменяет гобой. Драматургическое развитие образов также во многом обусловлено тембровой динамикой, как, например, последнее проведение темы Данте у всего оркестра. В «Dante-симфонии» № 2 обе темы Данте подвергаются тембровым модификациям низких инструментов. Скрипки ведут певучую тему Вергилия, чередование альтов и виолончелей — слова Гомера, бас-кларнет и английский рожок, к которым присоединяется тромбон, характерны для разговора с Фаринатой и Кавальканте Кавальканти,

высокие духовые — крики некрещеных младенцев. Резкие сочетания меди рисуют «служителей» Ада: *staccato* трубы и тромбон — Миноса, три тромбона и туба — Дьявол (круг пятый). Характерная для оркестрового стиля Тищенко персонификация тембров приобретает здесь ярко выраженные театральные черты.

Образами поэмы «подсказаны» многие редкие оркестровые приемы и конкретные тембры в «Dante-симфонии» № 3: упоминаемые переключки звонков мобильных, мембранных и обычных телефонов в начале III части, звон разбитого стекла, ассоциирующийся с треском льда (круг девятый) и т. д. Самый впечатляющий пример — конкретная музыка в финале «Рая»: лестница Иакова, тема Бенедикта Нурсийского, в которой алеаторика сочетается с топотом кордебалета и оркестра, что создает зримый эффект усилий целой толпы и вселенского крика «А» при достижении восьмого неба⁷.

Тщательная музыкальная прорисовка каждого персонажа, каждой сценической ситуации определена не только поэмой Данте, но и Священным писанием, без которого ее событийный ряд во многом был бы невозможен. Так, вероятно, впервые в музыкальной литературе столь подробно воссоздается выразительными средствами музыки «классификация» грехов, зрелище всех кругов ада и предчистилица⁷, образов темных сил и ангелов, райского чертога.

Непосредственную связь со Священным писанием имеет и роль слова в формировании музыкальной ткани. Подобно тому, как по Священному писанию слово — это источник творения («В начале было слово»), оно становится той исходной силой, которая породила партитуру. Животворящая роль слова проявилась и в становлении мелоса из божественного стиха Данте, и во введении человеческого голоса в реальном звучании слова. Музыкальное воплощение **Добра, Бога** издавна связано со звучанием человеческого голоса. Поэтому и в циклиаде усиление тембра человеческого голоса начинается при приближении к высокой Цели — Беатриче, Раю, то есть в «Dante-симфонии» № 4. В ней исключительно велико образно-драматургическое значение вокально-хоровых партий. Именно им принадлежит ведущая мелодическая функция. В «Dante-симфонии» № 4 впервые звучат сольные вокальные фрагменты, например песня Матильды из III части «Земной Рай». Порой вокалисту поручен важнейший мелодический материал, как фраза канцоны Каселлы на стихи из «Пира» Данте «Амор красноречиво говорит». Появляясь в начале «Dante-симфонии», она проходит в разном тембровом оформлении и в других частях. В «Dante-симфонии» № 4 впервые вводятся хоровые песнопения на культовые католические тексты. Их мелодии ассоциируются со средневековыми латинскими гимнами. Однако это не стилизация, а нечто родственное интонационной ассимиляции.

Б. Т.: *К молитвам я обратился потому, что они есть в «Комедии» Данте. Их звучанию я стремился придать архаичный оттенок, но цитат у меня нет, несмотря на как бы просветленный музыкальный материал, на возвращение темы Беатриче, в Симфонии немало и трагического. Ведь в чистилице раскаявшиеся грешники искупают свои грехи.*

Хотя вся инструментальная музыка Тищенко наполнена «разговорным» элементом, «Dante-симфонии» представляют в этом плане особое явление. Истоки его обусловлены творческим методом и музыкальным мышлением композитора (подробно см. 1.4).

Б. Т.: И Вторая «Dante-симфония» буквально возникла из гениальных стихов. Начало Симфонии — портрет Данте в расцвете сил и дарования. Все инструменты как бы скандируют терцины «Свой путь, пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу...»

Жанровая специфика произведения, сочетающая балетный спектакль с симфонией, помогла избежать излишней изобразительности и иллюстративности. Хотя партитура изобилует красочными эффектами, она прежде всего остро психологична. И именно высокий удельный вес интровертного начала придал произведению высокий духовный смысл.

Все «Dante-симфонии» написаны ясным, ладово-определенным языком, который фрагментарно сменяется линейными наслоениями с приемами алеаторики. Однако связь с ладом, как с *Божественной основой музыки*, не порывается окончательно нигде. Например, в драматической инвенции «Dante-симфонии» № 1 — фрагменте схватки враждующих партий — контролируемая алеаторика у духовых появляется на фоне пульсирующего *es* у струнных, что придает ей классически ладовую трактовку. К тому же здесь троичность достигает своего интонационного предела, охватывает все двенадцать нот. Образуется необычный синтез додекафонии и алеаторики на органном пункте.

Итак, нравственно-художественные и структурные концепты симфонической циклиады — балета «Беатриче» обусловлены глубоким осмыслением не только Поэмы Данте, но и одной из важнейших ее основ — христианского Священного писания.

Примечания

1 Исследование эпохи Высокого Средневековья и ее отражения в духовном мире Данте является одной из центральных проблем дантологии. См., например, обобщение данной проблемы в статье И.Н. Голенищева-Кутузова «Эпоха Данте в представлении современной науки» // *Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. М., 1975.*

Корелин М. Эпоха Возрождения и германофилы // Вестник Европы. СПб. 1885. № 12. С. 705–706.

2 См., например, работы Н.Г. Бокадорова (Легенды о Хождении Богородицы по мукам // *Изборник Киевский. Киев, 1904.*), Ф.И. Буслаева (Язычество и христианство // *Почин: Сборник об-ва любителей русской словесности на 1895 год. М., 1895.*), А.Н. Веселовского (Лихва с лестнице грехов у Данте // *Веселовский А.Н. Собрание сочинений. СПб., 1909. Т. 4. Вып. 1.*), Е.Н. Воронцова (Богословие в «Божественной комедии» Данте Алигьери // *Православный собеседник. Казань. 1885. № 7.*), Э. Жебара (Мистическая Италия. Очерк из истории возрождения религии в средних веках. — СПб., 1900. Гл. VII. Мистицизм, этика и религия Данте), Н. И. Стороженко (Данте. Лекции. М., 1891), Филалета

(Очерк психологии Фомы Аквинского // Данте Алигиери. Божественная «Комедия». Чистилище. СПб., 1902). С. Шепелевича (Этюды о Данте. Апокрифическое «Видение св. Павла». Харьков, 1891. Ч. 1–2), В. Яковенко (Религия средневековья в «Божественной комедии» Данте // Мир божий. 1892).

3 См., например, статьи Ю.В. Келдыша «Данте в русской музыке» (Данте и славяне. — М., 1965); Б.В. Асафьева «Поэзия Данте в музыке» (Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. С. 169–179).

4 В партитуре стоит ремарка: «Все топают в неопределенном ритме от *pp* до *ffff* с переменным *accelerando*».

5 Тема Иисуса Христа цитируется Б.И. Тищенко из его балета «Двенадцать», где тоже есть образ Христа.

6 В партитуре выписана цитата из «Божественной комедии»: «И столь могучий испустили крик, / Что здесь подобье сыщется едва ли. / Слов я не понял: так был гром велик...»

2.4.3. О семантической основе в «Dante-симфониях»

Пять «Dante-симфоний» Б. И. Тищенко относятся к семантически наиболее разноплановым произведениям в мировой музыке. Если обратиться к генезису данного феномена (а его исследование имеет смысл не только для выяснения стилевой природы цикла, но и для развития теории музыкальной семантики), то не исключено, что он обусловлен, с одной стороны, жанрово-генетическими истоками музыкального произведения, с другой — его особой ролью в творчестве композитора (см. 1.5).

Семантическое разнообразие «Dante-симфоний» связано прежде всего с их литературным первоисточником — эзотерически масштабным и совершенным творением. Не лишним будет напомнить, что уже первые строки поэмы — «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины»¹, первая событийная ситуация — встреча поэта в лесной чаще с тремя хищниками (рысью, львом и волчицей), олицетворяющими сластолюбие, гордость и корыстолюбие, несут глубокий и многомерный смысл, который благодаря символике «закодирован» в скупых и величавых терцинах. Символическая образность «Божественной комедии», семиотичность ее языка по сей день ставят перед филологами, лингвистами, богословами и учеными других специальностей целый ряд задач по расшифровке смысла, породив огромную область гуманитарного знания.

Естественно, что музыкальное воплощение столь грандиозного литературного первоисточника, причем во всей его полноте, неизбежно предполагает и поиск музыкального «эквивалента». К этому следует добавить высокий пиетет композитора перед Данте и его великим творением (см. 1.3).

К поэме Данте восходит семантическая роль числа, исходящая, как отмечалось, из христианской символики священных цифр тройки и девятки, пронизывающей все композиционные уровни «Dante-симфоний» (см. 2.4.2). «Комедией» обусловлена и роль иного рода семантики, также во многом обращенной к Священному писанию. В частности, семантическую значимость в контексте

Священного писания имеет и роль слова. С Поэмой Данте связано широкое и новаторское включение семантики *четырёх природных стихий*, проходящих через весь потусторонний мир.

Семантика природных стихий

Цикл «Dante-симфоний» представляет богатейший материал для подобного рода исследований. В нем, в соответствии с бессмертной «Комедией» Данте, значительный пласт музыкального содержания связан с природными стихиями, которые средневековая европейская мысль считала основными первоэлементами Вселенной: это *земля, огонь, воздух и вода*.

Анализ «Dante-симфоний» в контексте отмеченной семантики определен целым рядом причин. Во-первых, содержательной и жанровой уникальностью хорео-симфонической циклиады, а в «Dante-симфонии» № 1 — жанром музыкально-исторической биографии.

Во-вторых, многомерностью музыкального содержания, обусловленной, как видим, смысловой глубиной, многозначностью и эзотерикой поэмы. Преклонение композитора перед гением Данте, пиетет породили особый тип творческого метода, основанного на подлинно научном изучении поэтического первоисточника, в результате которого рождается музыкальное воплощение, сочетающее и остропсихологическую изобразительность, и философский психологизм. Не случайно столь длительным, около трех десятилетий, был процесс композиторской рефлексии — обдумывание содержания, отбор музыкального материала только в воображении (на основе так называемого генерального интеллекта). Строчение каждой из симфоний тоже восходит к «Божественной комедии». Языком и образностью поэмы обусловлено и наполнение музыкальной ткани семантикой, в том числе и основных природных стихий. От Данте — и трактовка их образов, сочетающая картинную красочность и философско-психологический контекст.

В-третьих, в симфониях привлекает внимание сам принцип музыкального воплощения природных стихий. В нем гармонично соотносятся и традиционные семантические средства, утвердившиеся уже в классический период развития европейской музыки, и новые выразительные возможности, идущие от авангардных композиционных приемов и техник и новейшего инструментария.

Трактовка широко известного в новом контексте также дает основание для глубокого семантического анализа, тем более что «Dante-симфонии» стали своего рода энциклопедией выразительных возможностей стиля Тищенко. Здесь представлена и характерная впечатляющая мелодическая сфера, корни которой уходят в музыкальное прочтение слова, и самобытные оркестровые приемы, и изощренная метроритмическая и фактурная организация, и средства, связанные с неординарными исполнительскими методами. Воплощение природных стихий проходит через всю тембровую палитру, фактурную организацию и динамические процессы.

Как уже отмечалось, весь тематический материал симфоний делится на три группы, одна из которых связана с панорамными картинами ада, чистилища

и райской вершины. Именно в этот тематический пласт входит воплощение основных природных стихий, хотя они всегда представлены в контексте с героями поэмы, что особенно показательно для семантики земли. Главное, семантика природных стихий нигде не является фоном, это своего рода персонаж, причем, порой, ведущий. Согласно контексту «Божественной комедии», они являются выражением воли высшей силы; символизируют Божью власть, что касается прежде всего *огня, его семантики*.

О приоритете стихии огня

Огонь как одна из четырех главных стихий природы, несомненно, проходит через все творчество Тищенко. В том, что именно огню отдается предпочтение, убеждает динамический и активный характер музыки композитора, обилие в ней семантики, связанной с огненной стихией. Специфика формообразования — мощные кульминации, целые разделы формы, получившие, особенно в индивидуализированных свободных композициях, названия «зоны накопления» и «зоны катастрофы»², также зачастую вызывают ассоциации с разнообразием мощного спектра «огненных процессов»: от еле тлеющих огоньков, легких искр, до всепоглощающих языков пламени.

Нельзя абстрагироваться и от сугубо личностных качеств автора, связанных с рождением, характером, привычками и т. д., которые так или иначе отражаются в музыкальном содержании³. Прежде всего отметим, что Тищенко рожден под знаком огня. У него было особое пристрастие к железу (вспомним: в древнегреческой мифологии Гефест — и бог огня, и покровитель кузнечного ремесла). Наконец, о «близости» к огненной стихии свидетельствуют и особенности характера Тищенко — императивного и вспыльчивого.

Понятно, что, несмотря на столь очевидные «совпадения», в большинстве случаев о воплощении огненной стихии в произведениях композитора можно судить лишь гипотетически, опираясь на синестетичность своего художественного сознания. При этом некими «проводниками» на пути постижения музыкального содержания служат программные заголовки отдельных произведений, в том числе литературные источники, стимулирующие творчество мастера: симфония «Хроника блокады», балет «Ярославна», опера «Краденое солнце». С этой точки зрения особого внимания заслуживает вопрос о воплощении огня в «Dante-симфониях».

Связь их многих фрагментов с огненной стихией подтверждается, во-первых, содержанием поэмы, на страницах которой читатель неоднократно сталкивается с описанием огня как зрелища с его нравственно-философский символикой, во-вторых, тем чувством пиетета, с которым композитор подходил во время создания «Dante-симфоний» к поэтическому первоисточнику.

Постигая смысл гениального литературного творения, преклоняясь перед каждой строкой поэта-мыслителя, композитор не просто иллюстрирует текст, но создает музыкальными средствами некий эквивалент словесной ткани, принося в этот процесс страсть своего мироощущения. Не случайно во фрагментах, посвященных огню, Тищенко не только живописует, насыщая музыкальное

повествование изобразительными элементами (ведь «Dante-симфонии» — это балетная музыка), но и раскрывает сугубо философский смысл стихии огня. Поэтому огонь одновременно и *жесткая, жестокая кара*, за содеянное в земной жизни, и *очищение души*, ее испытание перед просветлением, горним восхождением, и *озарение*, которое является несомненным атрибутом *Божественного начала*.

Подобный подход вполне отвечает поэтическим откровениям самого Данте, поскольку огонь неизменно присутствует в его строках, тайно или явно пронизывая собой все произведение. Несмотря на то, что уже у входа в Лимб (1-й круг ада) вокруг очей Харона змеится пламя, подлинное царство огня предстает в 6-м круге — огненном городе Дите, где наказываются еретики, гробницы которых раскаляются (пример 5). Так огнем Данте клеймит тех, кто при жизни отступил от Бога. Среди них друзья поэта Фарината дельи Уберти и Кавальканте Кавальканти, с которыми он вступает в короткий диалог.

5 6 круг. **Огненный город Дит** (раскаленные могилы)

356

Archi

p

V-ni I, V-ni II, Viole

В 7-м круге, в его 3-м поясе, предстает пустыня, на которую падает огненный дождь, поражая богохульников (пример 6). В огне мучаются опаленные рассыпающимися искрами Капаней и наставник Данте содомит Брунето Латини.

6 7 круг, 3 пояс («огненные платки»)

474

V-no solo

V-ni I

arco sul pont. div.

V-ni II

ricochét col uno dito

f

simile

В 8-м круге («Злые щели») пытаются спастись от огня и раскаленного песка ростовщики. В 3-м рве этого круга (всего 10 рвов) огонь вьется над ступнями тех, кто торговал церковными должностями; в 8-м круге горят подавшие вредный совет (Улис, Диамед). Огонь сменяется стужей только в 9-м круге, где караются предатели всех мастей.

Вновь огонь полыхает в последнем — 7-м — круге Чистилища, очищая души сладострастников (пример 7). В «огненном пределе» Данте встречается поэта Гвидо Гвиницелли — творца «сладостного» стиля — и провансальского трубадура Арнальдо Даньели: «Здесь плачет и поет, огнем одет / Арнальд, который видит в прошлом тьму. / Но впереди, ликуя, видит свет»⁴ (пример 8).

Огонь неоднократно полыхает и в необъятных чертогах 9 небес Рая. Борьба за чистоту души продолжается и здесь. «Дантовский рай не менее страшен, чем ад, и не менее грустен, чем чистилище» (Б. И. Тищенко)⁵. По словам И. Н. Голенищева-Кутузова: «Представление о пронизанном огнем (курсив наш. — Г. О.) бескрайнем просторе сочетается у Данте с другими представлениями — космического океана»⁶. В 6-м небе (Юпитер) праведные души составляют *пылающие* надписи: «Любите справедливость судящие землею». Орел — золотая *пылающая* птица. Эмпирей (после Перводвигателя неподвижное 10-е небо — обитель Божества) появляется перед взором Данте «как огненная река, вспыхивающая бесчисленными искрами, по берегам которой растут огненные цветы, подобные рубинам»⁷. «Созерцая огненный круг Небесной Розы, души блаженных разделены...»⁸. Даже восхождение к 1-му небу (Луне) не минует пламени. «Я видел — солнцем загорелись дали / Так мощно, что ни ливень, ни поток / таких озер вовек не расстилали»⁹. Как свидетельствует И. М. Нахов: «Вероятно по представлениям Данте это была сфера огня, лежащая между сферой воздуха и небом Луны»¹⁰. Такой же точки зрения придерживается и М. Л. Лозинский: «То, что Данте принял за солнечное сияние, было, очевидно, сферой огня»¹¹.

Словно следуя за своим духовным «наставником» — поэтом Вергилием, Тищенко в хорео-симфонической циклиаде воплощает образ огня во второй, третьей и пятой «Dante-симфониях». Безусловно, со всей подробностью каждый огненный образ не нашел в них отражения в силу временной специфики музыкального искусства (в целом «Dante-симфонии» продолжаются три с половины часа), однако ключевые «сферы огня» изображены ~~занежачтлены~~ композитором впечатляюще панорамно и в соответствующем философско-морализующем значении. Эти фрагменты являются либо концентрацией трагических катаклизмов (примеры 4–6), либо воплощением высшего духовного взлета.

В «Dante-симфонии» № 2 адские видения огненного города Дита и разговор с караемыми огнем еретиками Фаринатой и Кавальканте Кавальканти завершают II часть, а вместе с ней и всю Симфонию. Именно здесь впервые появляется «огненная» семантика. Панорама Дита еще ее не включает. Терцовые хроматизированные линии хорового вокализа в сочетании с «поступью» тромбонов, инверсионными ходами контрабасов и соло скрипки воплощают нескон-

Композитор обращается, казалось бы, к традиционной *огненной* семантике: «нескончаемое» тремоло высоких струнных на тихой звучности. Но его движение по звукам минорных трезвучий не только рисует необъятный пейзаж с бликами огней, но и наполняет его состоянием безысходного ужаса и печали. Усиливают эти состояния тембровые обновления, когда в басовом регистре вступает интонационно-напряженное соло бас-кларнета, воплощающее скорбный диалог с Данте (пример 9).

9 Круг 6 (соло бас-кларнета)
9. (1 В)

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a treble clef, and a bass clef staff at the bottom. The music is marked with a forte dynamic (*ff*). The top two staves contain dense, complex chordal textures with many accidentals. The bottom staff features a melodic line with a long, sweeping slur over several measures, indicating a sustained or glissando effect. The key signature has one sharp (F#).

Динамическое разрастание и фактурно-ритмическое развитие в «мерцающе-огненном» струнном пласте партитуры формирует экспрессивную по своей трагической окраске кульминацию фрагмента. Ее психологическое воздействие основано не на подключении оркестровой массы, а на тембровом сочетании и на фактурно-ритмическом преобразовании. В заключение Симфонии «огненное» мерцание подхватывают засурдиненные тромбоны, как бы уводя всю сцену в приглушенное звучание («Гробница папы Анастасия»). Завершается «Dante-симфония» № 2 новым дыханием испепеляющего огня.

Еще более скупыми, но также впечатляющими средствами воспроизводится стихия огня в «Dante-симфонии» № 3. В воплощении 3-го пояса 7-го круга ада вводятся новые приемы «огненной» музыкальной семантики, рожденные из слова и образа Данте: «А над пустыней... спадал дождь пламени, широкими платками». Вся сцена 3-го пояса 7-го круга представляет собой самостоятельную вариационную композицию, где в тематическом комплексе на тихом фоне тремолирующих скрипок соло скрипки каждые два такта «роняет» короткое по диапазону (квинта), но протяженное по времени (6 четвертей) нисходящее *glissando*, вызывающее ассоциации с дантовскими «падающими платками» (пример 6).

Однако если огонь карающий является лишь отдельным характерным образным штрихом «Dante-симфоний», посвященных «Аду», то огонь очищающий в «Dante-симфонии» № 4 становится важным композиционным фрагментом с протяженным и напряженным развитием и мощной кульминационной зоной.

Цикличность «Dante-симфонии» № 4 продиктована особенностями структуры «Чистилища» в «Комедии» Данте. Ее три программные части следуют друг за другом *attacca*: «Предчистилище», «Семь кругов Чистилища» и «Земной Рай». Именно последний раздел II части посвящен панораме огня, где, по словам композитора, «*полыхает настоящий пожар*». Этот фрагмент включает весь основной спектр классической «огненной» музыкальной семантики, обогащенный авангардными приемами письма. В сквозной динамизированной композиции, построенной по принципу *crescendo*, создается зримо впечатляющая и одновременно психологически обостренная картина процесс: от «тлеющего» огня до мощных сполохов и всепоглощающего взрыва. Огонь здесь уже не фон, а всепоглощающая стихия, которая вовлекает в горение и Данте, и всех, кого он встречает. Начинается этот своеобразный монолог огня педальными тремолирующими басовыми звуками контрабаса и тубы со стремительным «переключением» всей низкой инструментальной группы.

Следующий момент «возгорания» (в момент появления Гвидо Гвиницелли) основан на алеаторическом кластерном фоне струнных с появлением виртуозных мотивных построений у солирующего гобоя и кларнета. Подобные языкам пламени, они своей прихотливой вязью проникают во все партии высоких деревянных духовых, стремительно преобразуясь в алеаторическое движение, которое приводит к катастрофическому и, одновременно, победному взрыву. Такие алеаторические построения могут иметь широкое образное толкование. Но в данном случае, в силу яркой семантической значимости предыдущего материала, «настраивающего» сознание слушателя на определенный образ, они вызывают ассоциации с полыхающим пламенем.

Самый масштабный образ огненной стихии связан с огнем Божественным. В композиции всей хорео-симфонической циклады он приходится на коду «Dante-симфонии» № 5 — «Лицезрение Божества». Структура последней «Dante-симфонии» — «Рай» — «прочитана» композитором в «Божественной комедии». Так появляется I часть «Вознесение», «...дивлюсь... как я хожу», II — «...полюбуюсь на мастерство художника» — и III часть — «Я лестницу увидел восходящей так высоко, что взор мой был сражен».

Своеобразным преддверием «огненной» коды «Лицезрение Божества» становится окончание II части «Dante-симфонии» № 5 — «Шестое небо: «Юпитер», где запечатлен космический облик сверкающего имперского Орла. Воссоздавая это неземное зрелище (Орел образован «искрящимися любовью» миллионами справедливых душ), композитор обратился к кластерной технике всего оркестра.

Уже не одно десятилетие кластерная техника, в том числе и в симфонических произведениях, широко вводится композиторами, однако семантика «космического сверкания» за ней закреплена не была. Здесь, в соответствующем образном ключе, кластерное остинато обретает как бы зримые семантические черты *огненного блеска* и величия.

Завершение «Dante-симфонии» № 5 являет собой пример семантики на основе, казалось бы, известных средств выразительности: протяженных пе-

дальних терций. Однако попеременное скандирование каждой из 24 терций только высокими инструментами на фоне линейных хроматизированных фигур у низких тембров сообщает им семантические черты *огненных Божьих просторов* (в партитуре «Лицезрение Божества»).

Грандиозный финал «Рая» трансформируется от гиперзвучности первого раздела («Седьмое небо: Сатурн. Созерцатели») к восторженному мерцанию звездного неба, мощи остигатных фактурно-ритмических формул «Перводвигателя» («Девятое небо», третий раздел) до благостной звучности в коде («Эмпирей. Райская Роза») и последнему динамическому разрастанию — *fffff* — «Лицезрение Божества». Этот раздел становится *гимном огня*, который отождествляется с *Божественным началом*. По словам композитора, код «Лицезрение Божества» — «это сплошное постепенное „возгорание“. В этом „огненном“ нарастании участвуют все 24 терции — 12 мажорных и 12 минорных. Число 24 здесь особенно важно (24 мудреца участвуют в мистической процессии из „Чистилища“. — *Г. О.*). Данте высказал гениальную мысль: „Но собственных мне мало было крылий; / И тут в мой разум грянул свет с высот, / Неся свершенье всех его усилий. / Здесь изнемог высокий духа взлет; / Но страсть и волю мне уже стремил, / Как если колесу дан равный ход, / Любовь, что движет солнце и светила“». (Напомним, что на создание «Божественной комедии» Данте подвигла любовь к Беатриче.)

С точки зрения композиционно-выразительного воплощения «Лицезрение Божества» является сквозной структурой, основанной на педальном чередовании всех терций на фоне линейного постепенного движения. В коде задействован весь оркестр, что в сочетании с неуклонным динамическим нарастанием создает образ космического масштаба. Так финал «Dante-симфонии» № 5 подводит черту под этим грандиозным творением мастера, в котором образ *Огня*, олицетворяющего *Бога* и *Любовь*, является определяющим как для поэта, так и для композитора.

Семантика воды, воздуха и земли

Концентрацией семантики трех остальных природных стихий является воплощение 3-го пояса 7-го круга «Ада» — в первом разделе «Dante-симфонии» № 3 (напомним, что эта Симфония представляет собой моноциклическую композицию, в которой ясно представлены три части, посвященные последним кругам «Ада»). В сцене 3-го пояса 7-го круга — самостоятельной вариационной композиции, помимо огненной стихии со второй вариации начинают главенствовать «бисерные» пассажи, характерные для *семантики воды*, воссоздавая бурный поток адских рек, берущих свое начало в слезах Критского старца (что помечено в партитуре). При этом «водная» семантика постоянно обновляется и фактурно, и темброво. Например, в последней вариации (№ 5), где воплощается картина водопада, низвергающегося на лихоимцев, солируют три тромбона в сочетании с контролируемой алеаторикой и тремоло струнной группы. Нельзя не отметить, что уже во второй вариации пассажи духовых начинают преобразовываться в алеаторические пласты, которые также несут функцию «водной»

семантики. И после вариаций следует раздел, рисующий полет на Герионе, где главенствует *семантика воздуха* и полета. Ведущую роль в этом семантическом комплексе, наряду с фактурой, играет инструментовка, включающая струнные (что типично для «полетных» образов) в сочетании с ветродуем (*Eolifono*) и синтезатором.

Ветродуи, как известно, используется в театральных постановках, но почти не вводится в симфонический оркестр. Сочетание его звуков с протяженными педальными построениями у синтезатора обретает яркий семантический эффект. Синтезатор широко применяется в композиторской практике, однако его тембр ни в педальном, ни в каком другом фактурном оформлении не ассоциируется с «воздушной» семантикой. Здесь же он обретает ярко выраженные соответствующие семантические черты. Причина подобной трансформации обусловлена, видимо, тем, что звуки ветродуя фиксируются сознанием как театральный аналог воздушной стихии, и включение в этот тембровый контекст синтезатора сообщает ему также семантические черты. Схожее явление происходит и с обретением алеаторическими фрагментами функции «водной» семантики. Звучащие перед этим типично «водные» пассажи дают сознанию установку на восприятие именно водной стихии. Благодаря этой установке слушатель реагирует на новые выразительные средства в заданном семантическом ключе.

Аналогичный принцип используется в алеаторической трактовке семантики огня (о которой говорилось ранее, см. пример 8). Алеаторические приемы, как известно, начиная с зарубежного авангарда 1950-х годов широко применяются в музыкальном творчестве. Их немало и в произведениях Тищенко (достаточно вспомнить Концерт для виолончели с оркестром № 2). Однако нигде за ними не закреплялась данная семантическая роль.

Наиболее опосредованной является *семантика земли*, широко представленная в первых трех симфониях. Стихия земли ассоциируется в них, по словам композитора, через *семантику шага*, так как «он является результатом земного притяжения». Семантика шага, воплощенная мономерной ритмической формулой в низком регистре *pizzicato* струнных, сопутствует образу Данте в сопровождении тени Вергилия в его путешествии по преисподней. Эта семантика пронизывает все пять «Dante-симфоний». Шаг обретает на протяжении всего музыкального действия разные образные черты. Более «тяжелый» шаг (замена струнных на медь) характерен для грешников, караемых свинцовыми одеждами. Но определяющим является шаг Данте.

Наблюдения над семантическим спектром в «Dante-симфониях» показывают, что семантика всех природных стихий активно включается в музыкальную ткань. Но широко известные семантические средства часто трактуются по-новому. Благодаря психологической установке, которую дает классическая семантика, она обогащается авангардными приемами и новыми тембрами. Трактовка природных стихий еще раз подтверждает *роль контекста* в формировании музыкальной семантики и ее *субзнаковую природу*¹².

Иные семантические элементы

Другая составляющая высокой семантической насыщенности «Dante-симфоний» связана с их жанровой спецификой, ведущей к **жанровой семантике**. В новаторском гибридном жанре, синтезирующем симфонию и балет — хорео-симфонической циклиаде, произошло логическое завершение симфонизации балетных партитур, начавшееся в гениальных балетах П. И. Чайковского, прошедшее через весь XX век, прежде всего в балетах М. Равеля, И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, Р. К. Щедрина, С. М. Слонимского, В. А. Успенского, А. П. Петрова, «Ярославне» и «Двенадцати» Б. И. Тищенко, и окончательно утвердившееся в «Беатриче».

Сценичность балетного жанра, его яркая пантомимичная и двигательная природа предполагают активную семантическую музыкального языка, без которого немислима его образная характерологичность. К тому же, как известно, в период своего становления оперно-балетный жанр относился к числу наиболее демократичных, оставаясь таковым (в большинстве образцов) вплоть до конца XIX столетия. Тищенко стремился в «Беатриче» вернуть высокую коммуникативность музыкального языка, присущую балетам Чайковского, Шостаковича и других мастеров. Поэтому, несмотря на разнообразие сложнейших композиторских приемов и изыски фактурной организации (алеаторику, серийность, сонорные пятна, кластерную технику, сверхмногоголосие, фугированные построения), язык партитуры ясен, не лишен мелодичности, что способствует его информационной доступности (как свидетельствовал композитор: «Я к этому стремился»), что невозможно без привлечения разнообразной семантики. Во многом благодаря семантическому обилию и его разноплановости музыкальный язык «Dante-симфоний» демократичен. Он лишен умозрительной отвлеченности или какого бы то ни было эстетского любования звуковыми красками и фактурной изобретательностью.

Сценическая характеристичность достигается на основе включения разнообразно трактованной семантики **групповых движений, монологов-размышлений, танцевальных жанров** и т. д. В частности, в обрисовке исторических героев — Вергилия, Гомера, Горация, Клеопатры, Франчески и Паоло и др. ведущей становится вокально-речевая интонация. Их тематизм основан на активном включении монологической семантики.

В заключении очерков о «Dante-симфониях» (балете «Беатриче») нельзя не подчеркнуть, что они занимают едва ли не центральное место в творчестве Тищенко. Глобальное содержание поэмы Данте дало возможность воплотить мысли и идеи, волновавшие его всю жизнь. «Через все творчество Тищенко проходит малеровская идея **вечной женственности**. Роль женского начала, как креативного импульса и нравственного стимула, прямо или опосредованно просматривается во многих его сочинениях. Не случайно в последнем документальном фильме о композиторе — „Монолог“, продемонстрированном на телеканале „Культура“ на сороковой день после его кончины, Тищенко говорил о

высоком значении женщины в своем творчестве, о большом числе крупных произведений, названных женскими именами, как, например, балет „Ярославна“ по „Слову о полку Игореве“, Симфония № 3 „Марина“. В их ряду стоит и партитура „Беатриче“». Напомним, что в ней темы героини «составляют важнейший тематический комплекс, играя приоритетную и смысловую, и конструктивную роли.

Не случайно тема Беатриче не звучит только в двух „Dante-симфониях“, посвященных „Аду“, а появляется в конце „Чистилища“ и в „Рае“ <...>, принося в них просветление. Завершением ее развития становится кульминация всей циклиады — „Эмпирий. Райская роза“ (кода Симфонии № 5). Образ Беатриче толкуется автором как символ совершенства и добра, к которым всю жизнь стремился Данте. По мнению композитора, Беатриче — это мечта о нравственном идеале и красоте»¹³. В этой связи еще раз обратимся к мысли, высказанной композитором еще в 1996 году: «В том, что я обратился к „Божественной комедии“, нет тщеславия, а есть жизненная потребность. Если я окончу свою жизнь, не написав этого произведения, то, значит, я не сделал в ней чего-то самого главного» (см. 1.3).

Одной из знаковых стиливых черт творчества Тищенко является *театральный* принцип мышления, который, как у Мусоргского, пронизывает в нем все жанры. Именно в «Dante-симфониях» процесс *театрализации симфонии* достигает своей вершины. Она проявляется прежде всего в рельефности музыкальных характеристик — воплощении жеста, темперамента, обусловленной ими речи, в чем опять-таки угадывается развитие театрально-симфонических образов Мусоргского — Шостаковича.

В связи с этим подчеркнем, что мелодическое мышление Тищенко складывалось под *влиянием слова*, шире — напряженной эмоциональной речи, что приводило к формированию длительных интонационно-выразительных монологов, диалогов, полилогов (также продолжая развитие идей Мусоргского — Шостаковича). «Dante-симфонии» буквально пронизаны словом не только благодаря введению вокально-хоровых фрагментов — канцоны Каселлы, песни Мательды или культовых католических гимнов (Симфония № 4 «Чистилище»). Не случайно в партитуру вписаны терцины Данте. Причем по мере приближения к райской вершине роль слова усиливается.

Произведения Тищенко всегда отличались индивидуальным конструктивным решением. По принципам строения все композиции можно подразделить на самобытно развивающиеся классические формы и на индивидуализированные. Пять «Dante-симфоний» можно отнести к своего рода *антологии композиционного мышления* Тищенко. Они концентрируют в большом разнообразии оба его вида.

С композиционным мышлением тесно связано конструирование тематизма на основе вкрапления *монограммы и числовой символики*. В циклиаде с совершенством воплотился весь богатейший опыт Тищенко, накопленный в Симфонии № 5, двенадцати «Портретах» для органа, фортепианных сонатах и т. д.

«Dante-симфонии» объединяют достижения Тищенко в области *оркестровки*. Она отличается яркой персонификацией тембров, тембровой семантикой, новаторскими тембровыми решениями, в частности в трактовке ударной группы: полет Данте и Вергилия на Герионе; вступление к девятому кругу Ада с введением звонков телефонных аппаратов разных конструкций, расположенных в различных точках концертного зала; имитацией треска льда под шагами Данте (льдом караются предатели всех мастей); звоном разбитого оконного стекла, подвешенного в ударной группе, и т. д.

Тембровые решения тесно связаны с *фактурным обликом* партитуры. Его разнообразие как бы обобщает все предыдущие достижения Тищенко в области организации музыкальной ткани: от протяженных монодий долгого дыхания, до мощной кластерной техники. В том числе «Dante-симфонии» содержат выдающиеся образцы полифонии — определяющего типа фактуры в творчестве Тищенко.

Наконец, о чем свидетельствует последний очерк, «Dante-симфонии» концентрируют мощный комплекс *музыкальной семантики*.

Для передачи столь символического, философски глубокого и многомерного содержания автор виртуозно использует в пространстве одного художественного хронотопа мажоро-минорную организацию звукового материала и авангардные композиторские техники: серийную, алеаторическую, сонористическую и др.

Завершение циклиады знаменует начало позднего периода творчества Тищенко (см. 1.5). Его начало, на наш взгляд, связано с завершением 19 ноября 2000 года «Dante-симфонии» № 2, и полное формирование — с окончанием 27 февраля 2005 года всей циклиады. Будучи рубежным произведением в наследии композитора, хорео-симфоническая циклиада не только является обобщением достижений всего творческого пути, но и становится мощным источником интертекстуальных переключек с сочинениями позднего периода творчества.

Немаловажно то, что произведение непосредственно записывалось в зените творчества, когда Тищенко был автором свыше 100 разножанровых опусов. К тому же в это десятилетие параллельно создавались и другие значительные произведения: «Пушкинская симфония», вокальные циклы, среди которых особенно выделяется «Бег времени», Двойной концерт для скрипки, фортепиано и камерного оркестра и многое другое. Поэтому партитура «Беатриче» вобрала в себя все достижения композитора, став квинэссенцией авторского стиля. В ней образуются двухвекторные интертекстуальные связи со всем его творчеством: с теми сочинениями, которые появились ранее, и с теми, которые создавались параллельно (см. 1.5). В первую очередь это касается семантического уровня. Например, тема Иисуса Христа («Dante-симфония № 5) цитируется Тищенко из балета «Двенадцать». В рассказе Уголино («Dante-симфония» № 2) рефлексия направлена к семантике трагических страниц Симфонии № 7 — Вариациям (III часть). Темы «Dante-симфонии» № 4 семантически родственны I части вокального цикла «Бег времени» («Привольем пахнет дикий мед»).

Порой движение композиторской мысли направлено к переосмыслению художественных достижений предыдущих произведений по Данте. Помимо рассказа Франчески из симфонической поэмы Чайковского (см. 2.4.1) переосмысливаются отдельные идеи Листа — введение католических песнопений в «Чистилище» явно наводит на мысль о связи с одноименной II частью «Dante-симфонии» венгерского композитора. Более того, нельзя не отметить влияние симфонических картин Пролога и Эпилога из оперы С. В. Рахманинова «Франческа да Римини», хотя он не входил в круг почитаемых Б. И. Тищенко авторов. Однако сравнение звукообразов оперы и фрагментов симфонической циклиады, обращенных к «Аду», свидетельствует об этом влиянии (вероятно, оно происходило на подсознательном уровне). Включение в симфоническую ткань вокализирующего смешанного хора для воплощения воплей страждущих грешников связано с партитурой Рахманинова. Интонационная хоровая структура с приоритетом мотивов на основе «завывающих» малых секунд, фактурная организация всей партитуры, тембровая оркестровая палитра по-новому были переинтонированы в симфониях Тищенко и стали выразительной основой в воплощении жестких динамичных картин «Ада».

Необходимо вспомнить и творчество композиторов середины и конца XX века, не только обращавшихся к Данте, но и воплощавших образы мировых катаклизмов столетия — А. Шёнберга («Уцелевший из Варшавы»), К. Пендерецкого («Трен памяти жертв Хиросимы», «Dies irae»), С. М. Слонимского (Симфония № 10 «Круги Ада») и других. Уникальный музыкальный слух и творческое воображение Тищенко явно среагировали на синтез авангардных композиторских техник и мажоро-минорной организации, обозначенный в науке как *структурная комбинаторика* (термин К. С. Волнянского). Суть ее заключается в том, что разные принципы и методы композиторского мышления (особенно характерного для эпохи постмодерна) свободно объединяются в хронотопе одного произведения. Безусловно, этот прием способствовал расширению образных границ музыкальной семантики. Тищенко был хорошо знаком с Симфонией «Круги Ада» С. М. Слонимского, семантический ряд которой «сконцентрировал не только соносферу европейской музыкальной культуры в означенном образном аспекте, но и стал импульсом к новым семантическим преобразованиям»¹⁴. В пяти «Dante-симфониях» Тищенко этот процесс стал еще масштабнее.

Именно усиление и расширение музыкально-семантического спектра путем объединения всех достижений прошлого и эпохи постмодерна позволило «воплотить не только коллизии „Ада“, но и все содержание „Божественной комедии“, что было реализовано Тищенко в его беспримерной хореосимфонической циклиаде»¹⁵.

Это свидетельствует о том, что кантики поэмы Данте могут быть воплощены только новыми средствами композиторского письма, новой трактовкой оркестра, инструментария, человеческого голоса и многомерной, свободно комбинированной звуковой организацией конца XX — начала XXI веков.

Примечания

1 Здесь и далее цит. по: *Данте А.* Божественная комедия / пер. М.Л. Лозинского. СПб., 1998.

2 *Рыжкова Н.А.* К вопросу об индивидуализации формы // *Стилевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов: Сборник трудов / ЛГИТМиК им. Н.И. Черкасова.* Л., 1979.

3 Подробнее об этом феномене см.: *Казанцева Л.П.* Автор в музыкальном содержании. — Астрахань, 1999.

4 *Данте А.* Божественная комедия. С. 321.

5 Из беседы Б.И. Тищенко с автором монографии в 2006 г. В дальнейшем сносками не оговаривается.

6 *Голенищев-Кутузов И.Н.* Данте. М., 1967. С. 273.

7 Там же. С. 281.

8 Там же.

9 *Данте А.* Божественная комедия. С. 281.

10 *Нахов И.М.* Комментарии // *Европейский эпос античности и средних веков.* Гомер Илиада. Одиссея. Вергилий Энеида. Песнь о Роланде. Данте Божественная комедия. М., 1988. С. 733.

11 *Лозинский М.* Комментарии // *Данте А.* Божественная комедия. Указ. изд. С. 643.

12 Подробно об этом см.: *Арановский М.Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998; *Бонфельд М.Ш.* Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства: Монография. СПб., 2006.

13 *Овсянкина Г.П.* Роль цикла «Dante-симфоний» в творчестве Бориса Тищенко // *Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории.* Вып. 9: Музыкальная наука в начале XXI века: достижения, проблемы, перспективы. Сб. материалов Международной научной конференции, посвященной 80-летию Уральской консерватории и 175-летию М.П. Мусоргского. — Екатеринбург, 2015. С. 256.

14 *Овсянкина Г.П.* Развитие музыкальной «дантологии»: путь из Западной Европы в Россию // *Фундаментальные исследования.* 2013. № 8 (6). С. 1481.

15 Там же.

2.5. РЕКВИЕМ «ПАМЯТИ ПРИНЦЕССЫ ГАЛЬЯНИ» В КОНТЕКСТЕ ПОСЛЕДНИХ СОЧИНЕНИЙ Б. И. ТИЩЕНКО

При всем универсализме Бориса Ивановича Тищенко в его творчестве вплоть до 2008 года не было культовых сочинений, хотя жанрово-стилевые черты христианской музыки щедро рассыпаны в произведениях композитора с юношеских лет¹. Однако в 2008 году композитор пишет ортодоксальный реквием на латинский текст со всеми жанровыми атрибутами католической заупокойной мессы. Его исполнительский состав включает сопрано, меццо-сопрано, смешанный хор и парный симфонический оркестр с 4 *corni*.

Произведение создано по заказу и посвящено памяти принцессы Таиланда *Гальяни Вадхана* (1923–2008). Как свидетельствуют анонимные данные буклета, изданного посольством Таиланда к российской премьере², «ее Королевское Высочество Принцесса Таиланда Гальяни Вадхана, старшая сестра Его Королевского Высочества Короля Таиланда Бхумипола Адульдета, была истинной покровительницей искусств. На протяжении всей жизни Принцесса Гальяни вела неустанную деятельность, направленную на развитие культуры и искусства. С 1998 по 2003 гг. она была Почетным Председателем Оргкомитета ежегодного Бангкокского Фестиваля танца и Музыки. <...> Когда Принцесса Гальяни скончалась, директор фестиваля господин Дж. С. Уберой почувствовал, что лучшее, что он может сделать для увековечения памяти Ее Высочества, это предложить известному композитору создать Реквием. “Ее Королевское Высочество внесла неоценимый вклад в развитие культуры и искусства Таиланда. Это невозможно выразить словами”³. В интервью Дж. С. Уберой так объяснил мотивы заказа именно Б. И. Тищенко: «Принцесса Гальяни любила русскую музыку, особенно произведения Чайковского, Рахманинова, Прокофьева и Шостаковича. В течение последних десяти лет жизни она не пропустила ни одного концерта российского симфонического оркестра, оперной или балетной труппы, приезжавших в Бангкок. Так что не оставалось никаких сомнений, что Реквием должен написать композитор из России. <...> Поэтому мы заказали Реквием Борису Тищенко»⁴. Это было одно из последних сочинений Б. И. Тищенко, в партитуре он поставил – «Requiem Aeternam. Op. 150»⁵. Автограф, равно как и авторские права на это произведение, по воле композитора переданы Таиланду, о чем свидетельствует также интервью с Дж. С. Уберой: «Он написал это сочинение в короткий срок – всего за полгода – и все авторские права передал нам. Теперь мы готовы представить ноты Реквиема всем желающим... Единственным нашим пожеланием было то, чтобы солирующие партии были написаны для женщин, так как принцесса Гальяни очень любила женские голоса»⁶.

Исполнение Реквиема в Санкт-Петербурге было последней премьерой произведений Тищенко, на которой присутствовал смертельно больной автор. 9 декабря 2010 года он скончался. 14 декабря на гражданской панихиде в Малом зале им. А. К. Глазунова Санкт-Петербургской консерватории звучали части *Requiem Aeternam*, чередуясь с фрагментами из «Dante-симфоний» Б. И. Тищенко, его вокального цикла «Бег времени» на стихи А. А. Ахматовой, II частью из Сонаты № 4 для фортепиано, авторским переложением для камерного оркестра *Adagio sostenuto* из Сонаты № 29 op. 106 для фортепиано Л. ван Бетховена и другими произведениями.

Чтобы понять стилистический строй Реквиема надо выявить отдельные детали творческого процесса Тищенко. В одной из частных бесед композитор с юмором обронил: «Я – обезьяна. Если я пришел на концерт, то, значит, что-то должен услышать новое и скопировать»⁷. Аналогичные высказывания вспоминают его коллеги, в частности Г. О. Корчмар: «Я музыкальный “вор”, я очень люблю “стащить” то, что “плохо” лежит»⁸. Безусловно, это не *плагиат*, а

пример активной реакции *композиторской рефлексии* на «художественную действительность» и креативное переосмысление ее материала и впечатлений от нее в своих произведениях.

Другая особенность творческого процесса Б. И. Тищенко – необыкновенная продуктивность фантазии, обилие идей и проектов, которые возникали, в полном смысле, и днем, и ночью. Как свидетельствовал композитор: «Не было случая, чтобы я не выполнил заказ: у меня столько резервов, столько идей, которые приложимы к любому заказу. Подчас все готово уже задолго до того, как я начинаю работать “по заказу”»⁹. То есть, происходило *опережение замысла конкретной работы*. С подобным феноменом мы сталкиваемся, вероятно, и здесь. Поэтому *Requiem Aeternam* Тищенко написал всего за полгода. Немаловажно и то, что, по всей видимости, этот заказ, посвященный высокоталантливой личности, всю жизнь делавшей добро и служившей искусству, исключительно соответствовал человеческой и композиторской природе Тищенко.

Обратимся еще раз к буклету, где описан контекст данного заказа: «*Requiem Aeternam* был создан композитором Борисом Тищенко в память о покровительнице искусств, Ее Королевском Высочестве Принцессе Таиланда Гальяни Вадхана. Для Бориса Тищенко это был не просто заказ, поскольку работа над Реквиемом требовала не только тщательного изучения тайской музыки, но и знакомства с личностью Принцессы Гальяни. В процессе создания произведения композитор прикоснулся к судьбе Ее Высочества и понял сердцем великое уважение, которое испытывают тайцы к своей Принцессе. Кроме того, Тищенко всегда помнил об огромном просветительском вкладе, который Ее Высочество внесла в дело развития искусства в Таиланде»¹⁰. Жанр реквиема также оказался близок сути дарования Тищенко, предполагая а priori разные оттенки остропсихологического и прежде всего трагического высказывания. Не случайно композитор назвал работу над произведением «эмоциональным путешествием»¹¹. Но при всем многообразии эмоциональных оттенков в Реквиеме доминирует глубокая печаль. Автор словно (а может быть и *явно*) воплотил свое предчувствие близкого прощания и ухода в мир иной. Причем православная литургия с ее ограничением только вокально-хоровым звучанием не столь бы соответствовала его дару симфониста. Включение в исполнительский состав симфонического оркестра, что допускается в католической мессе, было для Тищенко естественно и необходимо.

Так сложился цикл из типичных для жанра четырнадцати частей с авторским видением исполнительского состава в каждой из них: I – *Requiem* (мужской хор), II – *Dies irae* (хор, соло меццо-сопрано с 19 т.), III – *Tuba mirum* (чередование хора и соло меццо-сопрано), IV – *Rex Tremendae* (мужской хор), V – *Confutatis* (хор), VI – *Recordare* (дуэт сопрано и меццо-сопрано), VI a) – *Recordare* (вариант для хора и соло сопрано), VII – *Lacrimosa* (хор), VIII – *Hostias* (хор, канонический дуэт сопрано и меццо-сопрано с т. 81), IX – *Libera me* (сопрано, меццо-сопрано, хор с т. 42), X – *Sanctus* (мужской хор), вставная ария *Lamento* для меццо-сопрано «*Qui Mariam...*»¹², XI – *Benedictus* (хор), вставная ария *Lamento* для сопрано «*Domine...*», XII – *Agnus Dei* (чередование хора и соло

меццо-сопрано), XIII – Requiem (мужской хор – сокращенная реминисценция I части), XIV – Amen (хор).

В цикле разнообразно высвечиваются тембровые возможности обоих солирующих голосов. В частности, об этом свидетельствуют и дополнительные сольные номера с дивным мелодическим материалом в духе барочных арий *Lamento* на канонические тексты, и включение мужского хора в сочетании с низкими струнными в I, IV, X, XIII частях, как впечатляющий темброво оттеняющий элемент, и многочисленные чередования хора и солисток.

Восприятию Реквиема способствует его уникальная конструктивная спаянность, проявляющаяся на уровне целого и частей. Во-первых, вся композиция сгруппирована в образные блоки за счет структурной взаимосвязи отдельных частей или перехода их друг в друга *attacca*. В результате четырнадцать частей с двумя вставными сольными номерами образуют одиннадцать блоков. Во-вторых, в мессе масштабно задействован принцип арочности на основе композиционного наращивания (термин В. П. Бобровского). Самая крупная арка возникает между I и XIII частями. Арки образуются и между соседними частями, объединяя их в одно построение. Например, в *Tuba mirum* (III) с 130-го такта вновь вступает *Dies irae*. В результате *Dies irae* воспринимается как развернутая середина *Tuba mirum*, а обе части (II и III) – как единый блок.

На стилистике Реквиема, как отмечалось в предыдущей главе (1.5), сказались усилившаяся в последнее десятилетие жизни композитора **напряженная рефлексия своего творчества**. К важнейшим чертам позднего стиля Тищенко, определившим музыкальный язык Реквиема «Памяти принцессы Гальяни», следует отнести отсутствие языкового «радикализма». Повторим еще раз: сочинения этих лет явно нацелены на коммуникативность, и в них вновь торжествует классическая иерархия музыкальных выразительных средств. Не последнюю роль в данных метаморфозах играет усиление *интертекстуальных перекличек*. Поэтому сильнее, нежели когда-либо выявляется роль творческого моделирования.

Несмотря на тяжелую длительную болезнь, творческая активность композитора не снижалась, вплоть до последних дней он был полон новых замыслов¹³, словно реализуя то, что ему было предназначено свыше¹⁴. Перед созданием Реквиема творческая динамика Тищенко выстраивается следующим образом: в феврале 2005 года им завершается цикл из пяти «Dante-симфоний». Процесс окончания последних «Dante-симфоний» чередуется с написанием целого ряда вокальных циклов, из которых в контексте *Requiem Aeternam* особо значим лирико-трагедийный цикл «Бег времени» на стихи А. А. Ахматовой в двух инструментальных версиях (2003, 2004). Непосредственно Реквиему предшествует наполненный драматизмом, рефлексией и семантикой прощания Концерт для скрипки, фортепиано и струнного оркестра (2006). Немногим позднее Реквиема создавались лирический Струнный квартет № 6 (2008) и Симфония № 8 (2009), обращенная к памяти Шуберта, прежде всего к его «Неоконченной» симфонии.

Тем не менее, в целом объектом моделирования в это время является в первую очередь, как уже отмечалось (1.5) *свое творчество*. Второй существенный интертекстуальный пласт – наследие кумиров музыкальной классики. Б.И.Тищенко еще раз окидывает взором всю европейскую музыкальную культуру, избирая то, что ему особенно близко, давая этому близкому свое толкование.

Не лишним будет напомнить, что наиболее *информационно значимым* произведением этих лет являются «Dante-симфонии», законченные непосредственно перед Реквиемом памяти принцессы Гальяни. При этом они стали концентрацией различных интонационных и композиционных идей, что наиболее значимо в рамках данного параграфа, в *Requiem Aeternam*. Особо тесная связь между Реквиемом и циклом «Dante-симфоний» неудивительна, так как и «Божественная комедия» Данте, и сакральные тексты заупокойной мессы в разных ипостасях обращены к величайшей тайне мироздания – вознесению души в мир потусторонний, ее ответственности перед Создателем. Именно в «Dante-симфонии» № 4 впервые в творчестве композитора появляются хоровые песнопения на культовые католические тексты.

Интертекстуальность и во многом связанная с нею семантическая пронизывают *Requiem Aeternam* в двух направлениях: *своего* творчества и европейской музыкальной культуры предыдущих эпох, что является отражением одной из специфических черт позднего стиля Тищенко (см. 1.5). Если говорить об уровне *своего* творчества, то прежде всего следует отметить трактовки партий обеих солисток. Хотя данный исполнительский ансамбль обусловлен в первую очередь заказом – принцесса Гальяни, как уже упоминалось, очень любила тембры женских голосов, тем не менее, схожий ансамбль уже встречался в творчестве композитора – в Симфонии № 6 для сопрано, контральто и большого симфонического оркестра (1988, см. 1.2). Это предопределило и переклички между IV частью *Recordare* и названной Симфонией в трактовке мелодического рельефа вокальных партий или вокального двухголосия (V часть Симфонии написана для вокального дуэта), соотношения голоса и оркестра.

В отдельных интонациях отражаются идеи вокального цикла «Бег времени» на стихи А. А. Ахматовой. Интертекстуальные переклички исходят и из юношеского «Реквиема» на стихи А. А. Ахматовой. Они возникают между началом-заставкой «*Requiem, requiem, aeternam*» и XIV частью *Amen*, первым мотивом V части «Тихо льется тихий Дон» – дуэта сопрано и тенора *a cappella* и XI частью *Benedictus*.

Из «Dante-симфоний» особо значимыми оказались Симфонии № 2 «Входящие, оставьте упования», № 3 «...зрелище, ... которое любого бы смутило» и Симфония № 4 «Чистилище». Интертекстуальные связи с этим симфоническим блоком начинаются со II части *Dies irae*, в частности, в солирующих репликах валторны (особенно в конце), которые перекликаются со *взрослой* (т. е. второй) темой Данте, а также в интонациях адского «кружения» у оркестра. В III части *Tuba mirum* с 31-го такта вновь оркестровая партия наполняется интертекстуальными перекличками с образами адского «вихря» и в возгласах вновь соли-

рующих валторн. В IV части *Rex Tremendae* мерное *pizzicato* струнных ассоциируется с семантикой шага, воплощающих в «Dante-симфониях» шаги Данте, путешествующего с Вергилием по Аду; интонации тромбонов также усиливают связь с кругом 5-м, где 3 тромбона и туба *рисуют* Дьяволов. В V части *Confutatis* мерцание скрипок в высоком регистре вызывает аллюзии с семантикой *огня карающего* из «Dante-симфонии» № 2 (6-й круг – «Огни. Раскрытые могилы. Ересиархи»), *огненной пустыни* 7-го круга («Dante-симфония» № 3). Начиная с *Lacrimosa* и особенно в *Hostias*, усиливаются интертекстуальные связи с Симфонией № 4 «Чистилище» – с кантиленой канцоны Каселлы «Амор красноречиво говорит» и песней Мательды (III часть «Чистилища»). В протяженное оркестровое вступление *Libera me* (IX) вновь инкрустируются *шаги* Данте. Причем до 41 такта у голоса облигатная партия, как у хора, воспроизводящего стоны «ничтожных» у входа в Ад (I часть «Dante-симфонии» № 2). Семантика шага Данте включается в XII часть *Agnus Dei* и т. д.

Если выйти на интертекстуально-семантический уровень европейской музыки, то это целый блок классических реквиемов, среди которых, подобно идеальной модели, ведущая роль принадлежит Реквиему Моцарта. Не случайно в Реквиеме Тищенко представлен почти классический, в целом не характерный для нашего времени, порядок канонических частей. «Именно в XX веке, – как писал А. В. Денисов, – отношение композиторов к сакральным жанрам обретает необычайную свободу. Композиторы могут полностью сохранять прообраз, а могут подвергнуть его различным трансформациям...»¹⁵. На наш взгляд, автор более прав, говоря о «необычайной свободе» и «трансформации». Что касается «сохранения прообраза», то в реквиеме это наблюдается крайне редко. Именно последний путь был избран Б. И. Тищенко, что в совокупности с широким интертекстуальным классическим спектром обусловило исключительную *коммуникативную открытость* Реквиема «Памяти принцессы Гальяни». Феномен *Requiem Aeternam* заключается в соединении и гармоничном сосуществовании высокого мелодизма классического типа и звукообразов XXI века.

Помимо Реквиема Моцарта воспринимающее сознание улавливает в его музыкальной ткани масштабный блок классических интонаций – от средневековой хоровой монодии в солирующей партии мужского хора, темброво усиленной низкой струнной группой (*Requiem, Sanctus* и т. д.), интонационно-фактурного переинтонирования вставных частей, в духе итальянских барочных арий *Lamento* эпохи барокко, до высокого романтического пафоса месс Ф. Шуберта и Реквиема Д. Верди. Каждый из слагаемых этого жанрово-стилевого комплекса обладает уже сложившейся семантикой, что позволяет автору через музыкальный текст свободно вступать в диалог со слушателем.

Что касается связей с тайской музыкой, то они не отразились в произведении, хотя в процессе работы над ним Тищенко немало слушал ее. Как вспоминает Дж. С. Уберой: «Мы отправили диск с записями тайской традиционной музыки и заупокойных песнопений, которые звучали над телом принцессы. Это было сделано для того, чтобы Борис Иванович лучше почувствовал атмосферу, в которой жила и ушла из жизни принцесса Гальяни»¹⁶. Вероятно, что тайская

музыка оказала на Тищенко только психологическое влияние. Не исключено, что автор обратился к тем идеям, которые были обдуманы им раньше, ибо, повторим еще раз его слова, у него было «столько резервов, столько идей, которые приложимы к любому заказу».

В заключение необходимо подчеркнуть, что *Requiem Aeternam* полностью относится к текстам европейской музыкальной культуры. Он несет на себе печать последнего периода творчества Тищенко со всей его стилиевой атрибутикой. Одна из важнейших черт этого периода заключается в приоритетной роли рефлексии своего и классического искусства. Последнее становится, благодаря интертекстуальности, обретшей семантический смысл, своего рода эстетической декларацией умудренного опытом Мастера, его художественным завещанием черпать идеи нравственности и красоты в классике. И если в Симфонии № 8 композитором отдана дань восхищения «Неоконченной» симфонии Шуберта, то в *Requiem Aeternam* – классическому реквиему в его современном понимании.

Примечания

1 Б.И. Тищенко обозначил жанр юношеского «Реквиема» как *вокально-симфоническую поэму*.

2 Российская премьера состоялась в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии 29 мая 2010 г. Исполнители: Академический симфонический оркестр Санкт-Петербургской филармонии, дирижер Александр Дмитриев, хор Академической капеллы им. М.И. Глинки, солистки – Жанна Домбровская (сопрано) и Олеся Петрова (меццо-сопрано). Мировая премьера прошла в столице Таиланда Бангкоке 15 сентября 2008 г. в исполнении хора и симфонического оркестра Башкинского театра оперы и балета под управлением Роберта Мотро, солистки – Жанна Домбровская (сопрано) и Олеся Петрова (меццо-сопрано). После российской премьеры Реквием прозвучал в Москве, Екатеринбурге, Новосибирске.

3 Памяти ее королевского высочества принцессы Таиланда Гальяни Вадхана / Реквием. Серия концертов. Санкт-Петербург. Москва. Екатеринбург. Новосибирск. СПб., 29 мая, 2010. С. 7.

4 URL: [izvestia.ru nskmusic.ru](http://izvestia.ru/nskmusic.ru) > novosti | rekviem...galyani-vadxana

5 Реквием изучался нами по компьютерному набору партитуры.

6 См. примечание 4.

7 Из беседы автора монографии с Б.И. Тищенко.

8 *Овсянкина Г.П.* Размышления о роли стилистической модели в творческом процессе: беседа с композитором Григорием Корчмаром // Процессы музыкального творчества: Сб. трудов № 178 / Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 2010. Вып. 11. С. 220.

9 *Овсянкина Г.П.* Борис Тищенко и Юрий Фалик о своей виолончельной музыке и о некоторых проблемах творчества. Указ изд. С. 143. (См. 1.3.)

10 Памяти ее королевского высочества принцессы Таиланда Гальяни Вадхана. Указ. изд. С. 8.

11 Там же.

12 Арии в стиле *Lamento* для меццо-сопрано и сопрано в основную партитуру не внесены. поэтому названы *вставными ариями*. Они были написаны Б.И. Тищенко уже после первой репетиции мировой премьеры по просьбе заказчиков. Композитор делал это против воли и отзывался о музыке скептически, как о «сладкой музыке».

13 См. упоминавшийся нами документальном фильме «Борис Тищенко. Монолог души» (т/к «Культура», 2011, 17 января).

14 Почти за десять лет до того в приватной беседе композитор заметил: «Мне пора собираться *туда*».

15 *Денисов А.В.* Реквием Сергея Слонимского в контексте жанра // Жизнь религии в музыке. СПб.: Канон, 2006. С. 79.

16 См. примечание 4.

Религиозные реминисценции в русской культуре XX века (на материале творчества И.А. Бунина)

Совершенство формы и духовная высота содержания новеллы И.А. Бунина «Холодная осень» позволяют отнести её к вершинам русской прозы. Композиционно она находится в центре цикла «Темные аллеи» и в ней сходятся многие нити повествования цикла: любовь, трагизм судьбы, величие равнодушной природы, Россия, эмиграция. Нет лишь одной и почти главной – страсти. И это отсутствие значимо.

Новелла «Холодная осень» – не только реальная картина, но и развернутая метафора душевного состояния. «Мы в тот вечер сидели тихо, лишь изредка обменивались незначительными словами, преувеличенно спокойными, скрывая свои тайные мысли и чувства. С притворной простотой сказал отец и про осень. Я подошла к балконной двери и протерла стекло платком: в саду, на черном небе, ярко и остро сверкали чистые ледяные звезды. Отец курил, откинувшись в кресло, рассеянно глядя на висевшую над столом жаркую лампу, мама, в очках, старательно зашивала под её светом маленький шелковый мешочек, — мы знали какой, — и это было трогательно и жутко». Слова как будто замерли, ими обменивались редко, «ледяные» звезды сверкали «остро» на «черном небе», холод одного острого чувства сковал мысли и движения, «рассеянно» смотрел отец, мама старательно, будто прикована была, зашивала, и приковала к своему занятию взгляды остальных, которые знали, что это за мешочек, и молчали.

Метафора начинает прослеживаться в тексте сопоставлением противоположных по смыслу слов, прямых и контекстуальных: жаркий – холодный, ледяной; обменивались словами – скрывая мысли; притворная простота – тайные чувства; черный – яркий. Слова можно разделить и поместить в два мира человеческих состояний: холодному миру внешних трудностей и тяжелых обстоятельств противостоят горячая преданность и верность души. Далее образ расширяется, затрагивая глубокие чувства и проблемы человеческой жизни.

Небольшой по времени период из жизни героини написан большим отрывком, а последующая её судьба рассказана схематично. Дробность времени, быстротечность жизни усиливают напряжение чувств и мыслей. Постоянный взгляд «из времени в вечность», включенность лирического «я» в движение «большого времени» (термин М.М. Бахтина) – особенность художественного приема. Метафора, прямая или косвенная, стягивает временное и вечное, далекое и близкое. С одной стороны, жизнь после того холодного вечера бесконечно («многое, многое пережито было за эти годы, кажущиеся такими долгими»), но она же – один миг (кстати, именно в связи с творчеством И.А. Бунина в ли-

тературоведении говорится о введении слова-понятия «миг»), «ненужный сон», в сравнении с тем холодным вечером («вспоминая все то, что я пережила с тех пор, всегда спрашиваю себя: да, а что же все-таки было в моей жизни? И отвечаю себе: только тот холодный осенний вечер»).

Интересна графика текста в отрывке с диалогом героев. Короткие, как будто незаконченные реплики, разбитая стихотворная фраза повышают выразительность отдельных слов, их трагическую иронию в контексте будущего повествования. И.А. Бунин неоднократно помещает в новеллы поэтические отрывки. Однако поэзия выступает не только в стихотворной форме, но и в прозаической. В тексте присутствуют отдельные ритмизированные пассажи: «за обедом он был объявлен моим женихом». Слова как бы чеканятся, почти после каждого следует цезура, усиливающая их значимость. Слова объединены общими гласными звуками, «о» и «е». Другой пример: «свадьба наша была отложена до весны», – может показаться, что этих ассонансов не слышно, но они воздействуют на наше эмоциональное восприятие, не достигая иногда порога сознания. Можно найти и метрические ударения, которые дополнены смысловыми; столкновение разных размеров также усиливает психологизм художественного образа. Г. Кузнецова в дневнике пишет о впечатлении от чтения Буниным своих рассказов: «Как точны, великолепны, несомненны все слова в этих “маленьких рассказах”! Точны, как самые совершенные стихи. Это особенно чувствуется, когда он читает вслух» [2, 177].

И.А. Бунину дано с предельной зрительной ясностью фиксировать детали: «девочка... стала совсем француженкой, очень миленькой и совершенно равнодушной ко мне, служила в шоколадном магазине возле Мадлэн, холеными ручками с серебряными ноготками завертывала коробки в атласную бумагу и завязывала их золотыми шнурочками...». Или: «Я пошла по комнатам, заложив руки за спину, не зная, что теперь делать с собой и зарыдать ли мне или запеть во весь голос...». Г. Кузнецова записала слова И.А. Бунина: «Вот так надо, как бы случайно, уметь сказать о какой-нибудь детали, и сказать щедро» [2, 33].

В конце «Жизни Арсеньева» можно найти утверждение, что время бесильно убить подлинные чувства. Мысль о смерти и забвении, которые отступают перед силой любви и обостренным чувством автора и героя к жизни, присутствуют и в новелле «Холодная осень». Героиня живет то надеждой, то воспоминаниями. Прошлое волнует той неуловимой грустью, которая выходит за рамки определенного быта и заключает в себе вечный мотив расставания с прошлым или соприкосновения с давно ушедшим.

Начало новеллы похоже на письмо к давнему другу или дневник, написанный после раздумий в тоне печальной описательности. Спустя долгое время память крепко держит и бережет далекое дорогое воспоминание, которое бывает единственным. Отсюда – подробность и внимательность к датам: «в июне того года», «пятнадцатого июня», «утром шестнадцатого привезли с почты газеты». Далее временное пространство, разделяющее настоящий момент новеллы и предмет повествования, сокращается, как бы перетекает в то утро того года, в ту столовую и, хотя повествование ведется, как прежде, от лица того же

героя, кругом осматривается уже не только герой, но и автор замечает детали обстановки. Это и дневник И.А. Бунина, его тридцатилетняя жизнь за границей, вдали от Родины, когда «многое, многое пережито было за эти годы, кажущиеся такими долгими, когда внимательно думаешь о них, перебираешь в памяти все то волшебное, непонятное, непостижимое ни умом, ни сердцем, что называется прошлым». Кажется, что это сказано автором и от своего имени.

И.А. Бунин описывал любовь в различных её состояниях, мог заметить там, где её еще нет, там, где она едва брезжит и никогда не сбудется. «Холодная осень» в этом отношении – безбурное воспоминание, тихая, ровная любовь и преданность. Она длится и не обрывается. Сюжет новеллы не похож на другие сюжеты цикла: любовь здесь не ослепила героиню. Как будто премудрость этой новеллы является пояснением того, что это может быть добрым продолжением всех «солнечных ударов» любви и «темных аллеи» греха. Поиск ответов на «вечные» вопросы не останавливается с последней фразой новеллы. И для читателя несомненно, что существует ненаписанное продолжение. Новелла заканчивается единственным глаголом будущего времени (все остальные в рассказе употреблены в прошедшем): «Я пожила, порадовалась, теперь уже скоро приду». Оборвавшаяся земная любовь кристаллизуется в духовную.

Такое впечатляющее основание новеллы напоминает о памяти прошлого как драгоценных зернах прожитой жизни, и память эта, сохраненная среди невзгод жизни, все-таки тревожит вопросами о смысле бытия и гармоничном участии в нем веры. Корневая религиозность была у И.А. Бунина, хотя одновременно с традицией и уверенностью спорил разум. Вопрос веры – один из главных в творчестве писателя, эта тема присутствует так или иначе всегда. Отношение к религии трудно и противоречиво выражалось в жизни и творчестве И.А. Бунина. Возможно, что цикл «Темные аллеи», написанный в конце жизненного пути, был своеобразной исповедью, где встретились две могучие темы: любви и веры. И с этой точки зрения можно говорить, как ни парадоксально, о контексте новеллы «Холодная осень» для цикла в целом. В новелле присутствует уверенное спокойствие и гармония, что является редкостью для ценностно-смыслового содержания цикла «Темные аллеи».

И.А. Бунин отмечал, что в сущности люди мало отличаются друг от друга, и говорил, что каждый человек, он сам, его герой, каждый из нас стремится так или иначе к Богу. И любовь в различных своих проявлениях – попытка и возможность приблизиться к великой тайне, и, несмотря на то, что небесное соседствует с грехом, открыть в своей душе божественное начало.

Литература

1. Бунин И.А. Холодная осень. [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/1055/p.1/index.html> (Дата обращения 10.01.2025).
2. Кузнецова Г.Н. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. М.: «Московский рабочий», 1995. 410 с.

Самодеятельное художественное творчество в период «оттепели»

В период «оттепели» коммунистическая партия и правительство РСФСР поставили курс на ускоренное развитие народного образования и культурного строительства. Очень быстро начали развиваться художественная самодеятельность и народное творчество не только в городах, но и в сельских населенных пунктах. Особенное внимание уделялось развитию художественной самодеятельности в сельской местности, где было затруднительно осуществлять культурно-просветительскую работу, и более активно вовлекать в нее молодежь. Как указано в документах, «решения партии, направленные на улучшение художественной самодеятельности трудящихся, вызывали немало патриотических начинаний в деле культурного строительства» [9, с. 123].

Художественная самодеятельность становится непосредственным фактором советского образа жизни, превратилась в один из мощных потоков культуры социалистического общества [3, с. 105]. Художественная самодеятельность – это «любительское» творчество народных масс. Главным ее признаком считается создание непрофессионального творчества людьми, которые не являются профессионалами в какой-либо творческой направленности – рабочие, колхозники, служащие [9, с. 125]. Народные массы вовлекались в самодеятельный культурный процесс из-за собственного желания и инициативы в свободное время от трудовой деятельности. Художественная самодеятельность служила для поднятия морального духа работников, они участвовали в развитии народной культуры [4, с. 159].

Расцвет художественной самодеятельности приходится на 1950-1960-е гг., (а именно, театральных, хоровых и хореографических кружков и коллективов), когда наблюдалось активное взаимодействие самодеятельного художественного творчества с профессиональным искусством [6, с. 156]. Основная задача художественной самодеятельности заключалась в реализации воспитательной функции (воспитание участников самодеятельных коллективов, зрителей, слушателей и т.п.) [7, с. 145]. 1960-е годы показали, что в тесном взаимодействии с профессиональным искусством может развиваться и художественная самодеятельность, которая играла немаловажную роль в повышении эстетической культуры всего народа [8, с. 214].

Художественная самодеятельность имела огромное влияние на развитие и воспитание трудящегося населения. Министерство культуры страны поощряло развитие художественной самодеятельности, так как она не требовала существенных материальных затрат, а количество людей, которое было вовлечено в культурно-просветительскую работу впечатляло своими масштабами [9, с. 123].

Активно развивалась культурная-досуговая сфера страны. Увеличивались объемы культурного строительства. В 1960 г. клубных учреждений в РСФСР насчитывалось 73509 тыс. В городах и поселках городского типа было зафиксировано 7428 тыс., в сельских местностях 66081 тыс. В состав клубных учреждений Министерства культуры РСФСР входили: районные Дома культуры, городские Дома культуры и клубы, сельские Дома культуры и клубы, избы-читальни и другие клубные учреждения. Создавались клубы колхозов, клубы профсоюзных организаций и клубы других ведомств и организаций. Это свидетельствует о том, что в сельских местностях творческая активность в художественной самодеятельности была выше, чем в городах и поселках городского типа, так как другие возможности культурного развития сельского населения были скромнее, чем у городского населения [9, с. 124].

Художественное самодеятельное творчество выходило на качественно новый уровень, накопив опыт творческой активности и внедряя в свою практику классический репертуар. Самодеятельная культура выступала как форма досуга, найдя свое воплощение в деятельности разнообразных кружков, студий, фестивалей и др. [4, с. 159].

Кружков художественной самодеятельности клубных учреждений насчитывалось в РСФСР к 1960 г. 108 076 тыс. Из общего числа в состав кружков художественной самодеятельности клубных учреждений Министерства культуры РСФСР входили: драматические, музыкальные, хоровые и хореографические. Всего участников в кружках художественной самодеятельности насчитывалось 1410,4 тыс. человек. Драматических кружков фиксировалось 40 906 тыс. с 452,4 тыс. участников в них. Всего музыкальных кружков было 8 325 тыс. с числом участников в них 79,7 тыс. Хоровых кружков к 1960 г. было свыше 37,7 тыс., в них участников всего насчитывалось 660,1 тыс. человек. Всего хореографических кружков было 19 837, участников в них было 201,9 тыс. [7, с. 124]. По полученным данным самыми распространенными кружками в РСФСР были драматические, а наименее популярными являлись музыкальные кружки, что объясняется сложностью получения музыкального образования.

Самым популярным направлением среди художественной самодеятельности становились самодеятельные театры [8, с. 214]. Они существовали во многих клубных учреждениях и в домах творчества. Театральные коллективы были разделены на театральные кружки и народные театры [10, с. 19].

Увеличивалось число самодеятельных коллективов, улучшалось качество их работы, проводились смотры и выставки работ по отдельным видам и жанрам искусства. Самодеятельным художественным коллективам: драматическим, хоровым и хореографическим коллективам присваивались звание «народный». Коллективы становились массовыми, в них больше было задействовано молодежи [6, с. 154].

Большое значение имело создание Всероссийского хорового общества, которое объединило не только профессиональные коллективы, деятелей профессионального искусства, но и любителей хорового пения, руководителей и участников самодеятельности, способствуя их взаимному общению [6, с. 154].

В репертуар коллективов художественной самодеятельности входили произведения советских композиторов, драматургов и писателей, соответствующие партийным и правительственным установкам. Актуальными темами были борьба за мир и социальный прогресс, солидарность с народами, борющимися за своё освобождение, трудовые свершения советских людей. Но также и на малой сцене ставились семейно-бытовые мелодрамы. Поввысилось качество исполнения творческих номеров, улучшился репертуар во всех направлениях самодеятельности.

В репертуарные планы входили русские народные произведения, для музыкальных коллективов были характерны произведения героико-патриотического и гражданского звучания, народные песни и частушки, лирические песни. Советский народ не только вносил свой вклад в развитие народной культуры в 1953-х – 1964-х гг., но и сохранял ее прежние традиции [4, с. 162].

Усиливавшийся интерес к народному творчеству проявился в организации концертов, смотров, фестивалей [2, с. 191]. В период с 1956 – 1964 гг. было проведено четыре Всесоюзных республиканских фестивалей художественного творчества трудящихся, многие коллективы были удостоены звания «народный» [1, с. 56].

В 1956–1958 гг. выходил журнал «Художественная самодеятельность», где публиковали материалы об опыте работы коллективов. Со временем журнал стал помогать начинающим народным коллективам по обмену опытом и повышению квалификации. В 1958 году было принято постановление о присвоении лучшим коллективам художественной самодеятельности звания «Народный» и «Любительский» получили: Оренбургский государственный академический русский народный хор, звание «Народный самодеятельный коллектив» было присвоено фольклорному ансамблю села Афанасьевка, театру ДК Выборгской стороны в Ленинграде в 1959 году было присвоено звание «народный».

В 1954 г. значительным событием в стране стал Всероссийский смотр художественной самодеятельности, который проводился в несколько туров – сначала в колхозах и совхозах, потом в районных и областных центрах. Лучшие самодеятельные коллективы участвовали в концерте в Москве в Большом театре Союза ССР. На концерт прибыло 6 тыс. человек. При проведении смотров художественной самодеятельности перед культпросветучреждениями ставились задачи не только подведения итогов работы самодеятельных коллективов, но и создания новых и укрепления уже существующих кружков художественной самодеятельности [9, с. 125].

Таким образом, в изучаемый период художественная самодеятельность в РСФСР развивалась во всей стране и носила массовый характер. Очень активно она развивалась и процветала в сельских местностях, был достигнут успех в сельской самодеятельности, а жители приобщались к культурной жизни. Так же художественная самодеятельность служила для поднятия морального духа работников. Активно появлялись различные коллективы народного творчества.

Многие ансамбли, хоры, самодеятельные коллективы удостоивались звания «народный».

Литература

1. Дупате Х.И., Антонова В.С. Развитие художественной самодеятельности в СССР в 1950-1974 гг. // Вызовы глобального мира. Вестник ИМТП. 2014. № 4. С. 55-59.

2. Заельская С.А. Развитие народного художественного творчества на рубеже XX–XXI веков // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы: по материалам XII Международного научного форума "Диалог искусств и арт-парадигм" "SCIENCEFORUM PAN-ART XII". Художественная картина мира, Саратов, 20 октября 2023 года. Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2023. С. 186-194.

3. Заельская С.А. Реализация репертуарной политики в сфере художественной самодеятельности на Урале в период позднего социализма // Диалог искусств и арт-парадигм, Саратов, 28 сентября 2024 года. Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2024. С. 105-109.

4. Коновалова, А.В. Художественная самодеятельность как фактор формирования «массовой культуры» в советский период // Культура и цивилизация. 2021. Том 11. № 6А. С. 159-165.

5. Народное хозяйство РСФСР в 1980 г. Стат. Ежегодник. РСФСР. М.: Финансы и статистика. 1981. 406 с.

6. Михайлова Л.И. Народное художественное творчество как социокультурное явление. Пермь, 1994. 175 с.

7. Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества // Сб. научных трудов. М.: НИИК, 1982. 163 с.

8. Смирнова Ю.С. Художественная самодеятельность в СССР во второй половине 1950-х начале 1960-х годов: историографический аспект // Шаг в историческую науку. 2020. С. 214-217.

9. Хисамутдинова Р.Р. Художественная самодеятельность Оренбургской области в 1950-1960-е гг. // Культурные и просветительские традиции Оренбургского края. 2020. С. 123-127.

10. Честнодумов И.Е. Народный театр в русской культуре XX века. М.: Либроком, 2010. 120 с.

Амплуа «дань» в современных музыкальных постановках: традиции и современность

Несмотря на то, что традиции одного из самых консервативных жанров оперы в современном музыкальном театре претерпевают значительные изменения [1], общим для него остается воплощение человеческих типажей, нашедших преломление в различных театральных амплуа. В переводе с французского (*emploi*) – это своеобразная специализация актёра на исполнении ролей, наиболее соответствующих его внешним сценическим данным и характеру дарования [2, 41]. В историю музыкального искусства Китая вошла театральная семья Мей Ланьфана, который был неотразим в амплуа «дань» (женская роль). Секреты этого женского типажа передавались из поколения в поколение, начиная с его бабушки по отцовской линии – Мэй Цяолин [3, 118].

Как отмечает Лю Цзинь, традиция исполнения женских партий мужчинами в традиционной Пекинской опере насчитывает примерно 900 лет. Запрет показа игры женщин на сцене существовал и в западноевропейском театре, благодаря чему сформировалось амплуа трагести (с ит. *travestire* – переодеть) – роли, требующей по ходу действия переодевания в костюм представителя другого пола [2, 614]. До XVII века в театре Западной Европы женские роли исполнялись мужчинами с высокими голосами, после практика трагести расширилась, и теперь уже женщины переодевались мужчинами, а также перевоплощались в детей или подростков. Таковы образы Виолы из «Двенадцатой ночи» Шекспира, Беатриче из «Слуги двух господ» Карло Гольдони, Габриэль в водевиле «Девушка-гусар» Ф.А. Кони и многие другие. В Китае исполнительницы-женщины в театре появились только в конце XIX века (1894 год) в Шанхае возникла труппа, состоящая только из актрис-женщин [4, 185].

Женские персонажи Пекинской оперы именуются «Дань» (кит. 旦, пиньинь *dàn*), среди которых в зависимости от их возраста и характера выделяют четыре разновидности амплуа «лаодань» (老聃) – старуха и «даомадань» (刀马旦) – дань-воительница, а также «гуймэньдань» (吉门丹) – невинная девушка или скромная и благородная молодая женщина и «хуадань» (花旦) – хитрая служанка, жизнерадостная и расточительная кокетка. Лаодань считался самым простым амплуа для воплощения. В современной Пекинской опере старух играют артистки в возрасте, причёска и грим им почти не требуются, им собирают волосы в пучок, цвет костюма темный, а вокальная партия обычно исполняется неизменным голосом и не содержит замысловатых сложностей, часто приближаясь к мужской. В характерной роли лаодань может представать в комедии в образе свахи [4].

Дань-«воительница» раскрывается в двух разновидностях: «удань» (武当) хороша в боевых искусствах и акробатических номерах. В связи с этим ее костюм упрощен и довольно короткий, в отличие от «даомадань» (刀马旦) – всадницы-копьемосца в более длинном наряде. В качестве костюма у дань-«воительниц» выступают доспехи розового или красного цвета с флагами за спиной. Для «даомадань» свойственно включение в костюм шлема-диадемы с семью лучами, украшенного фазаньими перьями [5].

Образы «гуймэндань» (благопристойной «цинъи») и «хуадань» (служанки-кокетки) часто противопоставляются друг другу, что выражается и в костюмах и вокальном стиле [6]. Для первого образа свойственно использование манеры пения *цзясан* (嘉桑 – искусственная гортань), что дает высокое активно-напряженное звучание голоса, в результате исполнения зажатой гортанью [7, 13]. «Хуадань» – представительница более низкого социального статуса, чаще выражает себя с помощью мимики и жестов. Ей мало свойствен ариозный драматический стиль, чаще преобладают речевые формы выражения. Если костюму благочестивой девы свойственна длинная одежда в мягких пастельных тонах, то «хуадань» предстает в простом костюме темных цветов.

Важный вклад в развитие образа «дань» внес выдающийся китайский актер Мэй Ланьфан (1894–1961). Он существенно реформировал Пекинскую оперу и те постановки, которые демонстрировались во время его гастролей в Советском Союзе и США в 1935 году, были сделаны с учетом необходимых изменений. Более того, Янне Рисум – доцент кафедры драматургии в Орхусском университете (Дания) отмечает, что изменения, произведенные актером, были разные, как и разные спектакли, которые демонстрировались на гастролях в Советском Союзе и США. Театровед объясняет это прежде всего международной политикой того времени: «...поездка Мэй ...была актом культурной дипломатии, который помог выйти из тупика в международных отношениях между Советским Союзом и Китайской Республикой и тем самым способствовал формированию оборонительного военного союза в ответ на быстро растущую японскую агрессию против них обоих» [8, 61].

Мэй Ланьфан полагал, что разрыв между западной и китайской драмой может быть преодолен. Особенно это отразилось на толковании им амплуа «дань», которое синтезировало в себе три образа «молодых» дань, что стал выражать синтез искусного сольного пения, выразительных жестов и пантомимы, а также феерических упражнений с оружием [3, 168].

После гастролей Мэй Ланьфана замечательная советская актриса Е.Л. Юренева заметила: «Его появлению почти всегда предшествует хор красивых служанок. Но стоит появиться ему и пройти среди них, как все становятся сразу некрасивыми, и публика знает, что он и только он – самая пленительная женщина в мире» [цит. приведена по: 9, 123]. В. Сорокин подчеркивал: «...невозможно было поверить, что роли ...нежных, молодых женщин более чем правдоподобно исполняет мужчина, к тому же находящийся на пороге шестидесятилетия» [цит. приведена по: 9, 124].

Наиболее яркими и запоминающимися, с позиции амплуа дань, являются образы Ян-гуйфэй в спектакле «Опьянение наложницы», Юй Цзи в опере «Расставание государя и наложницы», Му Гуйин в пьесе «Му Гуйин ведет войска». Все три образа решены с позиции синтеза амплуа, но при этом поэтизированы и эстетизированы [9, 123]. В данные женские типажи были реализованы в шести отрывках, продемонстрированных зрителям Москвы и Ленинграда, из классических китайских пьес. Таковы пьесы репертуара традиционного театра: «Танец меча» из пьесы «Девушка–герой», «Танец с флейтами и фазаньими перьями», из пьесы «Си Ши», «Танец рукавов» из пьесы «Жертвоприношение Ма Гу», «Танец копья» из пьесы «Му Лань в армии», танцы из пьес «Любовь монахини» и «Победа Лян Кунью над захватчиками» [10, 126].

Жуан Лан, исследующий жанр мюзикла в качестве репрезентанта современной оперы, полагает, что существенным отличием от классического пекинского музыкального представления являются сюжетная направленность развития в драматургии, музыкальный язык песенного и танцевального повествования, а в качестве основного стиля выступает современная поп-музыка. В то же время для современного мюзикла свойственно использование оперных элементов. В мюзикле «Красный фонарь висит высоко» режиссер (Чжоу Инчэнь) использовал форму драматического сольного ариозо с включением в отдельных фрагментах перкуссии, чтобы выразить тоску персонажа. Использование в эпизодах тембрового колорита группы ударных учан (от кит. 武场 — «военная сцена») выражает в мюзикле нарастающее напряжение в конфликте героя с его второй женой. Еще одним способом усилить китайскую стилистику современного мюзикла становится, по мнению Жуан Лан, введение национальных инструментов. Так в мюзикле «Лю Тяньхуа»¹ режиссером (Чжоу Инчэнь) при воссоздании выступления Мэй Ланьфана введен актер, который аккомпанирует ему на цзинху², выражая узнаваемый колорит любимого многими музыкального действия. Исследователь приходит к выводу, что, несмотря на влияние Пекинской оперы на современный мюзикл, последний представляет самостоятельный жанр, нуждающийся в собственном пути и перспективах развития.

Обобщая, сделаем некоторые выводы. До сих пор исследование воплощения отдельных человеческих типов (амплуа) в музыкально-театральных постановках китайской и западноевропейской оперы представляет актуальное и современное направление исследований. Компаративное сопоставление отдельных амплуа может представлять интерес с позиции понимания сходства и различий национальных менталитетов и их репрезентации в музыкально-сценических жанрах.

¹ Лю Тяньхуа (1895–1932) был первым композитором, который включал западные музыкальные формы исполнения в традиционную китайскую музыку, и его произведения и теоретические воззрения оказали глубокое влияние на развитие китайской музыки в начале XX века [12].

² Цзинху (кит. 京胡, пиньинь *Jīnghú*) – традиционный китайский струнный инструмент, используемый в пекинской опере. Также называется Пекинская скрипка [там же].

Воздействие принципов современного музыкального театра, направленность на синтез традиций востока и запада обуславливает изменения отдельных амплуа, расширение их функций и выразительности за счет синтеза с другими, близкими видовыми типами. Таково, например, амплуа «хуадань» в Пекинской опере, которое выступает почти в тех же функциях, что и «субретка» в западно-европейской опере. Вместе с тем синтез с другими подвидами «дань», представленных в образах благочестивой девы или воительницы, существенно расширяет границы образа «хуадань» и позволяет развивать его в различных современных интерпретациях, в том числе и в постановках мюзиклов, что определяет постановку новых исследовательских проблем и поиск путей их решения.

Литература

1. Кисеева, Е.В. Проблема обновления оперного жанра в творчестве современных американских композиторов / Е.В. Кисеева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. С. 42–46.
2. Словарь современных иностранных слов. М.: Русский язык, 1993. 740 с.
3. Min, Tian. Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theatre Placed and Displaced. Springer, 2012. 308 p.
4. Лю Цзинь. «Мужской дань» в Пекинской опере // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 115. С. 183 – 189.
5. Дай Лин. Культура Великого Северо-Запада: древнейшая музыка – диалект Цинь. URL: https://www.sohu.com/a/299300237_120106901 (дата обращения 25.03.2025).
6. Ли Шэнцзюнь. Разговор о формировании характера в спектаклях музыкального театра // Мода завтрашнего дня. 2017. № 1(15). С. 304.
7. Чжан Юнхэ. Харизма и стиль в пекинской опере // Пекинское образование. 2020. № 4. С. 26–28.
8. Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): автореф. ...дис. канд. искусствоведения. М., 2011. 28 с.
9. Risum J. The Mei Lanfang Effect // Peripeti. 2010. № 7(14). P. 61–81.
10. Сорокин В. Памяти великого артиста // Проблемы Дальнего Востока. 1995. № 2. С. 119–124.
11. Ипатова А. «Чародей Грушевого сада в СССР» // Проблемы Дальнего Востока. 1995. № 2. С. 125–129.
12. Жуан Лан. Представление элементов китайской оперы в китайских мюзиклах (Часть I). URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/371492347>(дата обращения 25.03.2025).

Церковь Спаса на Нередице в стереофотографических снимках фирмы Conrad A. Müller & Co

Исследования английским физиком Чарльзом Уитстоном бинокулярного зрения человека в 1832 году приводят к изобретению стереоскопа – прибора, позволяющего создавать иллюзию объемного изображения путем соединения двух немного отличающихся ракурсов. Наши глаза изначально получают разные изображения, которые объединяясь, дают ощущение объема. Благодаря этой способности нашего зрения мы, например, можем оценивать расстояния до объектов. Первыми стереопарами, созданными Чарльзом Уитстоном, являются геометрические рисунки, изобретение же фотографии дает новые возможности для стереоизображений и делает их популярным развлечением. В основе стереоскопа Чарльза Уитстона находятся зеркала, что делает аппарат громоздким. Значительно уменьшает конструкцию, используя линзы, Дэвид Брюстер в 1849 году. В 1851 году его стереовизоры демонстрируются на выставке в Хрустальном дворце и получают положительную оценку со стороны королевы Виктории и принца Альберта [9; 2].

Стереопара представляет собой два изображения, снятые со смещением в 6-7 см, что соответствует расстоянию между зрачками взрослого человека. Такие фотографии можно снять одной фотокамерой, переставляя ее с точки на точку, двумя, предварительно поставленными на расстоянии друг от друга, или одной специальной с двумя объективами. Со второй половины XIX века до начала XX века стереофотография активно развивается, поскольку по сравнению с обычной фотографией кажется более живой за счет эффекта объема. Стереопары представляют разнообразные сюжеты: это и учебные пособия (курс географии или медицины), и просто личная фотохроника (стереофотоаппараты были довольно компактными и удобными для использования по сравнению с другой аппаратурой), но одним из самых распространенных типов являются виды различных достопримечательностей. Впоследствии такие серии стереофотографий стали сопровождаться текстовыми путеводителями с картами и описанием видов.

Фотографические издательства активно предлагают покупателям разнообразные серии с подборкой фотографий из разных концов мира, акцентируя внимание на том, что такие «мысленные» путешествия ничем не уступают физическим, поскольку стереофотография крайне подробно передает все детали. Американский врач, писатель и любитель фотографии Оливер Уэнделл Холмс, который создал свой вариант стереоскопа (рис.1), в своем эссе красочно описывает возможности, который дает ему стереоскоп – благодаря прибору, он может

с легкостью перемещаться от пирамид к Елеонской горе, не покидая рабочего стола [11; 745-746]. Подобную мысль развивает автор журнала «Нива», когда пишет в статье о стереоскопе: «Что может быть приятнее возможности совершать кругосветный обзор наиразнообразнейших местностей, не выходя из своего кабинета, не подвергаясь ни морской качке, ни лишениям в знойных пустынях, словом никаким неприятностям, сопряженным с дальним странствованием, – и при этом воспроизводить пред собой по желанию ту или иную страну в данную минуту» [6; 25].

Стремясь привлечь все больше покупателей, издательства вынуждены постоянно расширять круг предлагаемых изображений. В 1857 году выходит первая серия снимков с видами Российской империи [3; 13], однако, ареал изображений ограничивается Москвой, Санкт-Петербургом и их окрестностями. Позднее разнообразие городов расширяется – в серии включаются, например, Нижний Новгород, Киев, Одесса, а также виды Финляндии и Польши [см. 8, 10]. Большое количество стереофотографий начала XX века с видами городов России принадлежит компании Conrad A. Müller & Co, которая еще больше расширяет географию изображений, предлагая, среди прочих, виды Великого Новгорода, Старой Руссы и Пскова.

Нюрнбергской компании Conrad A. Müller & Co была основана в 1904 году и специализировалась на оптовой торговле и производстве фототехники, компания имела офисы в Варшаве и Москве и была единственным представителем производителей объективов Карла Августа фон Штейнгеля. На оборотах фотографий помещалась надпись на немецком и русском языках «Штейнгеля двойные анастигматы "Ортосигмат" и "Унофокаль" недостижимы» (на немецком «sind unubertroffen» – «не имеют равных»). Должно быть, в качестве рекламного средства использовались стереоскопические фотографии. Судя по серийным номерам известных фотографий, Conrad A. Müller & Co опубликовано около 3000 видов. Компания начала свою издательскую деятельность с публикаций о Москве, Санкт-Петербурге, Варшаве, Киеве и других городах Западной России. Позже фотографы Conrad A. Müller & Co были отправлены дальше на Восток и достигли Кавказа, Сибири, Маньчжурии и других регионов [12; 155].

Стереопары с изображением Великого Новгорода представлены в собраниях ГБУК РО «Ростовский областной музей краеведения», ГБУК РО «Таганрогский государственный литературный и историко-архитектурный музей-заповедник», ФГБУК «Новгородский государственный объединенный музей-заповедник». На них запечатлены общие виды города, архитектурные памятники и их интерьеры в начале XX века. Наибольший интерес представляют стереопары за серийными №№ 1412–1415 (рис. 2–5), поскольку на них изображается церковь Спаса на Нередице, разрушенная во время Великой Отечественной войны и восстановленная после нее. Фотографии с Новгородом включены в общую нумерацию видов. Предположительно, они начинаются с № 1401 (рис. 6) и заканчиваются № 1425 (рис. 7). В собрании музеев пока удалось обнаружить не все изображения серии, например, № 1403, 1406–9, 1411, 1418–24 на данный момент не выявлены. Можно предположить, что на них запечатлены другие

важные памятники, например церковь Спаса Преображения на Ильине улице, потому что на фотографии № 1410 изображен Знаменский собор (рис.8), расположенный рядом.

На фотографии № 1412 представлен внешний вид храма после реставрации Владимира Васильевича Сулова и Петра Петровича Покрышкина. 1903–1904 гг., в ходе которой разрушается пристройка у западной стены храма и восстанавливается позакомарное покрытие (рис. 9). Реставрация вызывает дискуссию среди представителей культуры, так Николай Константинович Рерих пишет: «Ободраны милые сверху четыре ската крыши; вызваны на свет уже чуждые нам полукружные фронтоны» [5; 95].

В первой четверти XX века также наблюдается внимание к Спасу на Нередице, вызванное состоянием сохранности архитектурного памятника и его росписей. Для сохранения внешнего облика и интерьера храма он фиксируется фотографиями, например, издание работа А. И. Успенского сопровождается богатым иллюстративным материалом [7]. Кроме того, различные фотографические выставки и конкурсы привлекают фотографов-любителей к съемке архитектурных объектов. В 1910 году Русское фотографическое общество в Москве объявляет конкурс фотографических работ из списка памятников, составленного Археологическим обществом [4; 182–184]. Первое место в нем получает Александр Алексеевич Иванов-Терентьев за фотографию именно Спаса на Нередице (рис. 10). Вероятно, интерес к данному памятнику и выделение ему в рамках серии иностранного издательства четырех фотографий можно объяснить тем, что он получает известность после Всемирной выставке в Париже 1867 года, на которой рисунки церкви Николая Авенировича Мартынова были отмечены бронзовой медалью.

На трех следующих стереопарах №№ 1413–1415 запечатлен интерьер церкви: вид на алтарь слева от царских врат, вид с северо-востока на хоры, вид на алтарь справа от царских врат. Фотографии, конечно, не уникальные, поскольку и интерьер церкви многократно фотографировали (рис. 11, 12). Несмотря на качество фотографий, на них трудно рассмотреть детали. Это коммерческая съемка и главной задачей фотографа было снять общий вид, чтобы дать потребителю представление о памятнике.

Фотографии издательства Conrad A. Müller & Co сопровождаются подписями на немецком и русском языках, что свидетельствует об их ориентации как на зарубежного, так и русского приобретателя. К сожалению, в данном случае, как и во многих других, не известно имя фотографа, поскольку издательства выкупают фотографии или заказывают их заранее, выпуская впоследствии серии под именем своей фирмы. Конкретно эти отпечатки прежде, чем попасть в музеи были приобретены кем-то в Петербурге. На обороте у них стоит штамп «УНИВЕРСАЛЬНОЕ ДЕПО СТЕРЕОГРАФИЧЕСКИХ ФОТОГРАФИЙ и СТЕРЕОСКОПОВ» в Санкт-Петербурге, В. О., 15 линия, 28, тел. 55–67. Магазин упоминается в адрес-календаре за 1912 год [1; 3990]. В нем предлагаются к покупке фотографии с изображением видов России и всего мира, которые можно приобрести целыми сериями или поштучно.

Квадратный формат фотографий серии позволяет предположить, что они были сняты на стереокамеру с двумя объективами. За счет этого в общем виде церковь слишком тесно вписана в кадр. Скорее всего, фотограф решил не отходить дальше, поскольку храм на стереопаре был бы еще мельче, и зрителю было бы трудно рассмотреть архитектуру. Кроме того, памятник снят с низкой точки зрения, из-за чего стал более приземистым, что очевидно, если сравнить фотографию, например, с работой Александра Алексеевича Иванова–Терентьева. Кроме того, в данных изображениях, как и почти во всей серии, нивелируется эффект объема.

Принципы построения композиции в стереофотографии имеют свои особенности, по сравнению с обычной съемкой. Николай Евграфович Ермилов в «Практическом руководстве к стереоскопической фотографии для любителей» [2] отмечает, что главное для получения стереоскопического изображения – наличие нескольких планов, резко ограниченных друг от друга. Фотография будет лишена объема, если на ней будут запечатлены сильно отдаленные предметы, поскольку оси зрения становятся почти параллельно друг другу. Для получения глубины кадра необходимо захватывать какой-либо объект, находящийся близко к фотографу, примерно на расстоянии 2–3 метров. Фотографии фирмы Underwood & Underwood хорошо демонстрируют соблюдение этого правила фотографом, например, на одном из снимков на фоне пирамид расположен караван (рис. 13). В интерьерной съемке Conrad A. Müller & Co хоругви и лампы выносятся на передний план и придают объемность виду. Однако это не заслуга фотографа, а скорее следствие внутреннего пространства храма, в котором мощные столпы членят общий объем на меньшие зоны.

Тем не менее, отмеченные недостатки не умаляют значение стереопар как исторического источника, документирующего бытование памятника архитектуры. Кроме того, сами по себе стереоизображения являются интересным культурным объектом, а также примером технического прогресса.

Литература

1. Вся Россия: Рус. адрес. и справ. кн. ф-к, з-дов, торг.-пром. и администрации: Адрес-календарь... – М.: Я.П. Крюков, 1912. – LVI с., 5124 стб.
2. Ермилов Н.Е. Практическое руководство к стереоскопической фотографии для любителей. – СПб: Тип. Ц. Крайзь, 1906. – 45 с.
3. Кузьмичев К. Третье измерение: Россия Александра II во французской стереофотографии. – СПб.: Изд-во Крига, 2018. – 207 с.
4. Правила второго конкурса фотографических работ имени Василия Васильевича Баркова, устраиваемого Русским Фотографическим Обществом в Москве // Вестник фотографии: издание Русского фотографического общества в Москве. – М.: Русское фотографическое о-во, 1910. Июнь, № 6. С. 182–184
5. Рерих Записные листки. XV. Спас Нередицкий // Золотое руно: журнал художественно-литературный и критический. – М.: Н.П. Рябушинский, 1906, № 2. – 1906. С. 95

6. Стереоскоп и его изображения // Нива: иллюстрированный журнал литературы, политики и современной жизни. – Петроград: Т-во Маркс, 1874. № 2. С. 23–25

7. Успенский А.И. Фрески церкви Спаса Нередицы. – М.: Печатня А.Снегиревой, 1910. – 24 с.: ил.

8. Catalogue Of Stereographs and Lantern Slides. List of Series and Title List H.C. White Co. – Albany: Brandow Printing Co, 1907. – 116 p.

9. Darrah W.C. The world of stereographs. Gettysburg, Pennsylvania: Darrah, 1977. – 246 p.

10. Emery M.S. Russia Through the Stereoscope: A Journey Across the Land of the Czar from Finland to the Black Sea. – New York: Underwood & Underwood, 1901. – 238 p.

11. Holmes O.W. The Stereoscope and the Stereograph// The Atlantic Monthly, June 1859. P. 738-748

12. Junevičius D. The history of stereoscopic photography in Lithuania from 1860 to 1915 // III Conference on Research in History of Photography, 2019. P. 151-159

Список изображений



Рис.1

Стереоскоп Холмса-Бейтса. 1897 г.

Металл, дерево, стекло. 31,5x18x18 см. Франция

Муниципальное автономное учреждение городского округа Самара
«Музей Э.А. Рязанова»



Рис.2

Стереофотография «1412. Новгород. Храм Спаса на Нередице»
1907–1914 гг.

Фотобумага, типографская печать, фотография. 8,8x17,8 см
Издательство «Congrad A. Muller & Co», Нюрнберг – Варшава
ГБУК Ростовской области «Ростовский областной музей краеведения»



Рис.3

Стереофотография «1414. Новгород. Внутренний вид
храма Спаса на Нередице». 1907–1914 гг.

Фотобумага, типографская печать, фотография. 8,7x17,8 см
Издательство «Congrad A. Muller & Co», Нюрнберг – Варшава
ГБУК Ростовской области «Ростовский областной музей краеведения»



Рис.4

Стереофотография «1413.Новгород. Внутренний вид храма Спаса на Нередице». 1907–1914 гг.

Фотобумага, типографская печать, фотография. 8,8x17,8 см
Издательство «Congrad A. Muller & Co», Нюрнберг – Варшава
ГБУК Ростовской области «Ростовский областной музей краеведения»



Рис.5

Стереофотография «1415.Новгород. Внутренний вид храма Спаса на Нередице». 1907–1914 гг.

Фотобумага, типографская печать, фотография. 8,8x17,8 см
Издательство «Congrad A. Muller & Co», Нюрнберг – Варшава
ГБУК Ростовской области «Ростовский областной музей краеведения»



Рис.6

Стерефотография «1401.Новгород. Общий вид». 1907–1914 гг.
Фотобумага, типографская печать, фотография. 8,8x17,8 см
Издательство «Congrad A. Muller & Co», Нюрнберг – Варшава
ГБУК Ростовской области «Ростовский областной музей краеведения»



Рис.7

Стерефотография «1425. Новгород. Мост на Волхов». Начало XX в.
Фотопечать, фотобумага глянцевая. 9,0x18,0 см
Издательство «Congrad A. Muller & Co», Нюрнберг – Варшава
ГБУК Ростовской области «Таганрогский государственный
литературный и историко-архитектурный музей-заповедник»



Рис.8

Стереофотография (стереопара) «1410.Новгород. Знаменский собор»
1907–1914 гг.

Фотобумага, типографская печать, фотография. 8,8x17,8 см
Издательство «Conrad A. Muller & Co», Нюрнберг – Варшава
ГБУК Ростовской области «Ростовский областной музей краеведения»



Рис.9

И. Ф. Барщевский
Фотография «Церковь Спаса на Нередице»
1890-е гг.

Фотобумага, картон, фотопечать. 16x22 см; паспарту: 16,8x22,6 см.
СПб ГБУК «Государственный музей истории Санкт-Петербурга»



Рис.10

А. А. Иванов –Терентьев

Фотография «Новгород Великий. Церковь Спаса Преображения на Нередице»
1909 г.

Черно-белая фотография, печать на желатино-серебряной бумаге.

12,8x17,8 см

ФГБУК «ГМВЦ РОСФОТО»

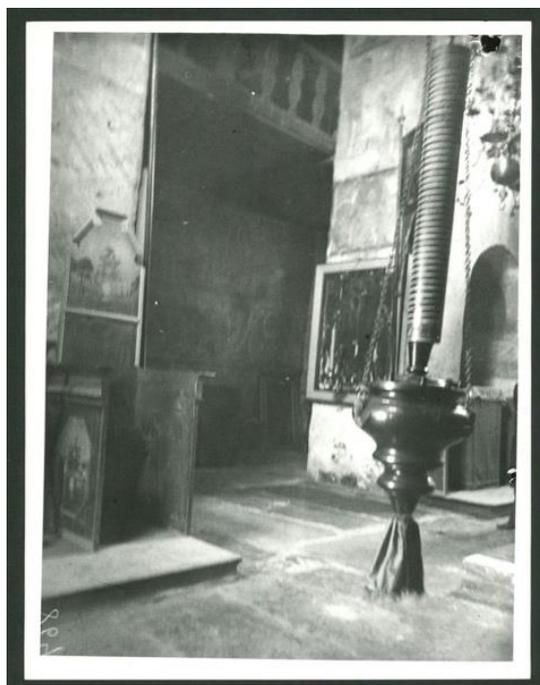


Рис.11

Фотография «Церковь Спаса на Нередице. Фрагмент интерьера». 1892 г.

Фотобумага; фотопечать черно-белая. 24x18 см

ФГБУК «Новгородский государственный объединенный музей-заповедник»

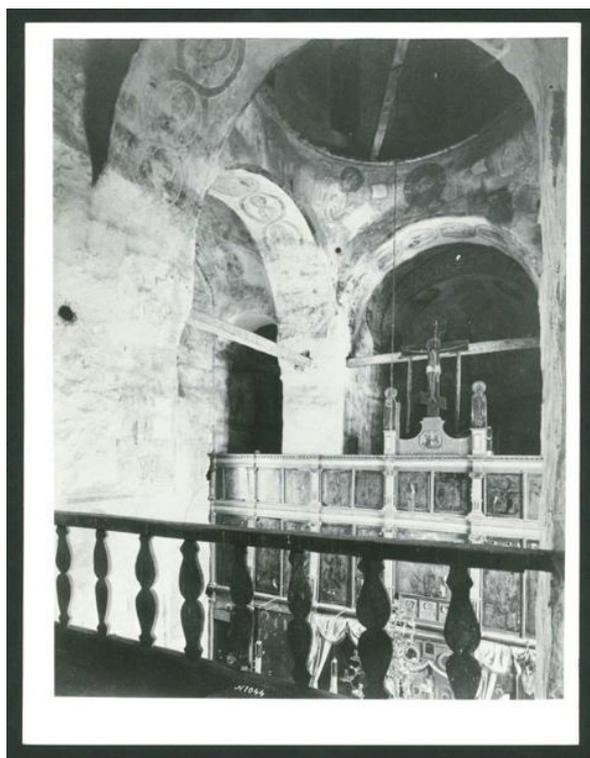


Рис. 12

Фотография «Церковь Спаса на Нередице. Фрагмент интерьера. Иконостас»
Начало XX в.

Фотобумага; фотопечать черно-белая. 24x18 см

ФГБУК «Новгородский государственный объединенный музей-заповедник»



Рис. 13

Стерефотография «Вид с юго-востока на пирамиду Хеопса». 1908 г.

Картон, фотобумага, фотопечать. 8,5x17,5 см

Издательство Underwood & Underwood

Библиотека Конгресса, США

**Режиссура В.Э. Мейерхольда в драме и опере:
взаимопроникновения и взаимовлияния.
Постановка проблемы**

Введение.

Творчество режиссера Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1874 – 1940) наука о театре преимущественно изучает или отдельно как режиссуру в драме¹, или отдельно как режиссуру в опере². Исключением являются написанная Н.Д. Волковым первая научная биография Мейерхольда³ и фундаментальная монография К.Л. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд»⁴, где работа Мейерхольда-режиссера в драме и в опере анализировалась в едином строго хронологическом исследовании.

В рамках авторской исследовательской серии «Режиссерская методология Мейерхольда»⁵ выдвигается предположение, что мейерхольдовская режиссер-

¹ См., напр.: Золотницкий Д. И. Зори театрального Октября. Л.: Искусство, 1976. 391 с.; Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября. Л.: Искусство, 1978. 255 с.; Золотницкий Д. И. В. Э. Мейерхольд. Последний срок // Из опыта русской советской режиссуры 1930-х годов: Сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 4-51.; Песочинский Н. В. Актер в театре В. Э. Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Российский институт истории искусств; автор концепции С. К. Бушуева; составители С. К. Бушуева и Н. А. Таршис; редактор и составитель указателей О. Н. Мальцева. СПб.: ООО «Издательство “Левша. Санкт-Петербург”», 2018. С. 81-170.; Ряпосов Александр. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken (Deutschland / Германия): LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 180 с.; Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл: монография / А. Ю. Ряпосов; Российский институт истории искусств. СПб.: Астерион, 2019. 102 с.; Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: учебное пособие / А. Ю. Ряпосов. 2-е изд., испр. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. 408 с.; Титова Г. В. О Мейерхольде и других. СПб.: РГИСИ, 2017. 424 с.; и др.

² Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. Л.: Советский композитор, 1989. 352 с.: ил.

³ См.: Волков Н. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929. Т. 1. 1874 – 1908. 404 с.; 13 л. илл.; Т. 2. 1908 – 1917. 494 с.; 14 л. илл.

⁴ Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 527 с.

⁵ См.: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля: Монография. 2-е изд., испр. СПб.: СПбГАТИ, 2001. 116 с.; Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: Монография. СПб.: РИИИ, 2004. 288 с.; Ряпосов Александр. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-

ская методология формировалась в сложном переплетении исканий Мейерхольда в драме в символистский (1905 – 1907) и традиционалистский (1910 – 1918) периоды творчества с пробами своих сил в оперных постановках на сцене Мариинского театра в 1909 – 1918 и в работе над спектаклем 1935 года «Пиковая дама» на сцене МАЛЕГОТа¹; и, наоборот, найденные в опере постановочные приемы и подходы оказывали влияние на мейерхольдовскую режиссуру в драме в 1920-е – 1930-е годы.

В данной статье ставится задача в предельно кратком изложении *концептуально* и *структурно* выстроить *тезисный план* монографического исследования, посвященного изучению процесса формирования мейерхольдовской *режиссерской методологии* путем *взаимовлияния* и *взаимопроникновения* режиссуры Мейерхольда в драме и в опере.

Часть 1. Режиссура в драме.

Глава 1. Формирование концепции Условного театра.

1. Режиссура Мейерхольда родом из символизма. «Ненужная правда» В. Брюсова; в противовес Московскому Художественному театру Мейерхольд стремился не отражать уже существующую реальность, но хотел создавать (творить) собственную *искусственную* реальность.

2. Содержанием художественного произведения, по Мейерхольду, является *душа художника*², его *художественный мир*; театр Мейерхольда, таким образом, – театр *лирический*. Мейерхольд переносил на сцену не просто ту или иную пьесу какого-то драматурга, но сценически воплощал весь его художественный мир (ставится не «Ревизор» – ставится весь Гоголь).

3. Мейерхольд отрицал концепцию театра как *синтетического* искусства (в вагнеровском смысле³), суть мейерхольдовского *театрального конструктивизма* заключалась в том, что *конструктивным* элементом театра является *играющий актер* (формула театра Эрика Берна «А играет В на глазах у С»); иными словами, если имеется актер, который играет роль на глазах у тех, кого можно считать зрителями, театр уже есть; этот театр может быть дополнен декорациями, костюмами, гримами, светом, музыкой и т.д., но, в принципе, вполне может обходиться и без них). Декорация, костюм, грим, свет и пр. в драматических

новатор и «большой театр»... 180 с.; Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл... 102 с.; Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж... 408 с.

¹ См., напр.: В. Э. Мейерхольд. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба: Сб. документов и материалов / Сост. Г. Копытова. СПб.: Композитор, 1994. 408 с.: ил.

² См.: Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра (1907 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы: В 2 ч. / Сост., редакция текстов и комм. А. В. Февральского; общая редакция и вступ. статья Б. И. Росточкого; в подборе текстов и в подготовке комментариев принимала участие М. М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 1891 – 1917. С. 126.

³ См.: Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра (1907 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы... Ч. 1. С. 128.

спектаклях Мейерхольда 1920-х – 1930-х годов носили *функциональный* характер, то есть были подчинены *игре* актера, обслуживали *актерскую игру*¹.

4. Мейерхольдовская формула «режиссер – автор спектакля», конфликт авторства между драматургом (автором пьесы) и режиссером (автором спектакля). Разрешение этого конфликта посредством мейерхольдовской формулы «Режиссер должен так хорошо знать пьесу до того, как он начал ее ставить, чтобы даже иметь право ее забыть»². Другими словами, режиссер должен выучить пьесу в той степени, что позволит ему проникнуть в художественный мир пьесы, а затем режиссер может *свободно и авторски сочинять спектакль*, опираясь на художественный мир пьесы, но не на пьесу как таковую (аналогия – перевод стихотворения с одного языка на другой; если переводчик делает перевод точно, то получается подстрочник, утративший изначальный поэтический смысл; чтобы адекватно передать этот смысл, переводчик должен написать собственное стихотворение, далекое по букве от первоисточника, но передающее его поэтический смысл, что и делали такие выдающиеся переводчики как, например, Б. Пастернак). Постановка Мейерхольдом спектакля – это перевод пьесы с языка *литературы* на *поэтический язык театра* (мысль о том, что театр Мейерхольда – театр *поэтический*, принадлежит П.А. Маркову). Отсюда – отказ при переносе на сцену пьесы от следования *авторским* ремаркам³.

5. Мейерхольдовское определение Условного театра: «“Условный театр” следует говорить совсем не так, как следует говорить “античный театр”, “театр средневековых мистерий”, “театр эпохи Возрождения”, “театр Шекспира”, “театр Мольера”, “театр Вагнера”, “театр Чехова”, “театр Метерлинка”, “театр Ибсена”. Все эти наименования, начиная с “античного театра” и кончая “театром Ибсена”, заключают в себя понятия, обнимающие собой стиль драматических произведений в связи с понятием каждого родоначальника данной театральной эпохи о сущности трагического и комического, о задачах театра и т.д. Название же “условный театр” определяет собой лишь *технику сценических постановок*. Любой из перечисленных театров может быть построен по законам *условной техники*, и тогда такой театр будет “условным театром” (курсив мой. – А. Р.)»⁴.

6. Спектакль Театра-студии на Поварской (1905) «Смерть Тентажиля» по одноименной пьесе М. Метерлинка, которую бельгийский драматург относил к

¹ Подробнее см.: Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17. 00. 09 «Теория и история искусства» / А. Ю. Ряпосов; Российский институт истории искусств. СПб.: Астерион, 2022. С. 91-92.

² Цит. по: Гладков А. К. Пять лет с Мейерхольдом // Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1990. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. С. 5-344. С. 137.

³ См., напр.: Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра (1907 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы... Ч. 1. С. 141.; Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы... Ч. 1. С. 159.; и др.

⁴ Мейерхольд В. Э. Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele (1907 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы... Ч. 1. С. 163.

пьесам, написанным для *театра марионеток*. Речь идет не только и не столько о том, что эту пьесу необходимо ставить в *кукольном театре* (хотя в театре кукол пьесы Метерлинка выглядят более органичными, чем в театре живого актера); в данном случае речь идет о *модели человека и мира*, а именно – о человеке как *марионетке* в руках судьбы. Данное определение нельзя понимать *буквально*, ведь в театре марионеток кукловод ведет марионетку именно *буквально*. В символистской модели человека и мира судьба человека определяется в неких высших сферах, которые говорят с человеком на языке *символов*, то есть посредством *снов, предчувствий и предощущений*; чаще всего человек либо не слышит эти посылаемые ему сигналы, либо – не прислушивается к ним, и только когда беда с человеком случается, он задним числом вспоминает, что был предупрежден. У человека может возникнуть иллюзия, что он вполне волен в своих поступках, а это не так. В программных мейерхольдовских спектаклях герой противостоит року, судьбе, фатуму; герой бросает вызов судьбе, вступает в борьбу с ней, поскольку он не желает смириться с уготованной ему участью. Однако бороться человеку с судьбой можно, но судьбу нельзя побороть, а потому театр Мейерхольда – театр *трагический*. При этом не стоит путать трагическое содержание мейерхольдовских спектаклей с жанром постановок; Мейерхольд в зрелый период творчества к жанру трагедии как таковой не обращается, а ставит свои спектакли в жанрах комедии, фарса, мелодрамы, романтической драмы и трагикомедии, но содержание всех этих постановок – *трагическое*.

7. В Театре-студии на Поварской в противовес практикуемому в МХТ *методу исторической реконструкции* (или варианту этого метода – *методу реконструкции современной жизни*) был выработан новый *режиссерский метод* – принцип *стилизации*. Вот формулировка Мейерхольда: «Под “стилизацией” я разумею не точное воспроизведение стиля данной эпохи или данного явления, как это делает фотограф в своих снимках. С понятием “стилизация”, по моему мнению, неразрывно связана идея условности, обобщения и символа. “Стилизовать” эпоху или явление значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения»¹. Иными словами, при стилизации создается *современное* произведение искусства, но с обращением либо к какой-нибудь *исторической эпохе*, либо – к некоему *художественному стилю*; но при этом ни эпоха, ни стиль – *не копируются*, а используются *существенные, ключевые черты* исторической эпохи или художественного стиля. Частным случаем принципа стилизации является прием «часть вместо целого», когда на основе восприятия *части* зрительское воображение дорисовывает *целое*.

8. «*Театр – это лицедейство*»², – утверждал Мейерхольд. В противовес концепции К.С. Станиславского, согласно которой актер должен *проживать*

¹ Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра (1907 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы... Ч. 1. С. 109.

² См.: Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра (1907 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы... Ч. 1. С. 132.

роль воплощаемого им персонажа, мейерхольдовский актер на сцене должен *работать* и быть *проводником смыслов* от сцены к зрительному залу; и работать актер должен так, чтобы заставить переживать *зрителя*. Мейерхольдовский актер играет не лицом, а посредством *пластических движений* тела и произнесением *слов*. Моделью такой игры является *перчаточная кукла* (или кукла *би-ба-бо*). Играть лицом она не может, так как лицо перчаточной куклы *нарисовано* и не может меняться; но работая телом куклы и воспроизводя речь кукольного персонажа, актер может заставить зрителя поверить, что кукла грустит, тоскует, находится в отчаянии – или, наоборот, радуется, смеется, находится в состоянии восторга – и т.д.

9. Мейерхольд в 1906 году благодаря Вяч.И. Иванову (1866 – 1949) познакомился с работой Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», которая напомнила Европе, что театр родился не из литературы и не из подражания жизни, а из *ритуального танца*. Из такого толкования театра в режиссерскую методологию Мейерхольда вошли понятия: 1) *страсть* понимаемая как *энергия*; 2) *движение* (и шире – *пластика*); 3) *ритм* (и шире – *музыка*). Театр Мейерхольда, таким образом – театр *движенческий, пластический*, опирающийся на *музыку (ритм)*. При этом *слово* в мейерхольдовском театре понимается тоже как *движение* («слова должны падать, как капли в глубокий колодезь»¹; «слова в театре лишь узоры на канве движений»²); слова надо не мямлить и не жевать – слова надо *бросать*.

10. Знакомство Мейерхольда в 1906 году с книгой «Театр Будущего» немецкого режиссера и теоретика театра Георга Фукса (1868 – 1949) позволило перевести идеи Ф. Ницше, изложенные в работе «Рождение трагедии из духа музыки», в план сугубо сценической практики по созданию *движенческого театра*, у которого должна быть, *собственная драматургия, собственная концепция актера* и *собственная концепция сценической площадки*.

Глава 2. Традиционализм.

1. Постановка пьесы А. Блока «Балаганчик» в 1906 году на сцене Театра В.Ф. Комиссаржевской на Офицерской позволила Мейерхольду дополнить собственную *режиссерскую методологию* следующими компонентами: 1) обратиться к *маскам commedia dell'arte* в трансформированном романтиками виде (*маски Пьеро, Арлекин, Коломбина*); 2) использовать прием *разрушения* сценической иллюзии и *обнажения* театральной механики; 3) применить *гротеск* в качестве *режиссерского метода* постановки. Гротеск понимается как *соединение несоединимого*; то есть при соединении того, что в обыденной жизни не соединяется, возникают новые смыслы (например, в спектакле «Балаганчик» 1906 года Мейерхольд-актер играл Пьеро как *страдающую куклу*, то есть играл образ человека, который страдает, потому что он – кукла в руках судьбы).

¹ См.: Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра (1907 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы... Ч. 1. С. 133.

² Мейерхольд В. Э. Балаган (1912 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы... Ч. 1. С. 212.

2. Мейерхольдовский *традиционализм* – это обогащение современного языка Условного театра за счет обращения к приемам старинных театров подлинных театральных эпох. Мейерхольд называет *первичными элементами* театра *маску, жест, движение, интригу*¹. Из арсенала приемов театра *commedia dell'arte* Мейерхольд заимствует приемы 1) использование *масок*; 2) *импровизацию*; 3) актерский прием *игры с вещью*. Испанский театр Золотого века привлекает Мейерхольда *трехчастным построением* его спектаклем и *интригой* как основой построения сюжета. Театр Кабуки – сценическим действием, опирающимся на музыку (ритм), а также – приемом введения специальных актеров (курумбо), которые обслуживают спектакль (Мейерхольд назвал таких актеров *слуги просцениума*, которые впервые были использованы в мейерхольдовском спектакле «Дон Жуан», поставленном в 1910 году на сцене Александринского театра). Принципиально важно подчеркнуть, что Мейерхольд *не копирует механически* приемы старинных театров или шутки, свойственные театру, но *трансформирует и видоизменяет* их в соответствии с потребностями собственно режиссерской методологии.

3. Мейерхольдовская концепция *трехпланной сцены*, которая позволила приблизить структуру *ренессансной сцены*, разделяющей театральное пространство на сцену-коробку и ярусный зрительный зал, к структуре *древнегреческого театра*, где сцена и зрители не были отъединены друг от друга и входили в *единое* театральное пространство².

4. Студия на Бородинской (1913 – 1917) в основных чертах сформировала концепцию мейерхольдовского актера, чья техника базировалась на *пластике, на движениях*, обучение которым происходило в *классе сценического движения* и опиралось на игру в *пантомимах*. Актер у Мейерхольда воплощал сценический персонаж как *маску*, создаваемую посредством *движенческой пластики*, за счет чего актерская маска была одновременно и *устойчива, и вариативна*, позволяла играть *ракурсами*. Обучение словесной игре происходило в *классе музыкального чтения в драме*. Слово в театре Мейерхольда – это тоже *движение*, опирающееся на *ритм*. В старом театре *пластика*, по замечанию режиссера, была «<...> *строго согласована со словами, произносимыми*». И далее Мейерхольд утверждал: «Я же говорю о “пластике, *не соответствующим словам*” (выделено мной. – А. Р.)»³. Иными словами, на приеме столкновения в *контрапункте режиссера* словесного ряда роли и пластического рисунка роли сложился мейерхольдовский *прием переключения*, когда при столкновении слова с пластикой, не соответствующей слову, происходило *изменение (переключение)*

¹ См.: Мейерхольд В. Э. Балаган (1912 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы... Ч. 1. С. 213.

² Подробнее см.: Идея трехпланной сцены в концепции оперной режиссуры В. Э. Мейерхольда // Опера в музыкальном театре: история и современность. Тезисы Международной научной конференции, 11 – 15 ноября 2019 г. / Ред.-сост. Н. В. Пилипенко, под ред. И.П.Сусидко / Российская академия музыки имени Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 166-167.; Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века... С. 67-68.; и др.

³ Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра (1907 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы... Ч. 1. С. 133.

смысла слова¹. Окончательный вид актерской концепции Мейерхольда сложился в качестве мейерхольдовской *актерской системы – биомеханики*².

5. Спектакль «Маскарад» (Александринский театр, 1917). Трехпланная сцена (художник А.Я. Головин). Интрига, опирающаяся на предмет (браслет Нины). Демонизм Арбенина. Неизвестный – посланец *дьявольских сил*, ведет интригу против Арбенина; подручные Неизвестного, Шприх и Казарин – *мелкие бесы*³. Для выходов Арбенина и Неизвестного А.К. Глазуновым были сочинены *музыкальные лейтмотивы*⁴.

Часть 2. От режиссуры в драме к режиссуре в опере.

Глава 1. Спектакль «Тристан и Изольда» (Мариинский театр, 1919).

1. В статье «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинском театре 30 октября 1909 года» Мейерхольдом была сформулирована *концепция оперной режиссуры* (точнее, *концепция режиссуры музыкальной драмы*). Важнейшим положением этой мейерхольдовской концепции является принцип, согласно которому *материал для сценической постановки оперы* должен извлекаться не из *либретто*, а из *партитуры*⁵. Данное высказывание Мейерхольд достаточно часто приводится самыми разными авторами в связи с обсуждением проблем *инсценировки* оперы, но при этом мейерхольдовское высказывание толкуется в очень широком диапазоне мнений.

Сформулируем, как именно Мейерхольд понимал данное высказывание. Постановщик «Тристана и Изольды» утверждал: «Если отнять у оперы слово, представляя ее на сцене, мы получим, в сущности, вид *пантомимы*. В пантомиме же каждый эпизод, все движения этого эпизода (его пластические модуляции), как и жесты отдельных лиц, группировка ансамбля – точно предопределены музыкой – модификацией ее темпов, ее модуляцией, вообще – ее рисунком. В пантомиме ритмы движений, жестов и ритм группировок строго слиты с ритмом музыки; и только при достижении этой слитности ритма представляемого на сцене с ритмом музыки пантомима может считаться идеально выполненной на сцене»⁶.

Напомним, что *конструктивным элементом* драматического театра Мейерхольда является *играющий актер*, который служит транслятором смыслов от сцены к зрительному залу посредством *пластики (рисунка движений)* и *слова*, а пластические навыки актер получает при игре в *пантомимах*. Совершенно оче-

¹ Подробнее см.: Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века... С. 78-81.

² Подробнее см.: Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века... С. 78-81.

³ Подробнее см.: Ряпосов Александр. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»... С. 134-142.

⁴ См.: Волков Н. Д. Мейерхольд... Т. 2. С. 476.

⁵ См.: Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы... Ч. 1. С. 143.

⁶ Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы... Ч. 1. С. 143.

видно, что при всей специфике исполнительского искусства артиста оперы, принципиальные законы актерской игры в рамках мейерхольдовской режиссерской методологии должны быть едины и для театра драматического, и для театра оперного. Мейерхольд подчеркивает: «Актер музыкальной драмы должен постичь сущность партитуры и перевести все *тонкости оркестрового рисунка* на язык *пластического рисунка* (курсив мой. – А. Р.)»¹. Иными словами, высказывание постановщика «Тристана и Изольды» о том, что *материал для сценической постановки оперы* должен извлекаться не из *либретто*, а из *партитуры* означает, что партитура служит основой для построения *пластического рисунка* игры оперного артиста. Вот еще одно утверждение Мейерхольда: «<...> оперный артист должен принять *принцип экономии жеста*, ибо жестом ему надо лишь дополнять пробелы партитуры или дорисовывать начатое и брошенное оркестром»². Музыка в театре, по мысли Мейерхольда, служит для *отсчета времени*, поэтому «<...> через актера музыка *переводит меру времени в пространство* (курсив мой. – А. Р.)»³, что сказывается, помимо прочего, и на *рисунке мизансцен*.

2. Трехпланная сцена, стилизация средневековья XIII столетия, эпохи Готфрида Страсбургского, чей роман стал литературным материалом для вагнеровской оперы «Тристан и Изольда» (художник А.К. Шервашидзе). Драматургия спектакля: Мейерхольд сохранил трехактное строение оперы Р. Вагнера. Использование на неглубокой сцене актеров в качестве своего рода скульптур создавало *пластические группировки* наподобие *барельефов*⁴.

Глава 2. Традиционалистские оперные постановки на сцене Мариинского театра 1911 – 1918 годов

1. Спектакль «Борис Годунов» (Мариинский театр, 1911). Мейерхольд о принципах работы режиссера-новатора в экспериментальных студиях и в «больших театрах», под которыми понимались *императорские* театры и театры *частные* (например, Театр В.Ф. Комиссаржевской на Офицерской). Особенности *маски* Ф.И. Шаляпина-Годунова. Два спектакля – спектакль Шаляпина в роли царя Бориса и спектакль Мейерхольда «Борис Годунов»: столкновение *конкретного человека* (пусть в качестве такового и выступал самодержец Годунов) с *неумолимым ходом истории*, то есть столкновение, которое является одной из

¹ Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы... Ч. 1. С. 148.

² Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы... Ч. 1. С. 149.

³ Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы... Ч. 1. С. 149.

⁴ Подробнее см.: Ряпосов А. Ю. Спектакль В. Э. Мейерхольда «Тристан и Изольда» (Мариинский театр, 1909) // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 2 / Российский институт истории искусств; Отв. редактор А. Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2020. С. 6-15.

форм проявления характерного для мейерхольдовского театра противостояния человека и рока, фатума, судьбы¹.

2. Спектакль «Орфей» (Мариинский театр, 1911). Традиционалистский подход к инсценировке оперы Х.-В. Глюка «Орфей и Эвридика»: попытка взглянуть на произведение Глюка словно бы сквозь призму той эпохи, в которой жил и творил композитор. Выбор редакции оперы Глюка, которую Мейерхольд не относил к вагнеровской линии *музыкальной драмы*. Трехпланная сцена (художник А.Я. Головин). Трехактное построение *драматургии спектакля*, роль занавесов при членении действия на *картины*. Хор и балет (постановка балетных сцен М.М. Фокина). *Номерная структура и условность постановки*².

3. Спектакль «Электра» (Мариинский театр, 1913). *Архаизация мифа*, заложенного в опере Р. Штрауса «Электра», и *архаизация режиссерского сюжета* оперы, интерес Мейерхольда к археологическим раскопкам Артура Эванса в 1903 – 1909 годах на Крите и в Южной Греции и увлечение памятниками эгейской культуры X – XIII веков до н.э. Трехпланная сцена, стилизация крито-микенской культуры при оформлении сценической площадки и работе над костюмами персонажей (художник А.Я. Головин). Мейерхольд не стал переструктурировать действие «Электры», мейерхольдовский спектакль, в полном соответствии со строением оперы Р. Штрауса, был одноактным. Пластическая игра исполнителей ведущих партий была подчинена выдвинутому для актеров музыкальной драмы принципу *экономии жеста*. Взаимодействие звучащей в оркестре музыки и используемой на сцене актерской пластики осуществлено на основе *контрапункта* при отказе от иллюстративности пластики и жеста³.

4. Спектакль «Каменный гость» (Мариинский театр, 1917). Особенности оперы А. С. Даргомыжского: Мейерхольд воспринимал камерную речитативную оперу Даргомыжского как современную форму *музыкальной драмы* в вагнеровском понимании произведений такого рода. Не этнографический подход к сценическому воплощению Испании, а маскаратно-условная *стилизация* пушкинской Испании, то есть Испании, словно бы увиденной глазами А. С. Пушкина 1830-х годов. Трехпланная сцена (художник А.Я. Головин). Мальчики, одетые в духе монашеского ордена капуцинов, выполняли функции *слуг просцениума*. *Драматургия спектакля*: четыре картины оперы Даргомыжского Мейерхольд превратил в *трехактный спектакль*: две первые картины оперы режиссер соединил в первый акт постановки, третью картину – сделал вторым актом,

¹ Подробнее см.: Ряпосов Александр. Ф.И. Шаляпин и В.Э. Мейерхольд в работе над спектаклем «Борис Годунов» (Мариинский театр, 1911) // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 57: по материалам XI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Посвящение Фёдору Шаляпину. 2 апреля 2023 года / Редактор-составитель А. И. Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2023. С. 102-127.

² Подробнее см.: Ряпосов А.Ю. Спектакль В.Э. Мейерхольда «Орфей» (Мариинский театр, 1911) // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ: Выпуск 1 / Российский институт истории искусств; отв. редактор А.Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2019. С. 6-14.

³ Подробнее см.: Ряпосов А.Ю. Спектакль В.Э. Мейерхольда «Электра» (Мариинский театр, 1913) // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ: Выпуск 1. С. 15-23.

четвертую картину – третьим актом. Движенческий характер мейерхольдовского театра не исключал использования *статических поз* исполнителей ведущих оперных партий и *статических группировок* участников хора, поскольку *статика есть частный случай движения*. Статика пластических поз отдельных исполнителей и группировок участников хора и динамика движений тех и других выстраивались Мейерхольдом в соответствии с музыкальными характеристиками партитуры Даргомыжского¹.

5. Спектакль «Соловей» (Мариинский театр, 1918). Мейерхольдовская постановка оперы И. Стравинского – предельное выражение концепции Условного театра на материале музыкально-драматического произведения. Режиссерская идея разделить исполнителей сценической версии «Соловья» на *статичных певцов* (солистов и хор) и *безмолвных фигурантов пантомимы* была потенциально заложена в самой опере, музыкальное новаторство Стравинского совпало с концепцией оперной режиссуры Мейерхольда. Драматургия спектакля: постановщик оперы сохранил трехчастное построение «Соловья» Стравинского и осуществил более детальное разделение структуры действия на девять картин. Декорации и система занавесов, игровые места солистов (художник А.Я. Головин). Игровой характер оперы Стравинского и пластические приемы игры актеров пантомимы².

Глава 3. Спектакль «Пиковая дама» (МАЛЕГОТ, 1935)

1. Постановка оперы П. И. Чайковского предполагалась на сцене Ленинградского академического Малого оперного театра (МАЛЕГОТ). В 1920-е – 1930-е годы МАЛЕГОТ зарекомендовал себя как лаборатория современной оперы. Приглашение Мейерхольда на постановку свидетельствовало о том, что творческий коллектив театра настроен продолжить путь сценических исканий не только на материале современной оперы, но готов и к экспериментам по сценическому воплощению одного из самых популярных классических музыкально-драматических произведений – оперы «Пиковая дама». Мейерхольду решительно не нравилось либретто оперы, написанное драматургом, оперным либреттистом, переводчиком и театральным критиком Модестом Ильичом Чайковским (1850 – 1916) – младшим братом композитора Петра Ильича Чайковского (1840 – 1893).

М.И. Чайковский существенно изменил сюжет пушкинской повести, сделав в оперном либретто акцент на романтических отношениях Германа и Лизы и на психологических мотивировках. Кроме того, действие оперы было перенесено из XIX столетия в XVIII век, в эпоху царствования Екатерины II. Подоб-

¹ Подробнее см.: Ряпосов А.Ю. Спектакль В.Э. Мейерхольда «Каменный гость» (Мариинский театр, 1917) // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 2. С. 16-24.

² Подробнее см.: Ряпосов А.Ю. Спектакль В.Э. Мейерхольда «Соловей» (Мариинский театр, 1918) // Музыкальный театр: векторы развития. Выпуск 1 – 2 / Российский институт истории искусств; Сост. и редактор статей Е.В. Третьякова; редактор издания А.Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2020. С. 48-64.

ные отступления от первоисточника совершенно не устраивали Мейерхольда, и он поручил поэту и переводчику В.И. Стеничу (1897 – 1938) написать новое либретто, которое вернет действие оперы в 30-е годы XIX столетия, позволит насытить текст либретто стихами А.С. Пушкина и будет соответствовать духу пушкинской «Пиковой дамы».

2. Выдвигается *рабочая гипотеза*, что Мейерхольд, вопреки своим декларациям о стремлении приблизить оперу П.И. Чайковского к пушкинскому первоисточнику – повести «Пиковая дама», в реальной практике постановочной работы над спектаклем выбрал своим ориентиром не произведение Пушкина, а собственную постановку 1917 года драмы М.Ю. Лермонтова «Маскарад» на сцене Александринского театра. Подробный и скрупулезный анализ сценической поэтики мейерхольдовского спектакля «Пиковая дама» и сравнительный анализ оперной постановки в МАЛЕГОТе с мейерхольдовским драматическим спектаклем «Маскарад» 1917 года, проведенный с позиций современной науки о театре, позволит подтвердить или опровергнуть предложенную гипотезу.

Часть 3. От режиссуры в опере к режиссуре в драме.

Глава 1. Спектакль «Учитель Бубус» (ТИМ, 1925): комедия на музыке.

1. Спектакль «Учитель Бубус», поставленный по одноименной комедии в трех актах А.М. Файко в 1925 году на сцене Театре имени Вс. Мейерхольда (ТИМ), не вошел в число выдающихся мейерхольдовских спектаклей, но стал важной *экспериментальной постановкой*, в которой Мейерхольд-режиссер попытался перенести опыт работы с актером в опере на работу с драматическим актером. Музыкальное оформление спектакля опиралось на музыку Ф. Шопена и Ф. Листа, партия рояля в живом исполнении была озвучена Л.О. Арнштамом (1905 – 1979), заведующим музыкальным отделом ТИМа; в постановке исполнялась также и джазовая музыка.

2. Пьеса А.М. Файко «Учитель Бубус» представляла собой сложный жанровый конгломерат, содержащий и элементы *авантюрной комедии*; и водевильно-опереточные мотивы *адюльтерной комедии*; и приемы, присущие *фарсу*; и, наконец, отголоски комедийных ходов *классических драматургических произведений* Н.В. Гоголя – «Ревизора» и «Женитьбы». Персонажи «Бубуса» – *социальные маски*.

3. Жанр спектакля «Учитель Бубус» был определен Мейерхольдом термином «комедия на музыке» (или, в более широком рассмотрении, имеет смысл использовать термин «спектакль на музыке»). В мейерхольдовском докладе ««Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке»¹, который был прочитан

¹ См.: Мейерхольд В.Э. I. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке (Доклад, прочитанный 1 января 1925 г.) // Мейерхольд В.Э. Статьи, речи, письма, беседы: В 2 ч. / Сост., редакция текстов и комм. А.В. Февральского; общая редакция и вступ. статья Б. И. Ростоцкого; в подборе текстов и в подготовке комментариев принимала участие М.М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. 1917 – 1939. С. 64-93.

для коллектива Театра имени Вс. Мейерхольда 1 января 1925 года, существенная часть предлагаемого слушателям материала была посвящена опере и во многом совпадала с текстом статьи «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинском театре 30 октября 1909 года», где, как уже было сказано ранее, излагалась *концепция режиссуры в музыкальной драме*. Идея Мейерхольда исходить при инсценировке оперы из материала, почерпнутого в партитуре, относилась в первую очередь к *пластической игре* оперного актера – к построению его *движений и жестов*¹.

4. Благодаря сценической постановке «Бубуса» свершилась, по выражению А.А. Гвоздева, «реформа музыкальной комедии»². Мейерхольдовская концепция «спектакля на музыке» проложила «пути к *симфонической структуре* театра (курсив мой. – А. Р.)»³, а именно – пути к симфонической структуре *драматического театра*. Комедию А.М. Файко «<...> Мейерхольд поставил как мелодраму в сопровождении лирической музыки. Пианист, видимый для зрителя, сидел на верхней площадке и играл на рояле пьесы Шопена и Листа (46 пьес на три акта). На фоне этой музыки речь актера зазвучала как свободный речитатив, связываясь с широко развернутой пантомимой и многообразными перегруппировками действующих лиц. Спектакль проводился по очень сложной партитуре, в которой вещи, свет, звук, музыка, движение, голос и слово играли роль отдельных инструментов оркестра, прокладывая путь к созданию *театральной симфонии*»⁴.

5. Декорационное оформление «Бубуса» представляло собой *вещественное оформление* спектакля, его авторами выступили Мейерхольд (план) и И.Ю. Шлепянов (разработка). Это оформление вносило собственный вклад в звуковую партитуру «Бубуса».

6. Итак, спектакль на музыке – это спектакль, где музыки может не быть вовсе, но при этом все параметры действия будут основаны *на музыкальных характеристиках*. А.А. Гвоздев отмечал, что в «Бубусе» «<...> Мейерхольд широко развил лирические сцены и мелодраматические ситуации, тем самым проведя актера чрез крайне сложную школу игры, с учетом пауз *на музыке* и *без музыки*, с осознанием связи каждого движения и каждой фразы с *ритмом, темпом* и *тональностью* каждого музыкального отрывка (курсив мой. – А. Р.)»⁵.

7. *Предыгра* как особый, по мнению А.А. Гвоздева, *метод актерского исполнения*, а именно: «Смысл его (метода; курсив далее мой. – А. Р.) заключается в том, что актер развивает все сценические положения не в плане театральной красоты, но *вскрывает* самые положения и *передает зрителю* чрез игру свое

¹ См.: Мейерхольд В.Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В.Э. Статьи, речи, письма, беседы... Ч. 1. С. 146.

² Гвоздев А.А. «Бубус» (23 – I – 1925) [1925 г.] // Гвоздев А.А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920 – 1926) / Чертежи Э.А. Каплана. Л.: Academia, 1927. С. 41.

³ Гвоздев А.А. Актер – режиссер – драматург // Жизнь искусства. 1926. №26. С. 11.

⁴ Гвоздев А.А. «Бубус» (23 – I – 1925) [1925 г.] // Гвоздев А.А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920 – 1926). С. 41.

⁵ Гвоздев А.А. «Бубус» (23 – I – 1925) [1925 г.] // Гвоздев А.А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920 – 1926). С. 42.

к ним отношение. Это достигается путем широко развитой *немой игры* – *пантомимы*, чрез многочисленные *a parte* – *актерские реплики вне текста*, чрез построение игры на группах, где одно действующее лицо своим смехом, жестом, интонациями *переключает* другое. Наконец, к той же цели – *переключению* – ведет и вещественное оформление спектакля, его световая и музыкальная партитуры»¹. В конечном счете указанный метод ведет «<...> к построению спектакля в форме *многоголосой сценической симфонии* (курсив мой. – А. Р.)»². Из сказанного следует, что *предыгра* – это одно из проявлений *контрапункта режиссера*.

8. Экспериментальная постановка «Бубуса» на сцене ТИМ стала одним из первых шагов Мейерхольда по программному внедрению *музыки в структуру драматического спектакля*.

По мнению Мейерхольда, *ритм* есть главное средство воздействия на зрителя. И среди качеств, необходимых театральному постановщику, особо значение отводил *ритмическому чутью*, без которого невозможно правильно выстроить структуру спектакля. И опираться ритмическое чутье режиссера должно в первую очередь на музыку. Мейерхольд утверждал: «<...> если спектакль построен хорошо, то он построен на *законах музыкальных <...>*. Зритель необходимо должен вовлечься в *ритмическое содержание* спектакля (курсив мой. – А. Р.)»³.

Как уже было сказано ранее, *музыка* в театре служит средством *отсчета времени*. По мнению Мейерхольда, необходимо «<...> приучить актера как *метрически*, так и *ритмически* переводить музыку на язык *движений*, приучить его к тому, чтобы построить *партитуру движения*, совпадающую с *партитурой музыкальной* (курсив мой. – А. Р.)»⁴.

9. Мейерхольду принадлежит следующее высказывание: «У нас спектакль “Лес” шел раньше с 33 эпизодами и продолжался этот спектакль 4½ часа. Потом эти 4½ часа превратились в 5 и 5½ часа. Мы задумались: не подсократить ли несколько эпизодов? Пересмотрели спектакль и нашли возможным снять семь эпизодов. Спектакль стал продолжаться 4½ часа. Потом смотрим, спектакль опять разбухает. Решили снять еще несколько эпизодов, осталось 23 эпизода и проводили этот спектакль в течении 4 часов. Потом, глядь, опять разбухать стал спектакль, опять сократили эпизоды до 16. Вы посмотрите, было 33

¹ Гвоздев А.А. «Учитель Бубус» Мейерхольда [1925 г.] // Гвоздев А. А. Театральная критика / Сост. и примеч. Н. А. Таршис. Л.: Искусство, 1987. С. 40.

² Гвоздев А.А. «Учитель Бубус» Мейерхольда [1925 г.] // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 40.

³ Мейерхольд В.Э. [Об антракте и о времени на сцене]. Лекция в Государственных высших режиссерских мастерских 19 ноября 1921 года // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда: Сборник. М.: ВТО, 1978. С. 47.

⁴ Мейерхольд В.Э. [Об антракте и о времени на сцене]. Лекция в Государственных высших режиссерских мастерских 19 ноября 1921 года // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. С. 49.

эпизода, потом 23, потом – 16, и все же эти 16 эпизодов шли 4 часа»¹. Подобное «разбухание» спектакля по времени происходило из-за увеличения продолжительности отдельных частей, фрагментов или эпизодов постановки за счет актерских «улучшений» и «добавлений», которые были сделаны при исполнении соответствующих ролей.

Мейерхольд по этому поводу заявлял следующее: «Я вспоминаю слова Гофмана, который говорит: “Всё человечество разделяется на просто людей и на музыкантов”. <...> музыканты отлично знают: то, что должно длиться 30 секунд, должно длиться только 30 секунд и не больше. Конечно, мы же понимаем, мы же не педанты. Может быть и должен быть целый ряд *колебаний* и *отклонений* в игре актера, потому что если сегодня человек пришел с большим запасом сил и в нем вспыхивает бóльшая возбудимость, чем на этом же участке вспыхнула возбудимость вчера, то тут произойдет *колебание*. Ну и что же, пусть эти 30 секунд превращаются в 35 – 36 секунд, но, чтобы эти 30 секунд превратились в две минуты? Это безобразие надо *ликвидировать* (курсив мой. – А. Р.)»². Чтобы решить подобную задачу, Мейерхольд проводил специальные репетиции с целью коррекции постановки – очистки спектакля от тех наслоений актерской игры, которые нарушали продолжительность того или иного эпизода и, тем самым, нарушали ритм постановки³.

Глава 2. Спектакли на музыке.

1. Спектакль «Лес» (ТИМ, 1924). Композиция сценического текста – В.Э. Мейерхольд; вещественное оформление – В.Э. Мейерхольд (план), В.Ф. Федоров (разработка). Жанр спектакля – *романтическая драма*. Тридцать три эпизода «Леса» были распределенные по трем актам; эпизоды первого акта были выстроены по принципам *параллельного монтажа*.

Сюжет спектакля представляет собой *мотивно-тематическую структуру*. В спектакле есть две *сквозные* сюжетные линии: 1) линии *молодых влюбленных*, Аксюши (З. Райх) и Петра (И. Коваль-Самборский), которые преодолевают препятствия, чтобы соединиться; 2) линия *актерская*, Несчастливцева (М. Мухин) и Аркашки Счастливецова (И. Ильинский).

Сюжет молодых влюбленных подается Мейерхольдом как *романтически возвышенный*, что наиболее полно выразилось в финале первого акта, где свидание Аксюши и Петра было представлено публике посредством *аттракциона на гигантских шагах* – сценической метафоры *любви как полета*.

Но Мейерхольду недостаточно было показать любовь Аксюши и Петра как *возвышенную* сюжетную линию. Режиссер спектакля выстраивает еще две

¹ Мейерхольд В. Э. [Вступительное слово к репетиции-уроку]. 25 апреля 1936 года // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда: Сборник. М.: ВТО, 1978. С. 104.

² Мейерхольд В.Э. [Вступительное слово к репетиции-уроку]. 25 апреля 1936 года // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. С. 104.

³ Подробнее см.: Ряпосов А.Ю. Спектакль В.Э. Мейерхольда «Учитель Бубус» (ТИМ, 1925): «комедия на музыке» как продолжение и развитие мейерхольдовской концепции оперной режиссуры // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 4 / Российский институт истории искусств; Отв. редактор А.Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2024. С. 33-58.

сюжетные линии, где отношения мужчины и женщины показаны в *сниженном, балаганном ключе*.

Это, во-первых, сюжетная линия помещицы Гурмыжской (Е. Тяпкина) и гимназиста-переростка Алексиса Буланова (И. Пырьев). В комедии А.Н. Островского помещица Гурмыжская находится в весьма солидном возрасте (по понятиям XIX века Гурмыжская – старуха), но ее все еще непреодолимо влечет к молодым мужчинам. Мейерхольд снимает проблему возраста, в премьерных спектаклях ТИМовского «Леса» роль Гурмыжской играла 24-летняя Е. Тяпкина (1900 – 1984), актриса амплуа «клоунесса, шутиха, дура, эксцентрик». Гурмыжская Е. Тяпкиной была переполнена эротическими страстями, что недвусмысленно было выражено пластической игрой Е. Тяпкиной, и *низменный и грубо-балаганный юмор* сцен Гурмыжской и Буланова заключался в том, что хозяйка усадьбы «Пеньки» при каждом удобном и даже совсем не удобном случаях *распускала руки*, жадно и вожаделенно *лапала* Алексиса Буланова (и слово «лапала» – это именно то слово, что наиболее точно определяет действия Гурмыжской).

Вторая *грубо-эротическая* сюжетная линия происходила в эпизоде под названием «Лунная соната», где было представлено ночное свидание ключницы Улиты (В. Ремизова) и Аркашки Счастливецва. В противовес «полетному» свиданию Аксюши и Петра на гигантских шагах ночная сцена между Улитой и Аркашкой была разыграна как катание на качелях в виде качающегося бруса или доски (брус – или доска – с опорой посередине, по концам – сидящие верхом Улита и Аркашка). Когда Улита оказывалась в верхней точке, она немного подпрыгивала и взвизгивала. В один из таких моментов актеры замирали словно бы в «стоп-кадре», брус изменял свое положение так, что теперь уже Аркашка оказывался в верхней точке. Ильинский-Аркашка смачно сплевывал и закуривал папиросу, а Улита-Ремизова, поднимаясь на ноги, дурным голосом запевала песню «Я босая с постели вставала». Непристойный характер сцены был вполне очевиден.

Сопоставление в *контрапункте режиссера* романтически-возвышенной сюжетной линии Аксюши и Петра с низменными и грубо-эротическими сюжетными линиями Гурмыжской-Буланова и Улиты-Аркашки позволило Мейерхольду *высокое* представить как *еще более высокое*¹.

2. Спектакль «Дама с камелиями» (ГосТИМ, 1934). Перевод пьесы А. Дюма-сына – Г. Шпета, З. Райх и М. Царева. Вещественное оформление – В.Э. Мейерхольд (план), И.И. Лейстикова. Музыка В.Я. Шебалина.

Трагический характер постановки по пьесе А. Дюма-сына заключался в том, что Мейерхольд ставил «Даму с камелиями» как трагедию женщины, счастье которой *невозможно ни при каких обстоятельствах*.

Постановщик «Дамы с камелиями» никоим образом не романтизировал Маргерит Готье² (З. Райх), она – дорогая парижская куртизанка. Но при этом ге-

¹ Подробнее см.: Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж... С. 234-245.

² В таком написании была представлена главная героиня сюжета А. Дюма-сына в новом переводе «Дамы с камелиями».

роиня З. Райх была тяжело больна чахоткой, а Мейерхольд на личном опыте знал, что такое туберкулез. Маргерит была на грани жизни и смерти, однако у нее случилась ремиссия, но при этом молодая женщина продолжает жить с ощущением, что каждый ее день может быть ее последним днем, поскольку не знает, будет ли у нее завтра. Появление в ее жизни поэта-провинциала Армана Дюваля (М. Царев) Маргерит поначалу не воспринимает всерьез, она видит в Армане лишь очередного поклонника и без особых угрызений совести обманывает его, если собирается встретиться с другим мужчиной. Маргерит позволяет Арману сопровождать ее во время летнего отдыха в курортном Буживале, но ничего не обещает герою М. Цареву, поскольку сама не знает, что может случиться с ней в течение лета. Пребывание в Буживале сближает Маргерит и Армана, их настигает большое и чистое чувство, которое будет подвергнуто серьезным испытаниям.

В мотивно-тематической сюжетной структуре спектакля «Дама с камелиями» Мейерхольд сюжетную линию Маргерит и Армана выстраивает как *романтически-возвышенную линию*.

Мейерхольдовская Маргерит – куртизанка, но она – куртизанка, которая оказалась способной по-настоящему полюбить. По контрасту с героиней З. Райх постановщик «Дамы с камелиями» выстраивает сюжетную линию, показывающую коллег Маргерит по профессии, как линию *вульгарную, низменную*. Если куртизанки поют, то непременно что-то *фривольное*; если танцуют, то это – *разнужданный канкан*; если садятся на стул, то – садятся «верхом», лицом к спинке стула, высоко задирая юбки и обнажая чулки и подвязки.

Сопоставление посредством *контрапункта режиссера* сюжетных линий, с одной стороны – линии Маргерит и Армана, а с другой – линии куртизанок, позволяет Мейерхольду *возвышенную линию* влюбленных героев З. Райх и М. Царева сделать *еще более возвышенной*.

Но и этого постановщику «Дамы с камелиями» мало. В пьесе А. Дюма-сына есть эпизодические персонажи – друг Армана Гюстав и его невеста Нишет. В спектакле Мейерхольд вводит этих молодых людей почти во все сцены с участием Маргерит. Гюстав и Нишет молоды, влюблены и беззаботны. На репетициях Мейерхольд говорил: «Гюстав и Нишет – они бедные, им достаточно того, что они имеют. И нужно, чтобы они были страшно веселые <...>. Они в мире цветов. Принесенные из полей цветы они режут, отбирают, группируют. Они устраивают азарт около этих цветов. <...> Жизнь *расцветает*, а Маргерит *на краю гибели* (курсив мой. – А. Р.)»¹. Контрастное сопоставление посредством *контрапункта режиссера* сюжетной линии Маргерит и Армана, с одной стороны, и сюжетной линии Гюстава и Нишет – с другой, позволяет Мейерхольду показать зрителям, что такая *светлая, радостная и беззаботная любовь*, как у молодых Гюстава и Нишет, – Маргерит *уже недоступна*.

Таким образом, постановщик «Дамы с камелиями» создает в спектакле на основе *контрапункта режиссера* сложную структуру сопоставления несколь-

¹ Мейерхольд репетирует: В 2 т. Т. 2 / Сост. и автор коммент. М. М. Ситковецкая. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. С. 70-71.

ких сюжетных линий, при этом одно сопоставление позволяет *высокое* (любовь Маргерит и Армана) сделать *еще более высоким*, а другое сопоставление – подчеркивает *трагический характер* любви героев З. Райх и М. Царева¹.

3. Спектакль «33 обморока» (ГосТИМ, 1935). Художники – В.Э. Мейерхольд, В.А. Шестаков. Спектакль был приурочен к 75-летию со дня рождения А.П. Чехова.

И.И. Юзовский в статье «Чехов у Мейерхольда» утверждал: «Мейерхольд почтил память Чехова специальным представлением. Он поставил водевили: “Юбилей”, “Медведь” и “Предложение”. Но водевили предстали как некие акты – первый, второй, третий – *самостоятельного спектакля*, получившего название, которое нельзя найти ни в одной записной книжке Чехова, – “33 обморока”. Такой пьесы, “33 обморока”, Чехов никогда не писал (выделено мной. – А. Р.)». Иными словами, в честь юбилея драматурга был «<...> дан спектакль, скорее напоминающий Мейерхольда, чем Чехова»².

В чеховских водевилях «Юбилей», «Медведь» и «Предложение» Мейерхольд насчитал суммарно 33 обморока, и в первоначальном замысле предполагалось поставить *многоэпизодный спектакль*, в котором будет, как и в «Лесе», 33 эпизода – по числу обмороков, а действие постановки будет двигаться от обморока к обмороку.

Но впоследствии автор постановки «33 обморока» пришел к другому решению *драматургии спектакля*, которое более соответствовало предпринятому Мейерхольдом процессу «омузыкаливания драматического театра» (И.И. Соллертинский), а именно – к организации действенного материала постановки на основе *системы лейтмотивов*. Конкретно речь идет о таких свойствах лейтмотива, как *повторяемость* фрагмента сценического текста; *ассоциативный характер* воздействия этого фрагмента на воспринимающего и *вариативность* фрагмента; при этом фрагмент может *видоизменяться, дробиться* на элементы, которые выполняют функции *сквозной характеристики*; или, наоборот, *сквозная тема* – формируется по ходу развития действия из отдельных элементов.

Например, в качестве лейтмотива выступала связанная с каждым из персонажей *страсть, мания, пункт помешательства*, а именно: «Шипучин помешался на своем величии; Мерчуткина на том, что ей нужно получить “двадцать четыре рубля тридцать шесть копеек”; Хирин на своей подозрительности; Татьяна Алексеевна помешалась на эротической почве»³. В «Медведе» роль Смирнова была основана на *мании женоненавистничества*, Поповой – на *ханжестве*, смешанной с *порочностью*. В «Предложении» в качестве побудительной мотивации Ломова выступала *мнительность*, которая была доведена до крайних пределов. Мотивы помешательств, отмеченные Мейерхольдом в первой части спектакля, перекликались с особенностями маниакальных безумств, кото-

¹ Подробнее см.: Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж... С. 310-318.

² Юзовский Ю. Чехов у Мейерхольда // Юзовский Ю. О театре и драме. В 2 т. Т. 2. Из критического дневника / Послесл. А. Аникста. М.: Искусство, 1982. С. 154-155.

³ Юзовский Ю. Чехов у Мейерхольда // Юзовский Ю. О театре и драме... Т. 2. С. 157.

рыми были подвержены персонажи в двух других частях постановки. Например, мотив *эротической зацикленности* служил основой и для роли Татьяны Алексеевны в «Юбилее», и Поповой в «Медведе», и Натальи Степановны в «Предложении».

В качестве лейтмотивов выступал и прием «игры с вещью»: в «Юбилее» револьвер попадал в руки Хирина как возможность наконец пристрелить хоть кого-то из тех, кто мешал ему завершить банковский отчет. В «Медведе» револьверы появлялись в сцене дуэли Смирнова и Поповой. В «Предложении» Чубукову решил, что упавший в обморок Ломов умер, и отец Натальи Степановны впадал в отчаяние: «Несчастный я человек! Отчего я не пускаю себе пули в лоб? Отчего я до сих пор не зарезался? Чего я жду? Дайте мне нож! Дайте мне пистолет!» После этих вполне риторических восклицаний Чубукову приносили и громадных размеров нож, и не менее внушительных размеров пистолет. Ломов приходил в себя, видел в руках Чубукова нож и пистолет, которые, как решил не слишком удачливый жених, предназначались для того, чтобы добить его, и снова падал в обморок.

Приведенные примеры далеко не исчерпывали всю *систему лейтмотивов*, использованных Мейерхольдом для выстраивания целостной действенной структуры спектакля «33 обморока»¹, но в рамках задач данной статьи этого достаточно.

Заключение

Представленный здесь текст является прочерченным пунктиром остовом будущего большого исследования, в котором режиссерская методология Мейерхольда будет изучаться как целостное явление, не разделяемое на режиссуру в драме и на режиссуру в опере. В ходе проведения научных работ этот концептуальный и структурный план неизбежно будет видоизменяться, дополняться и т.д.

Литература

1. Волков Н.Д. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929. Т. 1. 1874 – 1908. 404 с.; 13 л. илл.
2. Волков Н.Д. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929. Т. 2. 1908 – 1917. 494 с.; 14 л. илл.
3. Гвоздев А.А. Актер – режиссер – драматург // Жизнь искусства. 1926. №26. С. 11.
4. Гвоздев А.А. «Бубус» (23 – I – 1925) [1925 г.] // Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920 – 1926) / Чертежи Э. А. Каплана. Л.: Academia, 1927. С. 41-43.
5. Гвоздев А.А. «Учитель Бубус» Мейерхольда [1925 г.] // Гвоздев А. А. Театральная критика / Сост. и примеч. Н. А. Таршис. Л.: Искусство, 1987. С. 38-43.

¹ Подробнее см.: Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральная монтажа... С. 321-338.

6. Гладков А.К. Пять лет с Мейерхольдом // Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1990. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. С. 5-344.

7. Гликман И.Д. Мейерхольд и музыкальный театр. Л.: Советский композитор, 1989. 352 с.: ил.

8. Золотницкий Д.И. Зори театрального Октября. Л.: Искусство, 1976. 391 с.

9. Золотницкий Д.И. Будни и праздники театрального Октября. Л.: Искусство, 1978. 255 с.

10. Золотницкий Д.И. В. Э. Мейерхольд. Последний срок // Из опыта русской советской режиссуры 1930-х годов: Сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 4-51.

11. Мейерхольд В.Э. К истории и технике театра (1907 г.) // Мейерхольд В.Э. Статьи, речи, письма, беседы: В 2 ч. / Сост., редакция текстов и комм. А.В.Февральского; общая редакция и вступ. статья Б.И. Ростоцкого; в подборе текстов и в подготовке комментариев принимала участие М.М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 1891 – 1917. С. 105-142.

12. Мейерхольд В.Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В.Э. Статьи, речи, письма, беседы: В 2 ч. / Сост., редакция текстов и комм. А.В. Февральского; общая редакция и вступ. статья Б.И. Ростоцкого; в подборе текстов и в подготовке комментариев принимала участие М.М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 1891 – 1917. С. 143-161.

13. Мейерхольд В.Э. Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele) (1907 г.) // Мейерхольд В.Э. Статьи, речи, письма, беседы: В 2 ч. / Сост., редакция текстов и комм. А.В. Февральского; общая редакция и вступ. статья Б.И. Ростоцкого; в подборе текстов и в подготовке комментариев принимала участие М.М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 1891 – 1917. С. 163-166.

14. Мейерхольд В.Э. Балаган (1912 г.) // Мейерхольд В.Э. Статьи, речи, письма, беседы: В 2 ч. / Сост., редакция текстов и комм. А.В. Февральского; общая редакция и вступ. статья Б.И. Ростоцкого; в подборе текстов и в подготовке комментариев принимала участие М.М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 1891 – 1917. С. 207-229.

15. Мейерхольд В.Э. I. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке (Доклад, прочитанный 1 января 1925 г.) // Мейерхольд В.Э. Статьи, речи, письма, беседы: В 2 ч. / Сост., редакция текстов и комм. А.В. Февральского; общая редакция и вступ. статья Б.И. Ростоцкого; в подборе текстов и в подготовке комментариев принимала участие М.М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. 1917 – 1939. С. 64-93.

16. Мейерхольд В.Э. [Об антракте и о времени на сцене]. Лекция в Государственных высших режиссерских мастерских 19 ноября 1921 года // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда: Сборник. М.: ВТО, 1978. С. 46-54.

17. Мейерхольд В.Э. [Вступительное слово к репетиции-уроку]. 25 апреля 1936 года // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда: Сборник. М.: ВТО, 1978. С. 103-107.
18. Мейерхольд репетирует: В 2 т. Т. 2 / Сост. и автор коммент. М.М. Ситковецкая. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. 431 с.: ил.
19. В. Э. Мейерхольд. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба: Сб. документов и материалов / Сост. Г. Копытова. СПб.: Композитор, 1994. 408 с.: ил.
20. Песочинский Н.В. Актер в театре В.Э. Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Российский институт истории искусств; автор концепции С. К. Бушуева; составители С. К. Бушуева и Н. А. Таршис; редактор и составитель указателей О. Н. Мальцева. СПб.: ООО «Издательство “Левша. Санкт-Петербург”», 2018. С. 81-170.
21. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 527 с.
22. Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля: Монография. 2-е изд., испр. СПб.: СПбГАТИ, 2001. 116 с.
23. Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: Монография. СПб.: РИИИ, 2004. 288 с.
24. Ряпосов Александр. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken (Deutschland / Германия): LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 180 с.
25. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл: монография / А. Ю. Ряпосов; Российский институт истории искусств. СПб.: Астерион, 2019. 102 с.
26. Ряпосов А.Ю. Спектакль В.Э. Мейерхольда «Орфей» (Мариинский театр, 1911) // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ: Выпуск 1 / Российский институт истории искусств; отв. редактор А.Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2019. С. 6-14.
27. Ряпосов А.Ю. Спектакль В.Э. Мейерхольда «Электра» (Мариинский театр, 1913) // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ: Выпуск 1 / Российский институт истории искусств; отв. редактор А.Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2019. С. 15-23.
28. Ряпосов А.Ю. Спектакль В.Э. Мейерхольда «Тристан и Изольда» (Мариинский театр, 1909) // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 2 / Российский институт истории искусств; Отв. редактор А.Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2020. С. 6-15.
29. Ряпосов А.Ю. Спектакль В.Э. Мейерхольда «Каменный гость» (Мариинский театр, 1917) // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 2 / Российский институт истории искусств; Отв. редактор А.Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2020. С. 16-24.

30. Ряпосов А.Ю. Спектакль В.Э. Мейерхольда «Соловей» (Мариинский театр, 1918) // Музыкальный театр: векторы развития. Выпуск 1 – 2 / Российский институт истории искусств; Сост. и редактор статей Е.В. Третьякова; редактор издания А.Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2020. С. 48-64.

31. Ряпосов А.Ю. Спектакль В.Э. Мейерхольда «Учитель Бубус» (ТИМ, 1925): «комедия на музыке» как продолжение и развитие мейерхольдовской концепции оперной режиссуры // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 4 / Российский институт истории искусств; Отв. редактор А.Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2024. С. 33-58.

32. Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: учеб. пособие / А.Ю. Ряпосов. 2-е изд., испр. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. 408 с.

33. Ряпосов А.Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17. 00. 09 «Теория и история искусства» / А.Ю.Ряпосов; Российский институт истории искусств. СПб.: Астерион, 2022. 244 с.

34. Ряпосов Александр. Ф.И. Шаляпин и В.Э. Мейерхольд в работе над спектаклем «Борис Годунов» (Мариинский театр, 1911) // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 57: по материалам XI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Посвящение Фёдору Шаляпину. 2 апреля 2023 года / Редактор-составитель А.И. Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2023. С. 102-127.

35. Титова Г.В. О Мейерхольде и других. СПб.: РГИСИ, 2017. 424 с.

36. Юзовский Ю. Чехов у Мейерхольда // Юзовский Ю. О театре и драме. В 2 т. Т. 2. Из критического дневника / Послесл. А. Аникста. М.: Искусство, 1982. С. 154-168.

Екатерина Скоробогачева (Москва)

Московское училище живописи и ваяния.

Академия Ильи Глазунова.

Преимственность классических традиций и новаторство

В настоящее время на выставках, как в России, так и за рубежом, нередко преобладает так называемое «актуальное» искусство – инсталляции, перформансы, арт-объекты. Происходит намеренное уничтожение художественных ценностей. Однако и в наши дни значение классики, реализма невозможно отрицать, необходимо сохранение традиций, возрождение и продолжение школы мастерства. При этом значимы: современная интерпретация классических принципов построения композиций, культура рисунка, колористических решений как основа художественного творчества, преимущество с исконным традиционным искусством и сохранение его символических смыслов.

Вплоть до последнего времени, как в научных трудах, так и в практической сфере, наблюдалась недооценка духовной составляющей в многоплановом процессе наследования традиций, их гармоничного включения в структуру бытия и выражения его сути. В частности опираемся на заключения И.А. Ильина, которые сохраняют актуальность: «Россия выйдет из того кризиса, в котором она находится, и возродится к новому творчеству и новому расцвету – через сочетание и примирение трех основ, трех законов духа: свободы, любви и предметности. Вся современная культура сорвалась на том, что не сумела сочетать эти основы и блюсти эти законы. Она захотела быть культурой свободы и была права в этом; но она не смогла быть культурой сердца и культурой предметности, – и это запутало ее в противоречии и привело ее к великому кризису» [4, 178].

К «культуре предметности» следует отнести в числе прочих составляющих великую школу реалистического искусства. Ее формирование и эволюция происходили в России на протяжении XIX в., в том числе в стенах Московского училища живописи, ваяния и зодчества, которые во многом продолжает и наследует Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

Обратимся к некоторым вехам и особенностям становления Московского училища живописи – одного из центров культуры не только столицы, но и всей России второй половины XIX – начала XX столетия. Московское училище – крупнейшее художественное образовательное учреждение древней столицы, значение которого сравнимо с С.-Петербургской Императорской Академией художеств.

Направленность отечественного изобразительного искусства данной эпохи во многом определила эстетические приоритеты педагогов и воспитанников

Училища. 1830-е–1850-е гг. отмечены в русском искусстве тенденциями поиска синтеза художественных манер, возвышения исторической живописи, что нашло выражение в творчестве К.П. Брюллова, Ф.А. Бруни, А.А. Иванова. Лаконично и образно такие тенденции характеризует высказывание Н.В. Гоголя: «У Брюллова является человек для того, чтобы показать все верховное изящество своей природы». При этом сам К.П. Брюллов так определял задачу портретиста: «Удерживать лучшее лица и передать его на полотне» [2, 178]. Подобные задачи и художественные методы присущи и живописи в целом, в которой то же «лицо», но лицо не только отдельного человека, а эпохи, исторического события или природы, со своими особенностями, настроением, смыслом, субъективно воспринятыми художником.

Основание Московского училища живописи и ваяния было связано с теми новшествами, которые наполняли культурную жизнь России середины XIX в. К правде бытия природы обращались с начала XIX в. отечественные писатели и поэты А.С. Пушкин, С.Т. Аксаков, Ф.И. Тютчев, И.С. Тургенев. Созданные ими образы по звучанию перекликались с произведениями живописи и графики. Эпоха середины XIX столетия в культуре России стала периодом быстрого и многогранного развития. Отечественная живопись постепенно приближалась к глубокой духовно наполненной реалистичности трактовок.

В московском Училище имена прославленных авторов, бесспорно, чтити, во многом опирались на их достижения, но именно в недрах именно этого учебного заведения, в среде молодых, талантливых, всецело преданных искусству художников формировались несколько иные эстетические идеалы, творческие установки, особенности образного мышления. Как, под воздействием каких факторов, осуществлялся этот процесс? Имел ли он эволюционный характер? Обратимся к истории Училища, именам и воззрениям тех авторов, кто определял и его лицо, и отчасти художественную жизнь столицы, кто оставил свой след в отечественном искусстве XIX столетия.

Училище живописи и ваяния было открыто на основе рисовальных классов в 1844 г. Но история его создания восходит к 1830-м гг., одному из ярких десятилетий в русской культуре XIX в., когда и возникла идея создания нового художественного центра в России. Инициаторами организации Училища выступили художники, любители рисования, а покровительствовал им известный попечитель отечественной культуры князь Дмитрий Владимирович Голицын (1771–1844), генерал-губернатор Москвы. Его внимание к этому замыслу привлек Ф.Я. Скарятин, адъютант Д.В. Голицына, посещавший любительские рисовальные вечера. В результате, в 1833 г. было создано Московское художественное общество (МХО), под опекой которого существовал сначала Художественный класс, а затем Училище живописи и ваяния.

Ю.Ф. Виппер писал: «Училище живописи, ваяния и зодчества возникло из так называемого натурного класса, основание которому положено частной

предприимчивостью. Любитель искусства Егор Иванович Маковский¹ и классный художник Александр Сергеевич Ястребилов, задумав устроить в Москве натуральный класс, сообщили об этом Николаю Аполлоновичу Майкову², имевшему в то время литографское заведение на Тверской. Майков обещал дать в своей обширной квартире помещение для натурального класса., но по случаю больших потерь, понесенных им от литографии, устройство натурального класса у Майкова не состоялось...» [1].

Открытие класса, как вспоминает Ю.Ф. Виппер, произошло «зимой в начале 1832 года. Всех желавших работать собралось человек 12. Это были: Маковский, Ястребилов, Скарятин, классный художник Василий Степанович Добровольский и брат его учитель рисования Алексей Степанович, Иван Трофимович Дурнов, скульптор Иван Петрович Витали... В конце 1833 г. натуральный класс переведен был с Ильинки в дом Камергера Шипова на Лубянскую площадь». И уже «31 декабря 1843 года, по совершении молебствия, последовало торжественное открытие Московского Художественного Общества, согласно Высочайше утвержденному Уставу, с переименованием бывшего Художественного класса в Училище живописи и ваяния» [1].

1840-е гг. ознаменовали новый значимый этап, в частности, в истории московской художественной школы, в развитии которой новшества времени проявились особенно отчетливо. В 1842 г. исключительно активной стала деятельность Совета Московского художественного общества. Его члены А.С. Хомяков и М.Д. Быковский разрабатывали проект Устава МХО и Училища живописи и ваяния, который был утвержден в 1843 г. Таким образом, уже к началу 1840-х гг. был заложен тот необходимый художественный «фундамент», на котором происходило формирование реалистической школы мастерства в стенах Училища, та духовно-эстетическая направленность, которая позволила здесь гармонично развиваться молодым художникам, преподавать выдающимся отечественным живописцам, среди которых – В.Г. Перов, А.К. Саврасов, Ап.М.Васнецов, К.А. Коровин, И.И. Левитан, В.Д. Polenov и многие другие, творчество и педагогические методы которых являются немаловажной основой для образовательных программ РАЖВиЗ Ильи Глазунова.

Во всем многообразии художественных течений настоящего времени ясно выражен антагонизм реализма, творчества, продолжающего многовековые национальные традиции, и «актуального» искусства. Историко-политические, социальные перемены рубежа XX–XXI вв. не могли не затронуть сферу культуры. В этих закономерностях прослеживается ряд параллелей с эпохой конца XIX – начала XX в. Т.Н. Ливанова в своем исследовании деятельности Б.Р. Виппера писала, что в его статье «Искусство без качества» (1923) ставится вопрос о кризисе современного творчества, о переоценке в нем проблем формы,

¹ Маковский Егор (Георгий) Иванович (1800 – 1886) – художник-любитель, коллекционер и художественный деятель. Портрет Е.И. Маковского, созданный В.Е. Маковским (1880) принадлежит собранию ГТГ.

² Николай Аполлонович Майков (1794–1873) – художник, отец поэта Аполлона Николаевича Майкова.

о произвольном ее искажении (которое обосновывается теорией «художественной воли» – обращение к заключениям А. Ригля), о шаткости таких течений, об отсутствии у художников цельности мировоззрения, что связано с характером современной цивилизации» [5, 3].

Данное высказывание во многом приложимо к современным реалиям, также вполне соответствует специфике процессов прошлого века, его «мозаичности», многоплановости смыслов и художественного языка, контрастам стилей и тенденций. В.С. Манин в книге «Русская живопись XX века» замечал, что во второй половине прошлого столетия наряду с художественными общностями типа «сурового стиля» появилось немало творческих индивидуальностей. Возникали новые механизмы перемен, которые являлись основой для индивидуального развития, вносили иную художественную специфику [6, 12]. Приведенные заключения в целом объективны, в контексте исследования приложимы к проблеме антагонизма реалистического национального творчества и так называемого «актуального» искусства. Однако, вступая в некоторую полемику с обозначенными исследователями, подчеркнем, что в реалиях наших дней необходимо выработать четкие критерии оценки реалистических произведений, их отличий от «актуального» творчества.

На смену советской идеологии на рубеже XX–XXI столетий пришло отсутствие всякой идеологии, вседозволенность, что, под влиянием политических, социальных процессов, под воздействием зарубежного творчества привело к катастрофическому падению уровня мастерства, намеренному отрицанию реализма, забвению школы. Во многих музеях, галереях, выставочных залах, как России, так и за рубежом, ныне отдается предпочтение «актуальному» искусству. Такие тенденции выходят далеко за пределы классики, следования традиции, во многом связаны с процессами глобальной мировой политики, мирового рынка.

Тем более важно, что сильным противовесом им является школа реализма, сохраненная и продолженная в стенах Российской академии живописи, ваяния и зодчества. Однако следует также пояснить, каким образом осуществляется продолжение школы, что следует понимать под терминами «реализм», «современное реалистическое искусство».

Рассмотрим теоретическое понятие «реализм». Общеприняты следующие определения: (фр. Realisme) направление в литературе, воспроизводящее характерную действительность; метод правдивого изображения действительности в искусстве. В рамках данного исследования значимо определение реализма и как направления, и как метода в искусстве. Однако подчеркнем, что, по нашему мнению, реализм – не столько направление, сколько многогранный, «разноликий» стиль, вбирающий художественную и содержательную специфику других стилей, в отечественной и мировой культуре, тесно соприкасающийся с академизмом (Г.И. Угрюмов, Ж.-О.-Д. Энгр), классицизмом (Ф.А. Бруни, Ж.-Л. Давид), романтизмом (Т. Жерико, О.А. Кипренский), символизмом (А.Н. Бенуа, М.А. Врубель), импрессионизмом (К.А. Коровин, К. Моне), постимпрессионизмом (В. ван Гог, П. Гоген).

Итак, реализм, как мы полагаем, исключительно емкое, многоплановое понятие, приложимое к богатому спектру эпох, видов искусства, жанров, технико-технологических особенностей произведений, их образному и идейному звучанию, контрастным творческим индивидуальностям. Подтверждением вышеизложенного могут служить многообразные произведения отечественного искусства, в том числе созданные в стенах РАЖВиЗ Ильи Глазунова.

Не обращаясь к подробному анализу конкретных произведений, отметим, что школа мастерства, по определению основателя Академии И.С. Глазунова, подобная «крыльям художника», предполагает работу в различных видах, жанрах искусства, в многообразии художественных манер и техник. Индивидуальный художественный язык в той или иной степени присущ каждому из молодых художников, оканчивающих Академию Ильи Глазунова. Но, в то же время, необходима опора на наследие классического искусства России и на традиции Западной Европы в хронологических рамках XVI – начала XX столетия. Лучшим подтверждением высокого уровня реалистического мастерства и глубины звучания образов являются дипломные работы выпускников факультета живописи РАЖВиЗ Ильи Глазунова. Среди них – «Призвание на царство Михаила Федоровича Романова». И. Кузнецова, «После битвы на Калке» П.В. Рыженко, «Чудо воскрешения отрока преподобным Сергием радонежским» С.В. Чикунчикова, «Пристань» Т.С. Юшмановой, «Беслан. Списки надежды» А.М. Боганис, «Взятие Рязани» И.А. Лысенкова и многие другие.

Отсюда выделим основные характеристики, являющиеся также критериями оценки, свойственными как лучшим образцам произведений Академии Ильи Глазунова, так и произведениям современного реализма в целом. Художественное качество – владение мастерством, профессионализмом. Следование традициям – сохранение их устойчивости, при некоторой степени обновления и введении элементов новации. Самобытность художественного звучания – специфика эмоционального восприятия автором нюансов смысловых трактовок, технико-технологических особенностей, стилистической манеры исполнения. Идейно-смысловое содержание – не нарратив, но символическое, многогранное, эстетико-философское раскрытие образа, что является, на наш взгляд, главным критерием в оценке истинного произведения искусства.

Литература

1. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). Виппер Ю.Ф. История Училища живописи, ваяния и зодчества. Рукопись.
2. Алленов М.М. Русское искусство XVIII – начала XX века. М.: Трилистник, 2000. – 319 с.
3. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX в. – СПб. : Знание, 1902. – 448 с.
4. Ильин И.А. О воспитании в грядущей России // Собрание сочинений в 10-ти томах. Т. 2. – М. : Русская книга, 1996. – С. 178–182.

5. Ливанова Т.Н. Борис Робертович Виппер и его научное наследие / Т.Н. Ливанова // Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. – М. : Искусство, 1970. – С. 3–12.

6. Манин В.С. Русская живопись XX века. – СПб.: Аврора, 2007. – 1424 с.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПУБЛИЧНАЯ
ИСТОРИЧЕСКАЯ
БИБЛИОТЕКА
РОССИИ



«РУССКОЕ ИСКУССТВО
НА РУБЕЖЕ XIX-XX
СТОЛЕТИЙ»
И
«ВИКТОР ВАСНЕЦОВ.
СВЕЧА ЖИЗНИ»

ПРЕЗЕНТАЦИЯ КНИГ
Е. А. Скоробогачевой

ЕКАТЕРИНА СКОРОБОГАЧЕВА-
доктор искусствоведения, директор музея,
профессор кафедры истории русского
и византийского искусств Российской академии
живописи, ваяния и зодчества
Ильи Глазунова, автор книг "Саврасов"
и "Айвазовский" для серии "ЖЗЛ", многочисленных
монографий и научных статей.

5 ноября 2024 г.
14:30 зал
«Под сводами»

Становление темы детства в музыкальной культуре: страницы истории

Детская музыка в настоящее время является самостоятельной и многоплановой сферой музыкальной культуры. Как самобытная линия творчества она имеет древнейшие корни. В фольклоре разных народов сложились жанры, отражающие эту сторону быта. Кроме того, принцип отношения к искусству как явлению, которое может пробудить в человеке его лучшие стороны, в теме детства проявился особенно ярко. Этот аспект, вероятно, также имеет самые древние традиции, ведь многие образцы детского фольклора несут отпечаток обучения, передачи информации [3]. Очевидно, и появление этой тематики в музыкальном искусстве неразрывно связано со стремлением обучить ребёнка, в частности основам музыкального мастерства. Поэтому значительная часть произведений, посвящённых образам детства, и даже может быть их большая часть, сочетается именно с назидательной функцией.

В светской музыкальной культуре долгое время (вплоть до XIX века) детская тема имела только прикладной характер, так как в основном ограничивалась созданием репертуара для детского музицирования. Из западноевропейского художественного наследия к этой области можно отнести несложные пьесы В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, М. Клементи, Ф. Кулау, К. Черни и многих других композиторов прошлого, сочинения которых и сейчас входят в исполнительскую программу для ДМШ. Эти произведения отражают жанры и формы своей эпохи и часто невелики по масштабам. Но в то же время они написаны доступным для детей музыкальным языком, эмоциональным и выразительным, а также в них учитываются физиологические особенности музыкального исполнительского аппарата ребёнка.

Создание подобных опусов часто было связано с педагогической работой композиторов [7]. Так, например, И.С. Бах написал «Инвенции» для обучения музыке своего старшего сына – Вильгельма Фридемана, которому тогда исполнилось девять лет. Подобную функцию выполняли известные сборники – «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах» и «Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха». Испанской инфанте предназначался ряд клавирных сонат Д. Скарлатти.

Характерно, что произведения, рассчитанные на детское восприятие или исполнение, не являются прерогативой какого-либо одного стиля. Так, образцами эпохи барокко могут служить произведения И.С. Баха, имеющие в первую очередь педагогическую направленность («Маленькие прелюдии и фуги», а также уже упомянутые «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах», «Инвенции»).

Из наследия венского классицизма в качестве примеров можно привести несложные сочинения Л. ван Бетховена (Лёгкая соната *C-dur*, Две сонатины *G-dur* и *F-dur*, Маленькие пьесы, Лёгкие вариации, «Младенцу» для голоса с фортепиано). Но исключительно «детскими» перечисленные произведения назвать нельзя, так как начальное обучение музыкальному мастерству может проводиться и в старшем возрасте.

Коренное изменение положения темы детства в музыкальном искусстве зарубежных стран происходит в XIX веке, и значительная роль в этом принадлежит Р. Шуману. В его творчестве тема детства представлена циклами «Детские сцены», «Альбом для юношества», а также «20 песен для больших и маленьких детей» и «Песенный альбом для юношества». По сравнению с детской музыкой предыдущих столетий, в которой нередко акцентировалась дидактическая сторона, произведения Шумана становятся особым родом творчества, положившим начало специальной детской музыкальной литературе. Воплощённый композитором детский мир отражает эмоции, переживания ребёнка, его игры, отдельные эпизоды жизни, а главное – тема детства в циклах Шумана поэтизируется.

В России тема детства начинает широко развиваться лишь с середины XIX века. До этого времени образ ребёнка и данная тема не привлекали внимание композиторов. Особый исторический интерес представляет одноактная опера конца XVIII века «Федул с детьми» (1791), написанная совместно В.А. Пашкевичем и В. Мартин-и-Солером – испанским музыкантом, который в течение нескольких лет являлся придворным композитором и капельмейстером придворных театров в Петербурге [5]. Подобно некоторым другим сценическим произведениям В.А. Пашкевича, эта опера была создана на основе либретто императрицы Екатерины II. В ряду исключений также можно назвать некоторых персонажей из русских опер: Ваню из «Жизни за царя» М.И. Глинки и маленькую Русалочку из «Русалки» А.С. Даргомыжского, что во многом связано с литературно-сюжетной основой. К этой линии относится и малоизвестный балет А.Е. Варламова «Хитрый мальчик и людоед», написанный совместно с А.С. Гурьяновым по сказке Ш. Перро.

Во второй половине XIX века (возможно, в связи с акцентом на масштабных философских концепциях в тематике искусства, с преобладанием симфонического типа мышления в музыке) мир детского микрокосма в зарубежном музыкальном творчестве несколько вытесняется. В качестве примеров можно назвать пьесы Ж. Бизе из сборника «Детские игры» для фортепиано в четыре руки, его же хор мальчиков из оперы «Кармен», отдельные миниатюры И. Брамса («14 детских народных песен») и Э. Грига («23 маленькие пьесы» и «9 детских пьес, посвящённых фрейлине Л. Рейс»).

В русской музыке второй половиной XIX века теме детства отдаёт дань практически каждый композитор: А. Даргомыжский в детской песенке «Бабушка, скажи нам» и в «Колыбельной песне» на слова М.П. Яцевича, М.А. Балакирев в «Колыбельной песне» на слова А.В. Арсеньева и в песне «Спи» на стихи Н.А. Хомякова, где детский сон является одной из сторон ду-

ховно-философских размышлений, Ц.А. Кюи в «13 музыкальных картинках» и в тетради детских песен, Н.А. Римский-Корсаков в «Колыбельной песне» *op.2* [2; 6; 10]. Своеобразными «знаковыми» произведениями, во многом определившими дальнейшую историю темы детства в искусстве, стали вокальный цикл «Детская» М.П. Мусоргского и сборник пьес для фортепиано «Детский альбом» П.И. Чайковского [1; 2]. Дети становятся важными персонажами не только вокальных и фортепианных миниатюр, но и сложных образных концепций в операх «Борис Годунов» и «Саламбо» М.П. Мусоргского, «Пиковая дама» и «Мандрагора» П.И. Чайковского и его же балетах «Спящая красавица» и «Щелкунчик». В конце века появляются детские миниатюры А.С. Аренского, А.Т. Гречанинова, А.К. Лядова, В.И. Ребикова.

Инструктивно-педагогический подход к детской музыке существовал, видимо, всегда. В XIX веке актуализируется вопрос содержания и качества исполнительского репертуара детей, расширяется образно-тематическая палитра. Так, популярным становится обращение к фольклору, в том числе и к детскому творчеству. Ненавязчивым учителем добра и красоты для маленького слушателя или исполнителя нередко является природа. Специфичностью отличаются и сюжеты, связанные с духовной этикой и нравственностью [8].

В детских сборниках широко представлена палитра разнообразных жанров – вальсы, мазурки, польки, марши, этюды составляют основу фортепианных опусов П.И. Чайковского, А.Т. Гречанинова, В.И. Ребикова и других композиторов. Пьесы получают и название по жанру, отражённому в миниатюре. Но иногда даётся оригинальное название, оживляющее пьесу, придающее ей своеобразный оттенок игры с ребёнком (именно этот принцип затем будет использоваться в детских сборниках композиторов XX века, как, например, в «Детской музыке» С.С. Прокофьева). Так, маршевая пьеса из сборника «День ребёнка» А.Т. Гречанинова названа «Весёлый путь домой». В другом сборнике этого композитора – «Детский альбом» – № 8 «Скучный рассказ» является своеобразной формой этюда. Многократные повторы напоминают интонации «нудной» однообразной речи. Подобные ассоциативные параллели облегчают восприятие музыки ребёнком и способствуют лучшему и при этом более заинтересованному усвоению правил исполнительского мастерства.

В качестве примера выделяется деятельность скрипача, пианиста и композитора Н.Я. Афанасьева. Его сборники пьес для фортепиано «Альбом» и «Детский мир», детские песни (14 тетрадей, изданных в 1876 году), хоры («115 хоровых песен для детей и юношества», «50 детских игр с хорами») во многом были связаны с педагогической работой, в том числе с преподаванием в течение тридцати лет в Смольном институте. Большинство сочинений этого композитора остались только в рукописях и сейчас хранятся в библиотеке консерватории Санкт-Петербурга.

Отдельное направление детских пьес связано с целью ознакомления юных исполнителей с законами более сложных жанров и стилей. Так, некоторые сборники посвящены практическому изучению полифонических приёмов. Например, «Детская сюита» для двух фортепиано А.С. Аренского знакомит с

правилами многоголосия. В восьми пьесах показаны различные виды канонов. Но, кроме того, цикл представляет собой оригинальное «путешествие» по разным стилям. Так, ряд пьес отражает жанры эпохи барокко: № 1 «Прелюдия» (Канон в увеличении), № 2 «Ария» (Канон в секунду), № 4 «Гавот» (Канон в кварту), № 8 «Полонез» (Канон в октаву). Здесь музыкальный язык – сам тип тематизма, использование отдельных приёмов (как, например, скрытой полифонии в мелодии), фактурное изложение – особенно близки полифоническим миниатюрам И.С. Баха. В то же время, № 3 «Скерцино» (Канон в терцию) и № 7 «Интермеццо» (Канон в септиму) ближе традиции западного романтизма. «Элегия» (№ 5, Канон в квинту) и «Романс» (№ 6, Канон в септиму) связаны с русской школой.

Подобный учебно-дидактический ориентир проявляется и в сборнике канонов (без опуса) А.К. Лядова. Здесь представлены различные виды полифонической техники. Кроме того, в авторской версии каноны знакомили с различными музыкальными ключами (сейчас эти миниатюры публикуются с изложением в скрипичном и басовом ключах, как, например, в издании «Лёгкие пьесы для фортепиано А. Лядова» – Спб., 1994). Поэтому, двухголосные миниатюрные каноны композитора (каждый не более десяти тактов) особенно ценны при изучении теоретических основ многоголосного письма. В отличие от других направлений рассматриваемой сферы творчества, здесь не акцентируется специфическая детская образность. Ориентированность на обучение отражается и на свойствах музыкального языка, несколько обобщённого, близкого подобным жанрам взрослой музыки, но представленного в миниатюре. Спецификой становится лишь облегчённое изложение и принципиальное подчёркивание условно «изучаемого» элемента музыкальной речи.

Новое внимание к детской теме проявляет XX век. Первые десятилетия представлены творчеством К. Дебюсси (фортепианный цикл «Детский уголок», балеты «Игры» и «Ящик с игрушками»), Ф. Пуленка (вокальный цикл «Голоса малышей»), М. Равеля (опера-балет «Дитя и волшебство»), Б. Бартока (циклы «Микрокосмос» и «Детям»). В отечественной музыке XX века выделяются имена С.С. Прокофьева («Детская музыка»), Д.Д. Шостаковича («Детская тетрадь» и «Танцы кукол»), Г.В. Свиридова («Альбом пьес для детей») [4; 9]. В современной музыке особенно примечательны произведения С. М. Слонимского (сборник «От пяти до пятидесяти» и многие другие), Е.И. Подгайца («Детский альбом»). Во второй половине XX века на первый план выходит детский музыкальный театр, представленный произведениями Ф. Гейслера, Х. Хенце, И. Верцлау, У. Циммермана, Г. Катцера, Т. Пасатьери и многих других композиторов.

Детский педагогический репертуар, созданный композиторами, очень обширный и разнообразный. Тем не менее, особую художественную ценность имеют произведения, преследующие не столько инструктивную цель, сколько воплощение специфики детского микрокосма. Особенности претворения детских образов, значение детской темы в общем культурном процессе, появление детских персонажей во взрослых произведениях – это новый взгляд на рассмат-

риваемую тему. Данный аспект темы детства сформировался в XIX веке, он нередко развивался взаимосвязано с педагогической направленностью музыки, но при этом определился как самобытное явление. Чистота и загадочность детского мира, игры ребёнка, его переживания, эмоции, поведение теперь становятся объектом творчества художника.

В целом, значительная часть музыкальных произведений, связанных с детской тематикой, рассчитана непосредственно на детское исполнение, на приобретение необходимых навыков (пианистических или вокальных), то есть входит в детский репертуар. Произведения, ориентированные на детскую аудиторию, главным образом аккумулируют воспитательные качества, формирующие музыкальные вкусы, эстетические, а также нередко и этические представления ребёнка.

Литература

1. Айзенштадт С.А. Детский альбом П. И. Чайковского: Искусство интерпретации. – М.: Классика – XXI, 2003. – 75 с.
2. Асафьев Б.В. Русская музыка о детях и для детей // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 4. – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1955. – С. 97-109.
3. Виноградов Г.С. Детские тайные языки. – Иркутск: Власть труда, 1926. – 28 с.
4. Гольденштейн М.Л. Музыка для детей // Творчество ленинградских композиторов. – Л.: Музгиз, 1956. – С. 201-219.
5. История русской музыки. Вып. 1. – М.: Музыка, 1999. – 560 с.
6. Лебедев В.В. Обзор детской, школьной и хоровой музыкальной литературы. – Тамбов: Электрическая типография П.С. Москалёва, 1907 – 176 с.
7. Музыкальное образование: методология, методика, композиторские ресурсы: коллективная монография / отв. ред. А.М. Лесовиченко; Новосибирский государственный педагогический университет. – Новосибирск, 2011. – 112 с.
8. Сорокина Е.А. Мир детства в русской музыке XIX века. – Тамбов, ТГМПИ им. С.В. Рахманинова. – 2012. – 182 с.
9. Сосновская О.И. Советские композиторы детям. – М.: Сов. композитор, 1970. – 36 с.
10. Томпакова О.М. Книга о русской музыке для детей. – М.: Музыка, 1966. – 92 с.

Maria Strenacikova Sr. (Slovakia)
Maria Strenacikova Jr. (Slovakia)
Мария Стреначикова Старшая (Словакия)
Мария Стреначикова Младшая (Словакия)

Mysterious roman catacombs **Тайные римские катакомбы**

Древнеримские катакомбы являются неотъемлемой частью истории развития христианства. Они относятся к тем старинным строениям, которые привлекают внимание людей и в современности. В Древнем Риме катакомбы служили как подземные христианские кладбища, на которых римляне хоронили своих умерших, молились, исповедовали свою веру, читали библейские тексты и подобное. На гробах и стенах они размещали символы, эпитафии, краткие тексты и рисунки относящиеся к их вере. Сохранившиеся символы считаются компендиумом веры, собранием христианских истин и миниатюрой Евангелия. Наиболее часто встречались такие символы, как рыба, монограмма Христа, символ Альфы и Омеги. Самыми известными римскими христианскими катакомбами являются Катакомбы Св. Каликста (со второй половины II века), Катакомбы Св. Себастьяна за стенами, где хоронили исключительно христиан уже с III века, Катакомбы Св. Присциллы или Катакомбы Св. Домитиллы. Несмотря на интенсивные научные исследования, римские катакомбы до сих пор представляют собой важный исследовательский материал для археологов, историков и теологов, поскольку они дают неоценимое представление о религиозной и социальной динамике Древнего Рима. Даже сейчас они скрывают в себе много ценной информации и свидетельств, которые ожидают своего открытия.

The Roman catacombs (Italian: *Le Catacombe cristiane di Roma*) are among the most fascinating and mysterious historical monuments. They stretch beneath the surface of the Eternal City and its surrounding areas, forming a network kilometers long and provide a place of eternal rest for hundreds of thousands of people.

Here, in the underground labyrinth, the first Christians met during cruel persecutions. *"Romantic historiography of the 19th century describes with a certain fondness Christians hiding in the catacombs in order to live there in greater peace and safety from their persecutors. The reality is, as it often happens, simpler: the catacombs never served as accommodation and certainly not as places of customary cult. The catacombs were just underground Christian cemeteries and their location was well known even to the Roman police. The existence of Christian cemeteries is understandable, because it is natural that Christians wanted to be buried together with their brothers in faith."* [15, 35]

Expert research confirms that the catacombs did not serve as hiding places from persecution, but their primary function was to provide space for the burial of believers. During the funeral ceremony, Christians prayed together, read biblical texts, praised the Only God and marked the graves with Christian symbols. The catacombs are a rare testimony of the unbreakable faith, spiritual strength, endless love, determination, perseverance and suffering of the people who publicly professed *Christianus/Christiana sum!* (*I'm a Christian!*)



Figure 1: Worship service of early Christians in the Catacombs of St. Callixtus (engraving from the 19th century) [1]

Catacombs existed even in the pre-Christian era. It is believed that they were created when mining tuff (volcanic rock), which was used as easily obtainable building material for the spectacular constructions and roads of Rome. It was mined directly under Rome and in the surrounding areas. In the mined places, hollows and caves remained, which served as cemeteries. The *Law of Twelve Tables (Lex Duodecim Tabularum)* from around 450 BC was in force in the capital, and it also contained provisions regarding burial and funeral customs to protect i. a. the health of the inhabitants against the spread of diseases and odors. Therefore, it was strictly forbidden to bury or burn bodies inside the city walls. Burials took place along the roads leading from Rome, mainly along the *Via Appia Antica*. Gradually, large underground tunnels and labyrinths were created, and rectangular niches (*loculi*) were built in the walls, which were closed with a stone, clay or marble plate after one or more bodies were put in them.

Christian funerals differed fundamentally from the rituals and traditions of pagan Roman society. While ancient Rome preferred cremation and placing remains in urns, Christians practiced burial, imitating the way Jesus Christ was buried. It corresponded to the essence of their eschatology, which was a belief in the resurrection of the body at the end of time and a faith in eternal life. They perceived the body as a temple of the Holy Spirit, it was sacred and required respect even after death.

The very preparation of the deceased for burial was modest and simple, but filled with faith and spiritual power. It consisted of the ritual washing of the body with the symbolic meaning of cleansing the soul and, if the conditions allowed, anointing with fragrant oils or ointments with a reference to the anointing of the body of Jesus Christ. This was followed by wrapping the body in a simple burial cloth or shroud, the simplicity of which was an image of Christian humility and the equality of all before God. Christians preferred the most modest burial practices. They did not use coffins, but they placed the prepared body directly in a niche in the catacombs, in a *loculus*.



Figure 2: Catacombs of St. Domitilla (photo by J. Wilpert), 1903 [60]

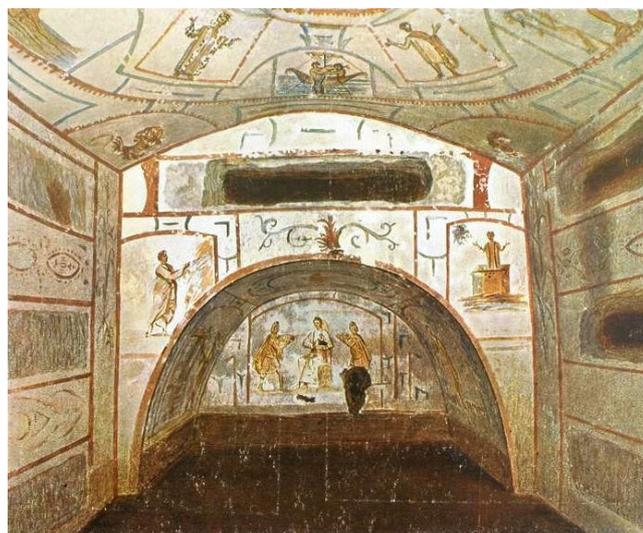


Figure 3: Catacombs of Saints Peter and Marcellinus (J. Wilpert), colored black and white photograph, 1903 [56]

Above the arch on the left, Moses is pictured hitting a rock with a stick, from which water miraculously gushed out; on the right, Noah is praying in the Ark.

Unlike pagans, who enriched graves with many material objects because they wanted to equip their dead with everything they would need in the afterlife, Christians did not focus on material needs after death. They believed that a person does not take earthly things to heaven, and the grave is only a resting place for the body awaiting the resurrection. [25] Objects found in Christian graves had spiritual and theological significance, e. g. oil lamps symbolized light and union with Christ, who said: *"I am the Light of the world. He who follows Me shall not walk in darkness, but shall have the Light of Life."* [17] The lamps accompanied the deceased on the way to eternal life. Small containers (ampullae) were also found in the graves of martyrs and saints endowed with charisma so that they could act as instruments of God's will. The contents of these containers were traditionally considered to be the blood of those who died for the faith. They symbolized sacrifice and steadfastness of faith. However, scientific analysis of some containers did not confirm the presence of blood, but substances that were apparently used in funeral rituals, such as scented oils. Scientists' reactions are justifiably cautious, and in several cases even sophisticated research has not translated into official opinions and statements. As an example, we can point on the sealed ampullae with the miraculous blood of Bishop St. Januarius, who died a martyr's death on September 19 in the year 305. In general, his blood changes from a solid state to a liquid state three times a year, as has been documented since 1389. [62] *"When liquefied, the weight of the blood also increases. Not always the same, but the increase often reaches up to 27 grams... Also, the volume of liquefied blood in the ampoule changes. This pulsation of volume and weight is exactly inexplicable, because no physical or chemical laws can be detected between the fluctuations."* [55, 7-8]

Funeral rites were as modest and simple as the preparation of the deceased for burial. The ceremony consisted of the reading of the Scriptures, prayers for the deceased, songs, expressions of respect for the dead and a common confession of faith in eternal life and salvation. Special respect was shown to martyrs and saints, whose remains became relics and were later transferred to churches.



Figure 4: Lenepveu, J. E. Martyrs in the catacombs, 1855 [2]

On the graves of Christians and on the walls of the catacombs, symbols, epitaphs, short messages, modest paintings, scenes from the Old and New Testaments and simple decorative elements appeared. They originated in the first centuries AC and are considered a form of early Christian art. At first, their authors observed a strict ban on figurative depictions, so as not to provoke God's wrath. In the Old Testament, in the Book of Deuteronomy, the warning against idolatry and the worship of other gods is mentioned clearly and several times: *"You shall not follow foreign gods, the gods of other nations"* [32], also *"... smash their altars, break their idols, cut down their groves and burn their statues in the fire."* [33] Silvia Struhárová states that only in the 3rd century, wall paintings inspired by the Holy Scriptures or prayer texts appeared, such as the Last Supper in the Catacombs of St. Priscilla, the image of the Good Shepherd etc. [52]

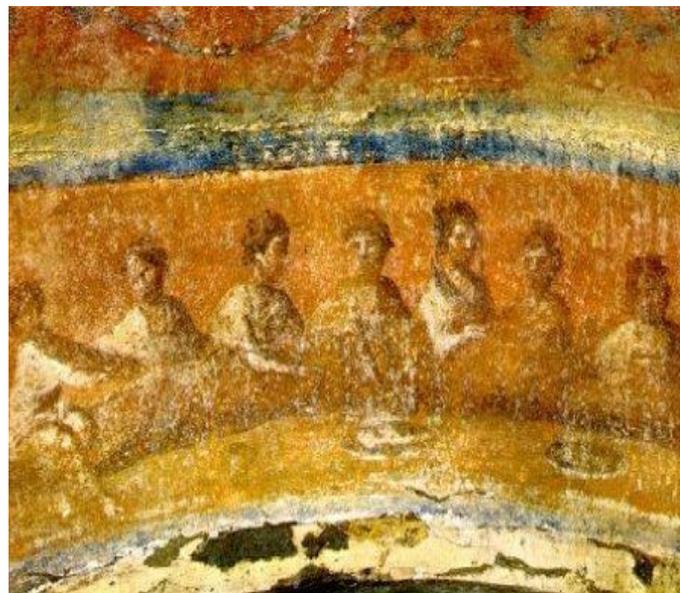


Figure 5: Agapé, fresco from the Catacombs of Saint Priscilla [36]

The Agapé fresco was discovered in 1893 in the Greek Chapel (Capella Greca) in the Priscilla's Catacombs. It was created in the 2nd century and it is a rare reminder of the Lord's Supper. [31] It shows seven figures seated at a semicircular horse-shoe-shaped table on which is a bowl with two fish and a bowl with five loaves. It became an important source in the study of the early Christian ritual related to the establishment of the Eucharistic worship.

The symbolic image of Jesus as the Good Shepherd originates in the parable of mercy recorded in the Gospels of both Luke and Matthew: *"Suppose one of you had a hundred sheep and lost one of them. Wouldn't you leave the ninety-nine in the desert and go after the lost one, until you found it? And when found, you would put it across your shoulders, rejoicing, and when you got home, call in your friends and neighbors, saying, 'Celebrate with me! For I have found my lost sheep.'"* [19 and 20] In early Christianity, the symbol of the Good Shepherd was preferred especially during the persecutions in the 3rd and 4th centuries.



Figure 6: The fresco of the Good Shepherd on the ceiling of the Catacombs of Callixtus [63]



Figure 7: Fresco of Jesus as the Good Shepherd in Domitilla's Catacombs [37]

In addition to figural representations, there are many sign symbols in the catacombs. They are considered a compendium of faith, a summary of Christian truths or a miniature gospel. They helped the first Christians to understand the faith. [57] The symbols are most often found on the stone plates that close the graves, but also on the walls of the catacombs. In times of persecution, when Christians could not publicly confess their faith, they used these symbols for security as secret codes. The oldest and the most numerous symbols include the fish and the diversely rendered monogram of Christ. We would like to emphasize that the cross, seen today as the central symbol of Christianity, was not used until the 4th century, when Emperor Constantine the Great legalized Christianity in 313, and when the last emperor of the unified Roman Empire, Theodosius I. elevated Christianity to the only officially recognized

religion in 380. This ended the danger of betrayal and persecution for the Christian community, and the Latin cross (*crux immissa*), on which Jesus sacrificed himself, gained a priority position in symbolism.

Ichthys

The concept of fish, in Greek "*Ichthys*", is traditionally interpreted as an acrostic, in which individual letters represent the initial letters of new words with a new word combination and a new logical meaning. The five Greek letters that create the word *Ichthys* (I, Ch, Th, Y, S) represent the terms *Iesous Christos Theou Hyios Soter* – *Jesus Christ, the Son of God, the Savior*. [43] Among the oldest known depictions of fish as a Eucharistic dish is a fresco in the Catacombs of Callixtus.



Figure 8: Eucharistic bread and fish in the Catacombs of Callixtus [59]

The word fish often appears in the Gospels. It is associated with Jesus Christ and his resurrection. "*In the New Testament, we find parables in which Christians are compared to fish, the apostles to fishermen, and the kingdom of heaven to a fishing net.*" [29] It is said that the sign of the fish was an important means of marking the Christians' meeting places, and of identifying an unbeliever at a random meeting. When a Christian met a stranger, he drew one arch of a fish in the sand. If it was an unknown Christian, he recognized the symbol and completed the second arc.

The unique and significant Christian position of the fish symbolism continues to these days. The fish is depicted on the representative insignia of each pope on the so-called fishing ring (*Anulus piscatoris*); practicing Christians stick the fish symbol on their cars, it is used in jewelry, etc.



Figure 9: Symbol of Ichthys from Ephesus [47]

Based on the analysis of a rare find of a fish carved on a marble torso discovered in the ruins of the Greek city Ephesus in Turkey, the initial version of the ichthys symbol is identified with the wheel, which is created after writing the Greek letters ΙΧΘΥΣ.



Figure 10: Tombstone of Licinia Amias [30]

A tombstone with a combination of carved pagan and Christian symbols is a historical rarity. Scientists concluded that it was probably created in the pre-Constantine era, when Christianity was illegal. If Christians wanted to avoid persecution, they hid their inscriptions and icons behind traditional pagan ones. Briana Gregg explains: *"underneath its triangular pediment- is the common Latin funerary dedication "Dis Manibus," or "To the Manes." The Manes were traditional Roman spirits of the dead... The inscription directly below this is the Greek phrase "Ikthys zōntōn", which translates to "Fish of the Living." [vi] Below that is the depiction of two fish alongside an anchor... the use of the Greek word for fish -ἰχθύς- alongside the images of the fish leads many to believe that these elements were used in a Christian context... The image of the fish on both sides of an anchor is believed to either represent the Latin phrase "Spes in Christo" (Faith in Christ) or to represent the tale of Christ multiplying the loaves and fishes. Either or both of these meanings, when taken together with the Ichthys anagram, would have been apparent to any Christian... but would have remained unnoticed by other non-Christian Romans."* [24] The tombstone (stele) of exclusive white marble belonged to an as yet unidentified woman, Licinia Amias, who is believed to have been a Christian and belonged to the middle or higher social class.

The Monogram of Christ

The monogram of Jesus Christ consists of the first two connected letters of the name Christ, in Greek Christos, i.e. the letters of the Greek alphabet X (chi) and P

(ro). It marks the graves in which Christians are buried. The monogram is associated with a preserved legend, according to which a shining sign of the cross with the letters XP and the text *"In hoc signo vinces"* (In this sign you will win) appeared in the sky to Emperor Constantine the Great before a difficult battle. He ordered his soldiers to have the XP symbol engraved on their shields. [66]

Constantine successfully managed the decisive battle and clearly considered the victory to be the intervention of Jesus Christ. He reconsidered his own pagan mindset, and Christianity became his favorite religion. Therefore, he brought legal equality and the return of confiscated property to the persecuted Christians.



Figure 11: The symbol XP – the monogram of Christ in the Catacombs of Callixtus [35]

Alpha and Omega

Another frequently used Christian symbol is the letters Alpha and Omega. The sign of the alpha and the omega symbolize the beginning and the end, referring to God's eternity and omnipotence. They appear three times in the Revelations of the Apostle John:

"I am the Alpha and the Omega," says the Lord God, "who is, and who was, and who is to come, the Almighty." [70]

"He said to me: "It is done. I am the Alpha and the Omega, the Beginning and the End. To the thirsty I will give water without cost from the spring of the water of life." [71]

"I am the Alpha and the Omega, the First and the Last, the Beginning and the End." [72]



Figure 12: Symbol AΩ – monogram of Christ in Domitilla's Catacombs [12]

Ancient Christian symbols retain their spiritual power and iconographic presence throughout the centuries. In today's modern times, they are used in Christian churches around the world as an enduring image of faith in Christ and God's timeless power and presence.

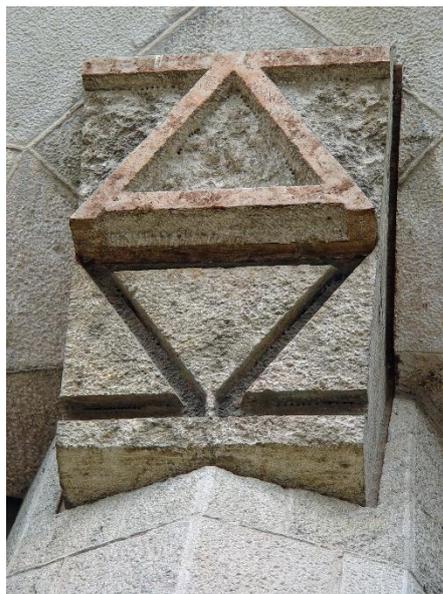


Figure 13: Antoni Gaudí: Alpha and Omega at the entrance of the Sagrada Família in Barcelona [16]

The Roman catacombs represent a unique archaeological and historical site that provides valuable information about burial customs and religious life in the early Christian period. Today, as they offer invaluable insight into the religious and social dynamics of ancient Rome, they serve as important research material for archaeologists, historians and theologians.

The catacombs stopped being used for burials only after the 5th century. *"The ancient cemeteries were transformed into an object of pious interest, and then, from the 8th century (before the Lombardic danger), the bodies of many martyrs had been*

transferred to the churches that stood inside the city." [15, 36] And the catacombs were forgotten... Gradually, their entrances were sealed by earthquakes, the corridors collapsed, they were flooded, and even the places of underground burials disappeared from the memory of the Romans... Only at the end of the 16th century, during excavation work and extraction of tuff, workers accidentally came across deep underground spaces, where sarcophagi, inscriptions and paintings were discovered. At first, this sensational discovery stimulated the research of only enthusiastic amateur archaeologists. *"For nearly 300 years, the exploration of the catacombs was random, until the young Italian Giovanni Battista de Rossi (1822 – 1894) began to explore the peripheral parts of Rome in search of long-forgotten underground cemeteries. He found about 10 of them."* [7] Among them, Callixtus' catacombs and in them the original grave of St. Cecilia, who was, after her martyrdom, buried by the Pope Urban I. in this most extensive burial ground.

The most famous Roman catacombs are located on the *"Queen of the roads, which is the Via Appia Antica... It is lined with the graves of twenty generations mainly of patrician families. The closer to the road, the rarer the family is."* [45, 56] The unique catacombs along Via Appia include the catacombs of St. Callixtus and St. Sebastian, and to the left of it, the catacombs of Praetextatus. Other great ancient consular roads are also lined with the catacombs: of Domitilla (Via Adriatina), Priscilla (Via Salaria), Agnesina (Via Nomentana), Marcellinus and Peter (Via Labicana).

The Catacombs of Callixtus

The creation of the Catacombs of St. Callixtus (Italian: *Catacombe di San Callisto*) dates back to approximately the middle of the 2nd century. These catacombs are the largest, the most important and the most extensive catacombs in Rome. Official data about the cemetery complex (*Complesso Callistiano*) give colossal figures: it occupies an area of more than 36 hectares; the labyrinth of corridors reaches a total length of almost 20 kilometers; the graves are located in four underground levels that reach a depth of 20 meters; dozens of martyrs, 16 popes and thousands of Christians were buried in the catacombs; 2378 inscriptions appeared on the tombstones... [61]



Figure 14: Catacombs of St. Callixtus [22]



Figure 15: Alberto Pissia: Procession in the catacombs of St. Callixtus, painting, 1905 [40]

The catacombs are named after Callixtus I., who entered history as an outstanding figure of Christian antiquity, and an influential figure of the clergy in Rome. Coming from a slave Christian family, Callixtus lived through turbulent years filled with prosecution for embezzling money, exile, hard labor in shackles in a treadmill, toil in mines and prison. Finally, Pope Zephyrinus called him to Rome and ordained him as one of the seven prestigious deacons of Rome (Septem Diacones Urbis Romae), who assisted the Pope in his spiritual and charitable service. At the same time, he appointed Callixtus as the administrator of the great cemetery next to Via Appia [58], which became the official burial ground of the Roman Church. In 217, the Pope Zephyrinus died a martyr's death. The most suitable candidate for the new pope was Callixtus I., who sat on Peter's Chair as the 16th Pope. After a relatively short pontificate (217 – 222), his life was prematurely ended by martyrdom, which, according to all testimonies, happened on October 14, 222. According to the tradition, Callixtus I. was thrown out from the window and stoned by fanatical pagans, and then thrown into a well with a stone tied around his neck. The Roman believers secretly pulled the body out, but in the given situation, they did not dare to carry it across the river Tiber to the cemetery that Callixtus I. once managed. Therefore, they buried him in the nearby Kalepodius cemetery next to Via Aurelia. [27] The name of Callixtus I. is included among the holy martyrs in the Roman Martyrology (Martyrologium Romanum), the official list of saints, blessed and martyrs of the Catholic Church. [50] It is paradoxical that Callixtus I. did not find a resting place in "his", Callixtus cemetery.

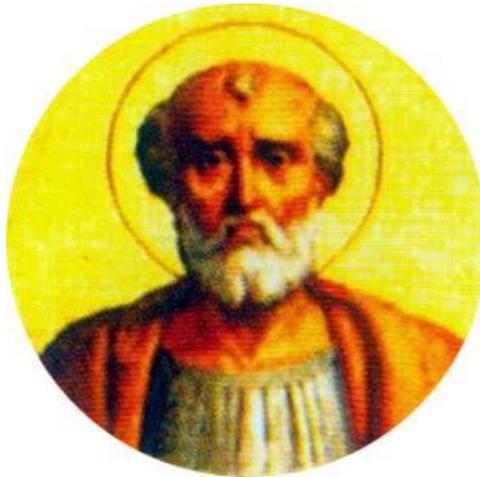


Figure 16: Pope Callixtus I., 3. century [64]

Above the catacombs, in the open area, two small basilicas finished with three apses – niches, so-called cellae trichorae (Trichorae) have been preserved. They mark the place where the Pope Zephyrinus and other martyrs were buried. On the discovered sarcophagi, images of key Christian biblical scenes with a deep spiritual message have been preserved.

In the underground part of the burial ground, which is currently only partially accessible to the public, precious jewels of early Christian history are hidden: the Crypt of the Popes, the Crypt of St. Cecilia, Cubicles of the Holy Mysteries and many other crypts and Christians' final resting places. They are filled with treasures of nascent Christian art, iconography, religious evidence and messages about the life of ancient Rome.

The crypt of the popes with the apt name "Little Vatican" is the resting place of nine popes and eight other important church figures. The relics of the saints were transferred to churches during the 5th-8th centuries, but the wall paintings and engravings refer to an unwavering belief in eternal life.



Figure 17: The crypt of popes [11]

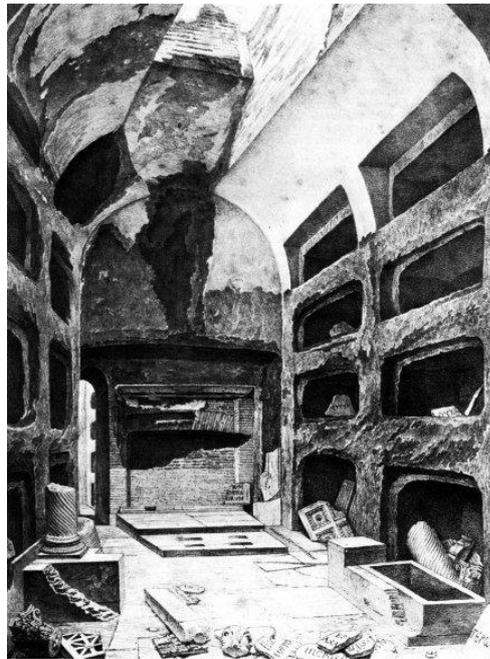


Figure 18: G.B. Rossi: The crypt of popes, 1854 [69]

Crypt of Saint Cecilia

In the abandoned and unattended catacombs, it was very difficult to determine the exact places of the graves of the buried saints and martyrs. Also, the grave of St. Cecilia was gradually forgotten and was not discovered for at least five centuries. A fascinating legend that has lasted for centuries says that Saint Cecilia appeared to Paschal I., the Pope in 817 – 824, in a dream or vision and told him about the location of her relics. The Pope, inspired by this vision, decided to personally search for and rediscover her grave. Reliable research confirms that in 821 the Pope Paschal I. had her remains transferred to the new Basilica of Santa Cecilia in Trastevere, which, according to tradition, was built on the site of the original church constructed over the house of St. Cecilia. In the Pope's autobiographical message, preserved in the *Liber Pontificalis*, *"her intact body was found in a coffin of cypress wood, wrapped in a shroud decorated with a gold thread and with apparently bloodstained cloths rolled up at her feet. He personally placed the relics and the coffin in the marble sarcophagus."* [28]

Eight centuries later, on October 20, 1599, a marble sarcophagus with the still intact body of the saint was discovered during the restoration of the church interior led by Cardinal Paolo Sfondrati. This extraordinary event is recorded by many personalities, such as Cardinal Cesare Baronio, who represented the ailing Pope Clement VIII., or the prominent Jesuit archaeologist Antonio Bosio. The young sculptor Stefano Maderno (1576 – 1636) was also present, and according to his own words, he captured a faithful image of the martyred St. Cecilia, and created her masterful sculpture as a symbol of the tragedy of martyrdom and the unbreakable faith of the saint (in the last moments of her life, when she could no longer speak, she professed her faith in the Holy Trinity by three outstretched fingers of her right hand). The original of the statue is in the Basilica of Santa Cecilia in Trastevere and a copy is housed in a crypt in the catacombs.



Figure 19: Stefano Maderno: St. Cecilia,1600 [21]

Catacombs of St. Sebastian outside the Walls

Catacombs of St. Sebastian outside the Walls (Ital. *Catacombe di San Sebastiano fuori le mura*) are one of the oldest, smallest, and most visited Roman cemeteries, and they are the only ones that have been continuously accessible to the public since their inception. Around the 1st century, they became a place of eternal rest for pagans, and from the 3rd century, exclusively for Christians. They were built in the underground tuff quarries near Via Appia, outside the walls of the famous city, which is why they got the name "outside the Walls".

Above the catacombs, the building of the sanctuary Basilica Apostolorum (Basilica of the Apostles) towered with the patronage of the apostles Peter and Paul, whose relics were kept in these catacombs for fear of destruction and desecration. *"The Christians, fearing that the remains of the holy apostles would be dishonored, secretly transferred them on June 29, 258... and were hiding them for two years."* [28] In honor of the first apostles, more than 600 engraved votive inscriptions in Latin, Greek, Syriac and Aramaic (so-called graffiti), were created on the walls of the catacombs. They express believers' thanks and prayers and have been preserved to these days. [68] A cruel fate awaited the sought-after Basilica of the Apostles: after the relics were taken to their original tombs, pilgrims' interest declined, and it started to decay. At the beginning of the 4th century, it was demolished and buried. In its place, the Emperor Constantine built an extensive three-nave basilica, which was dedicated to the martyr St. Sebastian.

Legends and data about his life tell that he became an officer in the imperial army and held the high tribune position in the praetorian guard, and thus, the bodyguard of the emperor Diocletian. Thanks to his position, he could secretly and uncontrollably spread Christianity in the pagan army, support imprisoned Christians, and take care of martyrs' burials. When the Christian-hating emperor found out about this betrayal, he mercilessly condemned him to immediate death. The soldiers were ordered to tie the traitor to a pillar and shoot him with many arrows. They obediently sunned the command, abandoned the dying Sebastian and left him to die. The Christian Irena saved him and thoroughly cared for him in her home until his wounds were completely healed. The miraculously healed Sebastian boldly appeared in front of the emperor with a speech about the unjust persecution of Christians. Diocletian's response was immediate and cruel: whip to death. [68]



Figure 20: Andrea Mantegna: Martyr St. Sebastian [8]

The body of St. Sebastian was buried in the catacombs in 288. [49] Although it was tortured to death, pierced by arrows, battered by soldiers' whips and exposed to the destructive influence of water in the crypt, it was miraculously preserved intact. In that state, after six centuries, in 826, it was moved by order of the Pope Eugene II. to the Basilica of St. Peter, where it was protected from possible dangers for the next four centuries. In 1218, the Pope Honorius III. decided that St. Sebastian will return to the Basilica outside the Walls. [51]



Figure 21: Giuseppe Giorgetti: Saint Sebastian, cca 1670 – 1672 [54]

In the Basilica, in the Chapel of St. Sebastian, under the altar of St. Sebastian the marble statue of a lying martyr pierced by arrows is placed. In the Chapel of Relics are located an arrow and wood from the pillar where St. Sebastian was tortured. [51] The precious relics are worshiped by pilgrims from all over the world, who come to ask for the saint's intercession and to seek spiritual encouragement.

In the Middle Ages, the Catacombs and Basilica of St. Sebastian became one of the most visited places during the fascinating pilgrimage of the faithful to the seven Roman basilicas. [53] In 1553, St. Filip Neri renewed the tour to the beautiful and for Christianity precious basilicas based on traditional pilgrimage practice. The beloved and always humble Philip Neri, known as the "patron of joy", belauded the visits to the churches with his own deep piety and kind humor: *"In times of affliction and spiritual dryness, the idea of being a beggar in the presence of God and the saints is a great remedy – and of going once to one, another time to another saint to ask for spiritual alms with as much emotion and as sincerely as the poor do. And sometimes you have to do it also physically and to go first to the church of one saint, then to the church of another, and ask for such alms."* [48]



Figure 22: Antoine Lafréry: Seven Roman basilicas (on the left outside the Walls, the Basilica of St. Sebastian is located) [9]

Catacombs of St. Priscilla

Catacombs of St. Priscilla (Ital. *Catacombe di Priscilla*) are listed with the grand attributes such as "Early Christian Art Gem" and "Early Christian Sistine Chapel", because more than 360 martyrs and several popes were buried there and because they stand out for their unique wall paintings. [65] The catacombs are named after the Roman aristocrat Priscilla, who lived in the 2nd century as a member of the wealthy senatorial family of Manius Acilius Glabrione. The widespread belief that she was a saint or martyr is incorrect. [26] Priscilla was a matron – a member of an important social class of women who embodied the ideal of a virtuous, faithful and honest woman. They had influence in the society, and respect was shown to them.

According to historical information, it was Priscilla (or her family) who owned the land on Via Salaria, which she donated to Christians. It is a place, where one of the oldest Roman underground cemeteries with more than 40,000 graves spreads. The

extraordinary preciousness of the catacombs is the first depiction of the Virgin Mary with the baby Jesus on her knees. The fresco was created in the years 230 – 240 and it is a part of the ancient Christian iconographic repertoire. According to Joseph Byrne, *"this Madonna is the oldest known representation of this most touching and human aspect of Christ's Incarnation... it reflects the early Christian community's reverence for the Mother of God, and for its understanding of God's love for humankind."* [4] Beside the seated Madonna, a male figure pointing to the star of Bethlehem stands. Archaeologists and theologians have long debated trying to identify the man with a specific historical figure. Some claim that it is Joseph, others see Isaiah, others the prophet Balaam (Balaam). For the Jesuit Emanuel Gambuti, the man wrapped in a tunic, is the Archangel Gabriel depicted in Roman iconography without wings. His raised and outstretched hand is a visual gesture *"that, in classical iconography, indicates the act of speaking. He is none other than the image of the Word, the voice with which God reveals himself to humanity."* [23] Thus, it seems that the aim of the author of the painting was not to provide clues for the unambiguous decoding of the figure pointing to the star, that what was important was not the concretization of the prophet, but the personification of the prophecy.

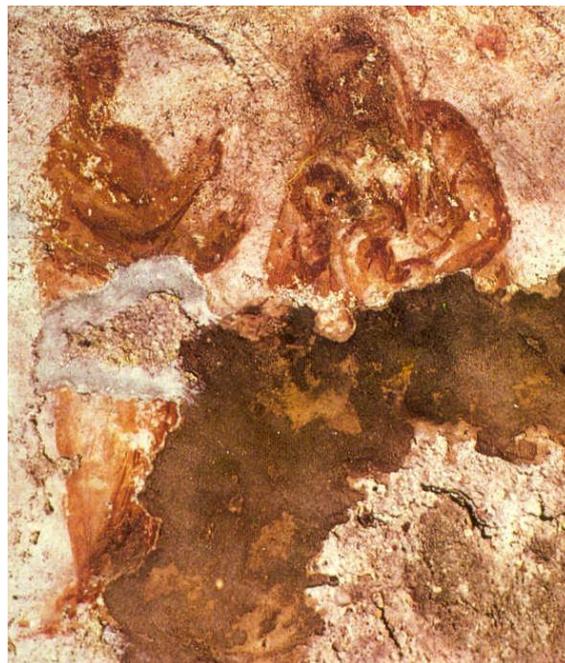


Figure 23: The oldest known image of the Virgin Mary and the Child Jesus, a fresco [39]

Catacombs of St. Domitilla (Ital. *Catacombe di Domitilla*)

In 1593, Antonio Bosio, a tireless explorer of Rome's ancient underground world, found himself in vast spaces with tombs, labyrinths of underground passages and galleries. In complete darkness, he was overcome by the feeling that he would get lost, that he would die there and *"contaminate the sacred place with his own 'unworthy' corpse"* [3]. Antonio nicknamed "Columbus of the Catacombs" was convinced that he was in the magnificent Catacombs of St. Callixtus. It was not until the middle of the 19th century that the archaeologist Giovanni Battista de Rossi, based on

systematic research, identified them as Domitilla's catacombs. He relied on the analysis of historical texts, inscriptions and paintings that were discovered. Subsequent excavations in the catacombs revealed more than 26,000 graves, a shrine to the martyrs Nereus and Achilleus, and a rare ancient iconography. [3]

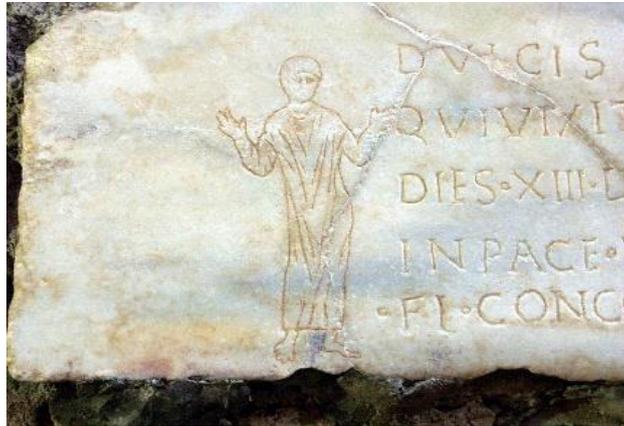


Figure 24: A Christian prays in the orant pose [14]

The praying figure is in a position with elbows close to the body, with arms slightly spread and palms facing upwards. This pose is called orans or orant (lat. one who prays or begs). Originating in ancient Rome and the Middle East, it was seen by early Christians as a symbolic surrender, prayer, supplication, and union with God. Originally, the orans gesture was also used by pagans and Jews, but later it became a typical Christian iconographic sign depicting saints and martyrs.



Figure 25: Dove with the olive branch [13]

For Christians, the dove with the olive branch is a traditional symbol with multiple meanings. It represented the Holy Spirit, God's peace, peace of soul, hope, reconciliation, etc. It has its origin in the Old Testament, in the book of Genesis, where it announced to Noah that the flood was over: "When the dove returned to him in the evening, there in its beak was a freshly plucked olive leaf! Then Noah knew that the water had receded from the earth. He waited seven more days and sent the dove out again, but this time it did not return to him." [34] Mentions of the dove also occur in

the Gospels of Matthew, Luke, Mark and John in the New Testament. On early Christian graves, the symbol was used mainly in the continuity of peace and the saved soul.

The catacombs are 17 km long, they have a respectable four parallel floors, each of which reaches a height of about five meters, and at some points, they reach a depth of almost 30 meters. As in the only Roman catacombs, there is an underground basilica.

For a long time, it was unclear, after which Domitilla the catacombs were named. Historical reports document the existence of several women with the name Flavia Domitilla, and they all come from the circle of the imperial court. Flavia Domitilla was the wife of the emperor Vespasian, but Flavia Domitilla was also his daughter, and the next Flavia Domitilla was his granddaughter, as well as the niece of his granddaughter and the consul Clemens, who was also a member of the noble imperial family by descent. Renowned researchers today confirm that the granddaughter of the Emperor Vespasian and at the same time, the niece of the next Emperor Domitian, married Titus Flavius Clemens, her mother's cousin. Clemens was a consul and an associate of Emperor Domitian, who cruelly persecuted Christians, earning him the nickname "The Second Nero". He accused his consul and his wife Flavia Domitilla of atheism and practicing Christianity. [5] He mercilessly condemned Clemens to death and Domitilla/wife and Domitilla/niece to exile on various islands. Before Domitilla, the consul's niece left into exile, she donated her land for use by the Christian community, and later, the Catacombs of Domitilla, the most extensive Christian burial land, was created there [42].

Domitilla's catacombs are a rare treasury of ancient art filled with many symbols and frescoes that date back to the era of both pagan and early Christian use of the cemetery. The paintings are inspired by characters and episodes from the Old and New Testaments, but they also exceptionally portray profane themes.

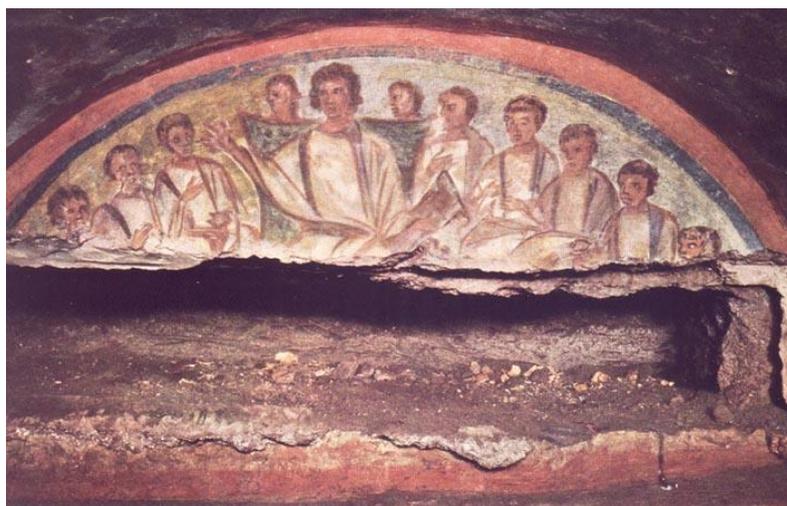


Figure 26: Christ the Teacher [38]

The painting is an image of Christ handing over the New Testament to the apostles. Such a depiction has the Latin name *Traditio Legis* and is a typical early

Christian iconographic motif of Jesus Christ surrounded by disciples, to whom he hands over the New Testament to spread it among the people. The concept refers to Christ as the true lawgiver and the disciples as bearers of his teachings.



Figure 27: The Good Shepherd, 300 – 350 [10]

The marble statue depicts a young man in shepherd's clothing with a sheep on his shoulders. It symbolizes Jesus, who says in the Gospel according to John: *"I am the good shepherd. The good shepherd lays down his life for the sheep. The hired hand is not the shepherd and does not own the sheep. So, when he sees the wolf coming, he abandons the sheep and runs away. Then the wolf attacks the flock and scatters it. The man runs away because he is a hired hand and cares nothing for the sheep. I am the good shepherd; I know my sheep and my sheep know me – just as the Father knows me and I know the Father – and I lay down my life for the sheep."* [18] In one of the interpretations of this parable, Jesus predicts his sacrifice and death. [44]

Exact research of the Roman catacombs is carried out even today. It focuses on several aspects: with the help of modern technologies such as laser scanning, georadars and 3D modeling, it reveals hitherto undiscovered rooms and tombs; wall paintings and symbols are analyzed to present ancient religious ideas and rituals; based on inscriptions on tombstones, epigraphic studies on buried Christians are created; forensic and biological investigation using DNA analysis focuses on specific persons. The goal of the research is, on one hand, to reveal new information and, on the other hand, to preserve a precious heritage for future generations.

Bibliography

1. Aavindraa. (2010, 24. november). *Bohoslužba raných kresťanov v Katakombách sv. Kalixta (rytina z 19. stor.)*. Wikimedia.

- <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Early-Christians-Worship-in-the-Catacombs-of-Saint-Calixtus.jpg>
2. Alonso de Mendosza. (2018, 23. august). *Lenepveu, J. E.: Mučeníci v katakombách, 1855*. Wikimedia.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Jules_Eugene_Lenepveu_The_Martyrs_in_the_Catacombs.jpg
 3. Archaeology Newsroom. (2017, 1. jún). *New Christian frescoes revealed in Rome's biggest catacomb*. <https://www.archaeology.wiki/blog/2017/06/01/new-christian-frescoes-revealed-romes-biggest-catacomb/>
 4. Byrne, J. (n. d.). Out of the Depths... The Christian Catacombs of Ancient Rome: An Introduction. *Belmont University Nashville, Tennessee*. <http://campus.belmont.edu/honors/catacombs/catacombs.htm>
 5. Catholic Answers. (n. d.). *Flavia Domitilla*. <https://www.catholic.com/encyclopedia/flavia-domitilla>
 6. Cornel, T., Matthews, J. (1995). *Svět starého Říma, kulturní atlas*. Praha: Knižní klub.
 7. Craughwell, T. (2022. 22. november). St. Cecilia and the History of the Roman Catacombs. *National Catholic Register*. <https://www.ncregister.com/blog/st-cecilia-and-the-history-of-the-roman-catacombs>
 8. Dmitriy Rozhkov. (2009, 27. marec). Andrea Mantegna: *Mučeník sv. Šebastián*. Wikimedia.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Andrea_Mantegna_014.jpg
 9. Dnalor 01. (2015, 21. júl). Antoine Lafréry: *Sedem římských bazilik (vľavo sa hradbami je Bazilika sv. Šebastiána)*. Wikimedia.
[https://it.wikipedia.org/wiki/Giro_delle_Sette_Chiese#/media/File:Le_sette_chiese_di_Roma_\(Antoine_Lafr%C3%A9ry,_1575\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Giro_delle_Sette_Chiese#/media/File:Le_sette_chiese_di_Roma_(Antoine_Lafr%C3%A9ry,_1575).jpg)
 10. Dnalor 01. (2014, 5. máj). *Dobrý pastier, 300 – 350*. CC BY-SA 3.0. Wikimedia.https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rom,_Domitilla-Katakomben,_Der_gute_Hirte.jpg
 11. Dnalor 01. (2014, 6. máj). *Krypta pápežov*. Wikimedia.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rom,_Calixtus-Katakomben,_Krypta_der_P%C3%A4pste.jpg
 12. Dnalor 01. (2014, 5. máj). *Symbol ΑΩ - monogram Krista v Domitilliných katakombách*.
CC BY-SA 3.0. Wikipedia.
https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Rom,_Domitilla-Katakomben,_Steintafel_mit_Inscription,_Alpha_und_Omega_und_Christussymbol_Chi_Rho.jpg
 13. Dnesor. (2014, 5. máj). *Holubica s olivovou ratoľou*. CC BY-SA 3.0. Wikipedia.
https://en.wikipedia.org/wiki/Doves_as_symbols#/media/File:Rom,_Domitilla-Katakomben,_Steintafel_mit_Taube_und_%C3%96lzweig.jpg

14. Dnesor. (2014, 5. máj). *Kresťan sa modlí v póze orant*. CC BY-SA 3.0. Wikimedia.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rom,_Domitilla-Katakomben,_Steintafel_mit_Inscription_und_Orant_\(Mensch_in_antiker_Gebetshaltung_mit_erhobenen_Armen\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rom,_Domitilla-Katakomben,_Steintafel_mit_Inscription_und_Orant_(Mensch_in_antiker_Gebetshaltung_mit_erhobenen_Armen).jpg)
15. Dolinský, J. (2010). *Dejiny cirkvi*. Trnava: Dobrá kniha.
16. Etan J. Tal. (2009, 18. december). Foto: Etan J. Tal. *Antoni Gaudí: Alfa a omega pri vchode do Sagrada Familia v Barcelone*. CC BY-SA 3.0. Wikimedia.
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/AlphaOmega.jpg>
17. Evanjelium podľa Jána 8, Jn, 8:12. (n. d.). *Moja Biblia*.
<https://www.mojabiblia.sk/search/?searchtext=Jn+8%2C12>
18. Evanjelium podľa Jána, Jn 10, 11-15. *Moja Biblia*.
<https://www.mojabiblia.sk/svatepismo/43/evanjelium-podla-jana-kapitola-10/katolicky-preklad/>
19. Evanjelium podľa Lukáša, Lk 15, 1 – 7. (n. d.). *Moja Biblia*.
<https://www.mojabiblia.sk/search/?searchtext=Lk+15%2C1-7>
20. Evanjelium podľa Matúša, Mt 18, 10 – 14. (n. d.). *Moja Biblia*.
<https://www.mojabiblia.sk/search/?searchtext=Mt+18%2C10-14>
21. File Upload Bot (Magnus Manske). (2012, 27. január). *Stefano Maderno: Svätá Cecília, 1600*. Wikipedia.
[https://en.wikipedia.org/wiki/St._Cecilia_\(Stefano_Maderno\)#/media/File:CeciliaMaderno.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/St._Cecilia_(Stefano_Maderno)#/media/File:CeciliaMaderno.jpg)
22. Friman. (206, 16. máj). *Katakomy sv. Kalixta*. CC BY-SA 3.0. Wikimedia.
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catacombe.jpg>
23. Gambuti E. (2022, 25. marec). „Do not be Afraid“ – The Annunciation in the Catacombs of Priscilla. *Jesuits*. <https://www.jesuits.global/2022/03/25/do-not-be-afraid-the-annunciation-in-the-catacombs-of-priscilla/>
24. Gregg, B. (n. d.). Roman Funerary Stele. In Religions of Late Antiquity in 20 Objects. *Weebly*. <https://hrs390cu.weebly.com/roman-funerary-stele.html>
25. Groh, V., Hejzlar, G. (1972). *Život v antickém Římě*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
26. Hernández, P. L. (2022, 17. júl). Catacombe di Priscilla, eco del cristianesimo in Europa. *Società Dante Alighieri*.
<https://www.dantealighieri.com.mx/it/post/catacombe-di-priscilla>
27. Chlumský, J. (n. d.) Sv. Kalixt (zv. též Kalist). *Světcí k nám hovoří...*
<https://catholica.cz/?id=4782>
28. Churches of Rome. (n. d.). *Catholic churches, Dedicationsto St. Cecilia Santa Cecilia in Trastevere*.
https://romanchurches.fandom.com/wiki/Santa_Cecilia_in_Trastevere
29. Janiga, I. (2020, 30. jún). Ryba. *Rozmer, č. 2/2020 | časopis pre kresťanskú duchovnú orientáciu*. <https://www.homilie.eu/sk/texty/biblicke-symboly/r/ryba--1-/666.html>

30. Jastrow. (2007, 21. marec). Foto: Marie-an Nguyen. *Náhrobná doska Licinie Amias*.
Wikimedia.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/Stele_Licinia_Amias_Terme_67646.jpg
31. Kern, K. (2009, 26. január). *Eucharistia*. WaybackMachine.
https://azbyka.ru/otechnik/Kiprian_Kern/evharistija/
32. Kniha Deuteronomium, Dt 6, 14. (n. d.). *Moja Biblia*.
<https://www.mojabiblia.sk/svatepismo/5/kniha-deuteronomium-kapitola-6/katolicky-preklad/>
33. Kniha Deuteronomium, Dt 7, 5. (n. d.). *Moja Biblia*.
<https://biblia.sk/citanie/seb/dt/7>
34. Kniha Genezis, Gn, 8, 11-12. *Moja Biblia*.
<https://www.mojabiblia.sk/svatepismo/1/kniha-genezis-kapitola-8/katolicky-preklad/?tr=20&cv=0&c=1&ch=8>
35. Le catacombe Cristiane di Roma. (n. d.). Le catacombe di San Callisto a Roma. *Symbol XP - monogram Krista v Kalixtových katakombách*.
<https://www.catacombesancallisto.it/it/simboli-cristiani.php>
36. Leinad-Z~commonswiki. (2006, 10. február). *Agapé, freska z Katakomb svätej Priscilly*. Wikimedia.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Agape_feast_05.jpg
37. Leinad-Z~commonswiki. (2006, 12. január). *Freska Ježiša ako Dobrého pastiera v Domitilliných katakombách*. Wikipedia.
https://sk.wikipedia.org/wiki/R%C3%ADmske_katakomby#/media/S%C3%BAbor:Good_Shepherd_04.jpg
38. Leinad-Z~commonswiki. (2006, 13. január). *Kristus Učiteľ*. Wikimedia.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christ_teacher.jpg
39. Leinad-Z~commonswiki. (2006, 11. január). *Najstarší známy obraz Panny Márie a Dieťaťa Ježiša, freska*. Wikimedia.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Madonna_catacomb.jpg
40. Liftarn. (2006, 11. február). *Alberto Pissa: Procesia v katakombách sv. Kalixta, maľba 1905*. Wikipedia.
<https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:A-Procession-in-the-Catacomb-of-Callistus.jpg>
41. Lockett, R. (2009, 28. október). St. Cecilia and Music. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 99:1, 15-30, DOI: 10.1093/jrma/99.1.15.
<http://dx.doi.org/10.1093/jrma/99.1.15>
42. Marks, M. (n. d.). *Flavia, Missing Woman*. Martha Marks.
<https://www.marthamarks.com/category/historical-characters/the-flavians/flavia-domitilla/>
43. Matáková, B. (n. d.). Ikonografia vybraných výtvarných motívov – ikonografia ryby. *Svätec a jeho funkcie v spoločnosti II. (eds. Kožiak, Nemeš, J.)*.
<https://www.ff.umb.sk/app/cmsFile.php?disposition=a&ID=22486>

44. Matthew, H. (n. d.). *Matthew Henry's Commentary on the Whole Bible/Volume 5/ John/ John part1*. Wikisource. https://en.wikisource.org/wiki/Matthew_Henry%27s_Commentary_on_the_Whole_Bible/Volume_5/John/John_part1#The_Good_Shepherd
45. Mikloško, J. (2022). *Sedem statočných na siedmich pahorkoch Ríma*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, spol. s r. o.
46. Misál. (n. d.). *Misál latinsko-slovenský hlaholský*. <https://misal.tradi.sk/stitok/15-vigilia-2-triedy>
47. Mufunyo~commonswiki.(2007, 27. september). *Symbol Ichthys z Efezu*. CC BY-SA 3.0. Wikimedia. https://cs.wikipedia.org/wiki/Ichthys#/media/Soubor:Ephesus_IchthysCrop.jpg
48. *Oratórium svätého Filipa Nériho. (2013, 26. apríl). Po stopách svätého Filipa Nériho v Ríme, 26.4.-3.5. 2013, Rím*. <http://www.oratoriani.sk/2013/04/postopach-svateho-filipa-neriho-v-rime.html>
49. Porubánová, M. (2017, 3. november). Slovenskí veriaci slávili svätú omšu v Katakombách sv. Šebastiána. *Tlačová kancelária Konferencie biskupov Slovenska*. <https://www.tkkbs.sk/view.php?cislocianku=20171103013>
50. Roman Martyrology. (2004). Wikidata. <https://www.wikidata.org/wiki/Q125252554>
51. Romano Impero. (n. d.). *Catacombe di San Sebastiano*. <https://www.romanoimpero.com/2021/03/catacombe-di-san-sebastiano.html>
52. Rytier Nepoškrvnenej, 1/2001. (n. d.). *Putovanie dejinami kresťanského sakrálneho umenia (I.)*. <http://www.rytier.sk/rytier/rytier/2001/1-01/putovanie.html>
53. Sette Chiese. (n. d.). *Pellegrinaggio delle Setta Chiese*. <https://www.iubilaeum2025.va/it/pellegrinaggio/cammini-giubilari-dentro-roma/il-pellegrinaggio-delle-sette-chiese.html>
54. Sgruba112. (2013, 4. máj). *Giuseppe Giorgetti: Svätý Šebastián, cca 1670 – 1672*. CC BY-SA 3.0. Wikimedia. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Bernini%2C_San_Sebastiano%2C_Via_Appia_Antica%2C_Basilica_di_San_Sebastiano.JPG
55. Schamoni, W., Besler, K. (1991). *Perly zo života svätých*. Košice: Východoslovenské tlačiarne.
56. Sokoljan. (2013, 2. január). *Katakomy svätých Petra a Marcellina (J. Wilpert), kolorovaná čiernobiela fotografia, 1903*. Wikimedia. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Wilpert_060.jpg
57. Švančarková, M. (2019, 16. júl). *Jonáš a veľryba sa stali komiksom pre pohanov*. Katolícke noviny. <https://www.katolickenoviny.sk/reportaz/category/reportaz/article/jonas-a-velryba-sa-stali-komiksom-pre-pohanov.xhtml>
58. Taylor, M. (n. d.) *Pope Saint Callixtus I*. Taylor Marshall. <https://taylormarshall.com/about>. <https://taylormarshall.com/2017/10/pope-saint-callixtus-controversial-pope.html>

59. Testus. (2008, 9. november). *Eucharistický chlieb a ryba v Kalixtových katakombách*. Wikimedia.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Wilpert_028.jpg
60. Testus. (2008, 19. november). *Katakomy sv. Domitilly (foto J. Wilpert), 1903*. Wikimedia.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Wilpert_052.jpg
61. The Christian Catacombs of Rome. (n. d.). The Catacombs of Saint Callixtus. <https://www.catacombesancallisto.it/en/le-origini-delle-catacombe.php>
62. Tlačová kancelária biskupov Slovenska. (2010, 4. máj). *V Neapole sa zopakoval zázrak skvapalnenia krvi sv. Januária*.
<https://www.tkkbs.sk/view.php?cislocianku=20100504007>
63. Vafle9761. (2016, 15. apríl). *Freska Dobrého pastiera na strope Kalixtových katakomb*. Wikimedia.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Good_shepherd_02b_close.jpg
64. Vanished user 211120. (2015, 10. august). *Pápež Kalixt I., 3. storočie*. Wikimedia.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:16-St.Callixtus_I.jpg
65. Vatican News. (2019, 11. február). *Katakomy sv. Priscily*.
<https://www.vaticannews.va/cs/svet/news/2019-11/katakomy-sv-priscily.html>
66. Wikipédia. (n. d.). *Bitva u Milvijského mostu*.
https://cs.wikipedia.org/wiki/Bitva_u_Milvijsk%C3%A9ho_mostu
67. Wikipédia. (n. d.). *Catacombe di San Sebastiano*.
https://it.wikipedia.org/wiki/Catacombe_di_San_Sebastiano
68. Wikipédia. (n. d.). *San Sebastiano*.
https://it.wikipedia.org/wiki/San_Sebastiano
69. Zio. (2009, 1. marec). *GB Rossi: Krypta pápežov, 1854*. Wikimedia.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/c/ce/Callistus_Katakomben.jpg
70. Zjavenie apoštola Jána, Zjv 1, 8. (n. d.). *Moja Biblia*.
<https://www.mojabiblia.sk/svatepismo/66/zjavenie-apostola-jana-kapitola-1/>
71. Zjavenie apoštola Jána, Zjv 21, 6. (n. d.). *Moja Biblia*.
<https://www.mojabiblia.sk/svatepismo/66/zjavenie-apostola-jana-kapitola-21/katolicky-preklad/>
72. Zjavenie apoštola Jána, Zjv 22, 13. (n. d.). *Moja Biblia*.
<https://www.mojabiblia.sk/svatepismo/66/zjavenie-apostola-jana-kapitola-22/>

Формы претворения традиций в камерно-вокальных и хоровых произведениях Хуан Цзы

Исследования хоровой музыки Хуан Цзы обусловлено празднованием 120-летия со дня рождения выдающегося китайского композитора Хуан Цзы (1904–1938), заложившего основы профессионального творчества западноевропейской традиции в КНР. Несмотря на то, что в камерно-вокальной и хоровой музыке композитора преобладает западноевропейский стиль, влияние традиционной музыки и национальной культуры прослеживается во многих неочевидных фактах.

Речевая интонация является знаковой для камерно-вокального творчества Хуан Цзы и, особенно, для сочинений, созданных в народном стиле и баллад. Ло Чжаолян в своей статье [1] приводит существенное различие, позволяющее разграничить жанры народной песни и баллады в китайском фольклоре. Как пишет исследователь, несмотря на то, что жанры народной песни и баллады прошли серьезную эволюцию и постоянно менялись, тем не менее, народная песня квалифицировалась китайскими этнографами по обязательному наличию мелодии, сопровождающей стихотворный текст. Напротив, *балладами* признавались рифмованные произведения, исполнявшиеся в разговорной манере, без пения.

В эпоху Цинь (秦; 221 до н.э. – 207 до н.э.) баллады представляли собой синкретичное триединство музыки, слова и танца. Несмотря на то, что «первоначальное предназначение баллад не было связано с музыкой» [1], некоторые их образцы, например, представленные в «Книге песен» – сборнике стихов, получивших распространение до династии Цинь, были намеренно омузыкалены, – отмечает Ло Чжаолян [там же]. Начиная с династии Цинь, различие между песней и балладой стало более очевидным в связи с появлением при императорском дворе канцелярии «Юэфу», отвечающей за создание музыкальных партитур, собирание стихов и воспитание талантов, включая и обучение музыке, пению и танцам. Стихи для Юэфу специально создавались литераторами, а также собирались в китайском фольклоре. Содержание песен было весьма разнообразным и раскрывало различные стороны общественной жизни. Соответственно и их исполнение стало обогащаться аккомпанементом инструментального ансамбля. Баллады же превратились в народные песни, представляющие мысли и чаяния народа. В этот период, по мнению Ло Чжаолян, жанр баллады оказался наиболее близок пословицам, выражавшим отношение народа к событиям социальной и политической жизни, и их музыкальная составляющая была выражена крайне слабо.

В начале становления династии Хань (汉朝, 202 до н. э. – 220 н. э.) определенная часть народных песен стала входить в область придворной и храмовой музыки, что обусловило появление их обработок, аранжировок и отличного от привычного исполнения звукового оформления. Одновременно с развитием и обогащением музыки в песенном жанре происходят трансформации и его стихосложения. Как отмечает Ло Чжаолян, «...во времена династии Хань, будь то “песня” или “народная песня”, сочиненная Юэфу, появился ряд произведений, основанных на пяти иероглифах. В пяти словах на одно слово больше, чем в четырех, что больше подходит для выражения сложных чувств творца. Кроме того, пять слов добавляют ритм, образуя ритм “два-два-один” или “два-один-два”. Чередование различных ритмов делает структуру предложения более разнообразной, придавая ей динамичную красоту» [там же]. Безусловно, такой тип стихосложения не мог развиваться в императорском дворце и перекочевал в «вульгарные» жанры¹, в которых пробовали свои силы литераторы. Китайский историограф, поэт Бань Гу считает, что особенностью песен и баллад в династии Хань является их эмоциональность» [2, 78]. Музыка песен в полной мере способствовала выражению разнообразных эмоциональных состояний, тогда как баллады были направлены на сохранение событийного значения. В силу того, что музыкальную составляющую в устном народном творчестве сохранить было сложнее, жанр баллады, как отмечает Ло Чжаолян, оказался более устойчив к историческим воздействиям: «“Песни” передаются с помощью красивой и трогательной музыки, а “баллады” распространяются с помощью историй того времени» [1].

Народные песни династий Вэй (曹魏, 220–266 н.э.) и Цзинь (晋朝, 265–420) перестали быть камерными жанрами для индивидуального музицирования или пения с ансамблевым сопровождением, как это было до династии Хань. Песня постепенно превратилась в законченное изысканное по стилю и музыке произведение, которым могла наслаждаться публика. И здесь, как отмечает Ло Чжаолян, граница между песней и балладой стала размываться, и народную песню и балладу можно в совокупности именовать «балладой» [там же].

Во времена династии Западная Цзинь (晋朝, 265–420) из-за военных действий между севером и югом политические, экономические, культурные и этнические различия воздействовали на поэтическое содержание и музыку баллад севера и юга, что отражает ряд стилевых признаков. Южные баллады, представленные творчеством поэта Янь Цюя, относятся к песням любви и воспеванию ценности отдельной жизни, а также глубоких эмоциональных переживаний человека. Это выражалось в предпочтении камерных пятисловных строк, изложенных в четырех предложениях, изысканной риторике, метафорическим сравнениям с явлениями природы и включению множества разнообразных поэтических приемов – каламбуров, метафор, аллегорий, омонимов и других. Поэзия Ху Инь отвечает установкам эпохи Северных династий (南北朝, 420–589) с суровым климатом и множеством кочевых племен, определяя «прямолинейный,

¹ Относящиеся к народной культуре и искусству.

откровенный, смелый и крепкий стиль баллад Северных династий с простой и непритязательной лирикой без хитроумных риторических приемов», как замечает Ло Чжаолян [там же]. Исследователь утверждает, что для многих образцов северных баллад свойственно использование семисловных строк, также уместившихся в четыре предложения, которые были «за пределами досягаемости поэтов Южных династий». Образцы южных и северных баллад были восприняты и развиты в полной мере поэтами эпохи Тан (唐朝, 618–907) [там же].

Столь длительный экскурс в историю развития жанров народной песни и баллады, предпринятый Ло Чжаолян, был адаптирован нами для того, чтобы показать диффузность и открытость границ этих двух жанров и существование на определенных исторических этапах одного жанра в контексте другого. Вместе с тем, благодаря исследовательской работе Ло Чжаоляна наметились некоторые признаки жанровой атрибуции балладного жанра в китайской вокальной музыке. К таковым отнесем направленность содержания на событийный ряд, связанный с фиксацией социальных, исторических пертурбаций в жизни страны; лирических, драматических событий в воссоздании индивидуальных жизненных биографий; повествовательность и преобладание речевой интонации как характерной узнаваемой черты жанра; склонность к несимметричным конструкциям, обусловленной влиянием эмоциональной составляющей, зафиксированной в поэтическом тексте баллад.

В то же время остается нераскрытым вопрос, в какой мере оказал влияние на вокальное творчество Хуан Цзы жанр европейской вокальной и инструментальной баллады, с образцами которых, представленных в творчестве Ф. Шуберта, Р. Вагнера, Ф. Шопена, Ф. Листа и других композиторов¹, он был, безусловно, знаком. Отметим, что на момент обращения композитора к этому жанру китайский литературовед и фольклорист Цзян Шаоюань провел культурологический анализ ритуальных суеверий, и результаты его работы были опубликованы в издании «Исследование древних китайских путешествий» (The Commercial Press, 1937). Как упоминает Лю Сичэн, Цзян Шаоюанем был сделан перевод собрания «Английских баллад и фольклорных исследований» [3]. Более того, как указывает Ван Сучжэнь в своем исследовании народных литературных жанров, западноевропейская система классификации фольклора легла в основу работы китайских этнографов в XX веке [4]. Резюме его работы, посвященной осмыслению ретроспективы изучения литературных жанров в Китае, хорошо передает цитата Чжун Цзинвэня, которая одновременно репрезентирует и установки современной фольклористики. «Жанр может обогащаться и трансформироваться, а также жанры могут проникать друг в друга, это открытая структура, <...> но при этом теория жанров не может использоваться в качестве

¹ Здесь имеются в виду наиболее известные произведения западноевропейской музыки, написанные в жанре баллады: «Лесной царь» Ф. Шуберта, «Баллада Сенты» из оперы «Летучий голландец» Р. Вагнера; транскрипции Ф. Листа, написанные на тексты баллад различных авторов – Бюргера, Ленау, А. Толстого; Четыре баллады и романса для 2-х голосов с фортепиано» ор. 75 И. Брамса; Четыре баллады для фортепиано Ф. Шопена, «Баллада в форме вариаций» соль минор, ор. 24 Э. Грига и многие другие.

тюрьмы». Это особенно видно на примере существования в китайской национальной культуре жанров народной легенды, народной песни, народной драмы и народной повествовательной поэмы, утверждает Ван Сучжэнь. «Одной из особенностей ханьской китайской народной литературы является то, что один и тот же сюжет имеет тенденцию повторяться в разных жанрах, что является чрезвычайно ценным достоянием Китая. История Мэн Цзянну включает в себя народные песни, тексты песен на барабанах и большое количество местных опер» [4].

Таким образом, можно предположить, что просвещенной китайской интеллигенции были довольно хорошо известны различные образцы балладного эпоса западноевропейской традиции. Понимая открытость жанровых границ, мы можем предположить, что каждое произведение Хуан Цзы, написанное в жанре баллады или старинной народной песни, может при более детальном рассмотрении оказаться как народной песней, так и жанровой разновидностью баллады, менявшейся в своем историческом развитии.

Примечательной в этом смысле является сочинение Хуан Цзы «Мулиан спасает свою мать», сопровождающаяся в издании Шанхайской консерватории пояснением «(старинные песни)» [5, 140]. Содержание баллады в трансформированной форме передает смысл одной из сутр древнего классического индийского эпоса Махабхарата. Мать героя легенды – Мулиана за грехи после смерти превращается в голодного призрака. Мулиан обращается к Будде с просьбой помочь ей. Будда дает ему советы и благодаря их выполнению сын освобождает душу матери от грехов, что приводит к ее новому перерождению.

В основе сочинения лежит философская тема искупления грехов и реинкарнации. Наиболее важными в ее интерпретации Хуан Цзы становится форма диалога, разворачивающегося между Мулианом и Буддой, которая реализуется в чередовании фраз тенора-солиста и четырехголосного мужского хора. Другим немаловажным композиционным влиянием можно считать строфическую структуру также присущую генезису баллады как речевого жанра в китайской традиционной культуре. В то же время в сочинении «Мулиан спасает свою мать» сохраняется жанровая поэтика табуированной западноевропейской баллады – обращение к сфере фантастики и, в частности, в образе inferнального пришельца¹ выступает душа матери Мулиана; сохраняется амплуа повествователя. Вместо образа возлюбленной выступает образ Родины, преломленный сквозь призму пейзажных картин и сознательно моделируемого локального колорита средствами национальных элементов музыкального языка. Развитие формы в соответствии с сюжетом истории обуславливает возникновение балладной формы по типу *a, a₁, a₂, a₃* постепенным нарастанием напряжения при ее повторе и кульминацией в конце. Таким образом, наличие множества элементов, связанных не только с историческим становлением китайской вокальной баллады, но и западноевропейской баллады, в том числе и особая значи-

¹ О.В. Бегичева обосновывает жанрово-семантические амплуа героев табуированной баллады, среди которых обязательное место принадлежит амплуа inferнального пришельца, повествователя и возлюбленной [6, 80–114].

мость речевой интонации, свидетельствует в пользу того, что сочинение Хуан Цзы «Мулиан спасает свою мать» можно причислить к жанру баллады, а не старинной песни.

В традициях балладного жанра написано сочинение Хуан Цзы «Народные песни Хуайнаня». Хуайнань – город, занимающий центральное положение в провинции Аньхой, которая охватывает часть восточной территории страны. В этом географическом пространстве происходит пересечение северных и южных влияний, о чем упоминает Тай Цзиннун [7], который всю жизнь занимался собиранием и исследованием старинных песен и баллад Хуайнаня – работы, проводящейся под эгидой Ассоциации исследования песни Пекинского университета [8]. Важной культурной достопримечательностью Аньхоя являются старинные деревни, расположенные на юге провинции, дающие богатый материал для этнографических исследований. Как отмечает Тай Цзиннун «Я собрал около 2 000 баллад, включая детские песни, песни о светской жизни, и 600 из них – песни о любви...» [7].

Именно в традициях южных баллад, повествующих о любви, написано сочинение Хуан Цзы «Народные песни Хуайнаня». Вспоминая о замысловатой риторике баллад, изобилующих различными поэтическими приемами, создающими элегантный стиль и изящный язык произведения, сложившимися в эпоху Западная Цзинь, композитор обращается к жанру фуги, помогающей музыкально организовать содержание баллады. Примечательно, что в балладе Хуан Цзы отсутствует фигура повествователя, исполнение осуществляется дуэтом, партии распределены между мужским и женским голосами, тогда как фортепиано периодически дублирует развитие каждого голоса.

Баллада выдержана в трехчастной форме, свойственной жанру фуги. Основная тема изложена в низком регистре в тональности доминанты, тогда как ответ подчеркивает основную тональность *F-dur*. Ответ тональный, завершающийся отклонением в область доминанты *C-dur*, что также усиливает динамику становления. На этот же эффект направлено секвентное смещение восходящего квартового мотива по большим секундам вниз в басовом голосе, приводящее в итоге к развивающему разделу. Он начинается в *g-moll* и строится на основе канонической имитации. Серьезное развитие здесь получает интонация поступенного хроматического спуска, реализующаяся по типу европейской риторической фигуры *passus duriusculus*, выражающей боль и страдания. Она звучит то в увеличении, то в уменьшении. Однако реприза изживает эту интонацию. Начинаясь в тональности *S (B-dur)* как ложная, в основной тональности *F-dur* она звучит как торжественный марш на *f*. Отсылкой к древним балладам эпохи Западная Цзинь служит орнаментика, украшающая мелодию в завершении всей композиции.

В таком контексте Хуан Цзы является продолжателем идей знаменитого китайского философа Ху Ши, который в 1922 году руководил еженедельником «Песни и баллады». Когда через десять лет после закрытия еженедельного журнала, он вновь взял на себя управление им, то в «Словах о возобновлении публикации», написанных им 9 марта 1936 года, он выразил важные принципы

работы с фольклором, актуальные для китайских ученых того времени. «Я думаю, что величайшая цель сбора и сохранения баллад состоит в том, чтобы расширить рамки и добавить образцов в китайскую литературу. Конечно, я не недооцениваю важность баллад в фольклористике и диалектологии, но я всегда чувствую, что использование этой литературы является самым большим и фундаментальным. ...Поэтому мы сейчас занимаемся такого рода делом сортировки и распространения баллад, чтобы открыть новый сад для новой китайской литературы» [1].

В совершенно ином ключе решена Хуан Цзы «Баллада о сборе лотоса», написанная на стихи его современника Вэй Ханьчжана. В основу произведения положен одно из повторяющихся действий в июне-июле, сбор цветов лотоса, которые применяют в медицине, кулинарии, художественном народном творчестве. Водоёмы с цветущим лотосом представляют собой удивительный пейзаж, который обогащается выпрыгивающими из воды рыбками, движение которых сопровождается волнами или водной рябью, привлекающей внимание на водных плантациях. Живописание этого красочного пейзажа легло в основу «Баллады о сборе лотоса». По стилю это произведение напоминает баркаролу, благодаря размеру 6/8, фигурационным пассажирам аккомпанемента и филировке динамики отдельных фраз, иллюстрирующих в музыке приближение и удаление волны, а также пространственным эффектам по типу эха, благодаря смене динамики с *f* на *p*.

Несмотря на фигурационную фактуру гармоническое развитие довольно статичное и в первой части простой II-х частной репризной формы не выходит из притяжения тоники *F-dur*. Развитие мелодии также осуществляется в пределах устойчивых звуков тонического трезвучия, словно иллюстрируя таинство цветка лотоса, свободно качающегося на волнах, но не в силах покинуть свою водную обитель. Во второй части гармоническое развитие становится интенсивнее за счет автентических гармоний, но в репризе многократно повторенная тоника возвращает все к исходному состоянию воспевания поэтики водного пейзажа. Удобный диапазон мелодии, повторность ритмоформул, вариантное развитие начальных мотивов, все эти качества свидетельствуют в пользу доминирования жанра песни, а не баллады. Вероятно, введение определения «баллада» в программный заголовок было связано с акцентуацией архаики этого красочного действия и воспевания его красоты, передающейся в различных произведениях искусства Китая в веках.

Таким образом, одним из репрезентаций традиционного начала в камерно-вокальных и хоровых произведениях Хуан Цзы выступают различные исторические варианты балладного жанра. В их интерпретации композитором можно говорить о толковании старинных баллад, в качестве художественного источника, с учетом содержания которого подбираются средства западноевропейского музыкального искусства – ладо-тональное развитие, гармония, фактура, форма. В то же время осмысление уникального содержания вокально-хоровых миниатюр обуславливает поиск композитором особой жанровой разновидности

(старинной песни, баллады, песни) наиболее отвечающей раскрытию специфики образно-художественного мира произведения.

Литература

1. Ло Чжаолян. «Песни» и «баллады» в династиях Хань, Вэй и Цзинь: мы разные. URL: https://www.sohu.com/a/503029409_121119387 (дата обращения 17.10.2024).

2. Бамбуковые страницы. Антология древнекитайской литературы. М.: Восточная литература РАН, 1994. 415 с.

3. Лю Сичэн. О жанровых проблемах в истории китайского фольклора (Часть I). URL: <https://www.chinesefolklore.org.cn/ChinaFolkloreSociety/xsjj/xsfs/lpwt1.htm> (дата обращения 01.10.2024).

4. Ван Сучжэнь. Исследование народных литературных жанров. Сайт Китайского фольклорного общества. URL: <https://www.chinafolklore.org/web/index.php?Page=1&NewsID=20786> (дата обращения 17.10.2024).

5. Хуан Цзы. Полное собрание вокальных сочинений. Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2023. 205 с.

6. Бегичева, О.В. Жанровые метаморфозы романтической баллады в искусстве XIX-XXI веков: монография. Майкоп: Магарин О.Г., 2019. 192 с.

7. Тай Цзиннун. Предисловие // Коллекция народных песен Хуайнань. Хуайнань: издательский дом Хайян, 2015. 153 с. URL: <https://book.douban.com/subject/26691781/> (дата доступа 18.10.2024).

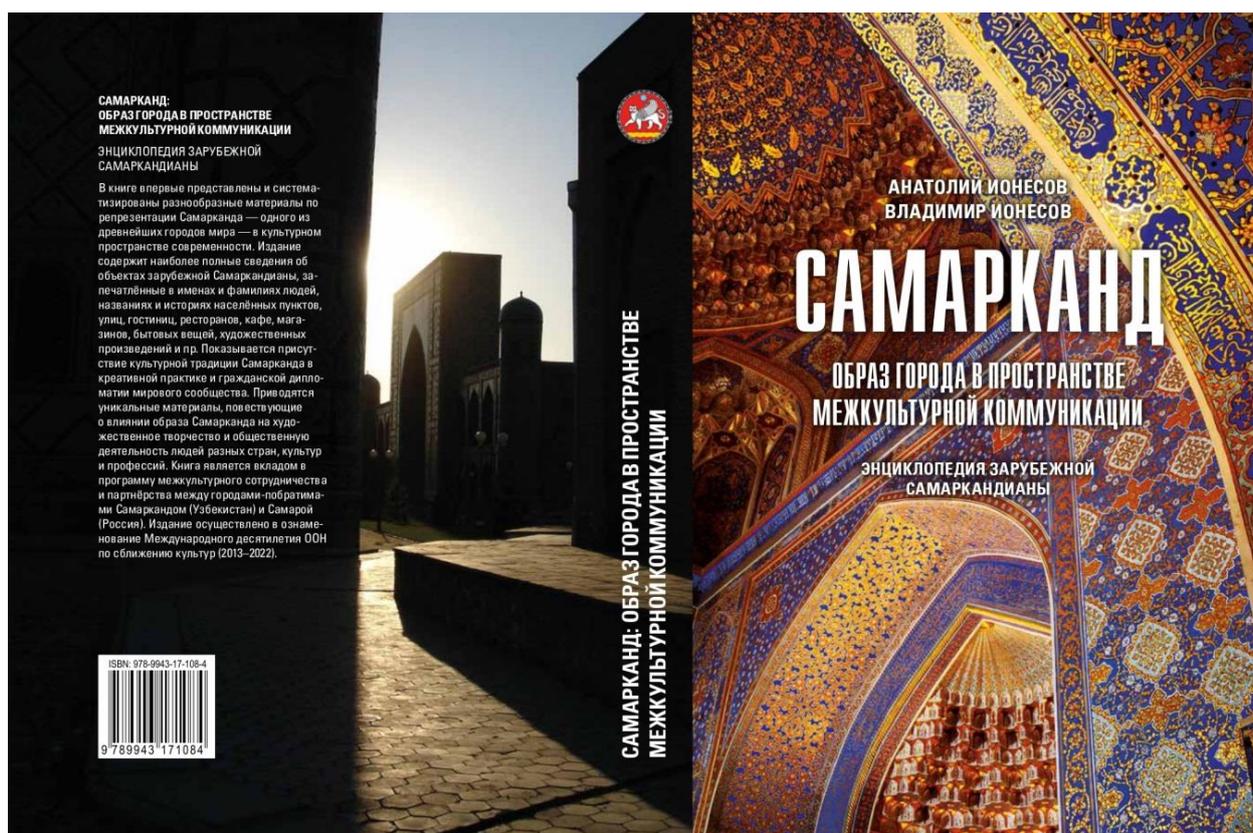
8. Лю Сичэн. Исследование Хуайнаньских песен Тай Цзиннуну // Этюды китайских баллад Тай Цзиннуну. URL: <https://www.chinesefolklore.org.cn/blog/?liuxicheng> (дата обращения 18.10.2024).

Шерзод Фазылов, Георгий Хачиев (Узбекистан)
Авторы двуязычной брошюры
«Самарканд – Прага» / *Samarkand – Praha*

**Увлекательное путешествие
по «планете Самарканд»,
или образ города в диалоге культур**

Рецензия на книгу.: А.И. Ионесов, В.И. Ионесов. «Самарканд: Образ города в пространстве межкультурной коммуникации. Энциклопедия зарубежной Самаркандианы» / Под ред. Ю.Н. Абдуллаева. – Самаркандский международный технологический университет.

— Ташкент: SMI-ASIA, 2022. – 512 с.: 48 цв. Вкладок



Обложка книги А.И. Ионесов, В.И. Ионесов «Самарканд: Образ города в пространстве межкультурной коммуникации. Энциклопедия зарубежной Самаркандианы». – Ташкент: SMI-ASIA, 2022

Монументальное – более чем 560-страничное – научно-информационное издание вышло в свет под эгидой Самаркандского международного технологического университета при поддержке известной своей благотворительностью и спонсорством культурных, образовательных и других проектов в Узбекистане Группы компаний ERIELL. В 2022 г. его опубликовало ташкентское издательство SMI-ASIA, а напечатала тиражом 500 экземпляров на высококачественном полиграфическом уровне одна из находящихся в столице Узбекистана типографий. Авторами книги являются уроженцы Самарканда Анатолий Иванович и Владимир Иванович Ионесовы.

Открывая книгу, ответственный редактор публикации – доктор педагогических наук, профессор, ректор упомянутого выше университета Юсуф Негматович Абдуллаев – характеризует создателей энциклопедии как известных собирателей образцов мультикультурного творчества, подвижников гражданской дипломатии в науке, образовании и искусстве, чья жизнь всецело связана с Самаркандом. Профессор Ю.Н. Абдуллаев отмечает также важность Самаркандского международного музея мира и солидарности, созданного одним из авторов книги, в качестве ресурсной площадки для разработки и продвижения энциклопедического проекта «Самаркандиана» и то, что этот проект, как и сама публикация, передаёт облик древнего города Самарканд в социальном пространстве мирового сообщества.

Энциклопедическое издание сфокусировано на всём том интересном, занимательном и примечательном, что связано с Самаркандом за пределами Узбекистана, в международном контексте. Речь идёт прежде всего о названных именем одного из древнейших и красивейших городов земного шара многочисленных иностранных объектах материальной, духовной культуры и интеллектуального наследия. Вместе с тем – и о том, что поименовано за рубежом в честь стародавнего названия Самарканда (Мараканда), его главных достопримечательностей (Афрасиаб, Регистан), старинного региона, центром которого был этот город (Согд, Согдиана), современного независимого государства, на карте которого находятся Самарканд, столица республики и другие известные города (Узбекистан, Ташкент, Бухара, Хива), и, конечно же, в память о выдающихся личностях мирового значения, чья жизнь и деятельность были тесно связаны с Самаркандом (Авиценна, Амир Темур, Мирзо Улугбек, Алишер Навои и т. д.).

Судя по насыщенности фундаментального несколькими тысячами конкретных фактов, исчерпывающей полноте сведений, он в полной мере соответствует категории энциклопедий. Трудно себе представить, какой гигантский массив рукописных, печатных и электронных изданий пришлось авторам внимательно просмотреть, проанализировать, выделить из него релевантную теме исследования информацию, вдумчиво осмыслить, сгруппировать, прокомментировать, интересно, доходчиво и, образно говоря, «по полочкам» изложить её для удобного и увлекательного восприятия читателем.

Структурно книга состоит из следующих частей: «От редактора», «Предисловие», «Введение», «Самарканд на всех континентах: город, как перекрёсток культур» (это главная часть, содержащая 39 тематических разделов), «Заключение», «Послесловие», «Приложения», «Благодарность», «Резюме» и «Об авторах». Заключительной частью книги являются 48 цветных вкладок.

Оправданной, с научно-методической, образовательной и просветительской точки зрения композиционной особенностью Энциклопедии зарубежной Самаркандианы, является то, что большинство её частей включают преамбулу, в которой излагается авторское видение теоретической, философской важности предмета темы, рассматриваемой в этой части, после чего приводятся конкретные факты и сведения, относящиеся к ней. Тот же принцип касается разделов книги.

В энциклопедии собраны воедино разбросанные в колоссальном множестве различных источников упоминания о названии Самарканд, его языковых транскрипциях (Samarkand, Semerkant, Samargante, Samarchand) и связанных с ними других названиях и именах. Это убеждает читателя в том, что такие названия и имена встречаются за рубежом очень и очень часто. Образно говоря, если на географической карте мира закрасить страны, в которых они фигурируют, то на этой карте останется мало не закрашенных территорий.

Книга издана весьма небольшим тиражом, который несоизмерим с многочисленностью читательской аудитории, которую она, несомненно, заинтересует. Поэтому стоит вкратце пересказать содержание хотя бы главной её части – «Самарканд на всех континентах: город, как перекрёсток культур» – обратив внимание на весьма любопытные факты, изложенные в тематических разделах этой части.

В одном из таких разделов – «Картографии» – А.И. и В.И. Ионесовы сообщают читателю о том, что край под названием Согдиана ещё во II веке нашей эры обозначен на карте древнегреческого географа Птолемея. Самаркандское царство и его столица впервые отмечены в XV веке на старинных британских, фламандских и итальянских атласах.

В другом разделе – «Топонимы» – упоминаются природные и рукотворные объекты с «самаркандскими» названиями. Любопытно, что в некоторых средневековых письменных источниках есть ссылки на то, что в далёком прошлом Индийский океан именовался Самаркандским, Аравийское море – Самаркандским, а Инд – рекой Самарканд. Авторы логично объясняют феномены в этих названиях преобладанием в портах их акваторий в те стародавние времена предприимчивых купцов из Самарканда.



*«Сотрудничество между Самаркандским международным технологическим университетом и Самарским государственным институтом культуры крепнет»
Один из стендов тематической выставки по книге «Самарканд: образ города в пространстве межкультурной коммуникации»*

В том же разделе упоминается целый ряд населённых пунктов или их частей на нашей планете, в названии которых в настоящее время фигурируют «Самарканд» или очень похожие на него слова. Это, в частности, горное селение Самаркандык в Кыргызстане, деревни Самаркандиан в Афганистане, Иране, Индии, деревня Оазис Самарканда в Египте, махалля Самарканд в Турции и т. д. Такие названия не случайны, они – поясняют авторы – вдохновлены славой и великолепием «бирюзового» города в долине Зеравшана. Попутно стоит отметить, что составители энциклопедии устояли перед соблазном пополнить перечень «самаркандских» названий тем, что не связано с именем центральноазиатской «жемчужины» Востока. Например, за счёт Самаркандского водохранилища в Казахстане, названного в 1941 г. по имени близлежащего посёлка Самаркандский, чей топоним имеет отношение к переселенцам начала XX века из российской Самары.

Как минимум два жилых микрорайона с официальным названием «Самарканд» имеется в США. И если тот, что находится в одном из округов штата Северная Каролина, сформировался сравнительно недавно, то его «тёзка» в калифорнийском городе Санта-Барбара, как отмечают авторы, был

основан более 100 лет тому назад. Кстати, Сан-Франциско считающийся одним из самых красивейших городов этой страны, некоторые американцы за великолепную архитектуру и колоритную атмосферу неофициально, но уважительно именуют «Самаркандом Америки».

На страницах Энциклопедии зарубежной Самаркандианы приводятся сведения о том, что в самых разных государствах мира – от Мексики и Колумбии в Латинской Америке до Таиланда в Азии – расположены названные именем «Самарканд» жилые комплексы, усадьбы, имения, виллы, кондоминиумы. Не счесть количество других объектов и ареалов, которые носят это имя. К ним, например, относятся старинный форт в Пакистане, торговые комплексы в Дании, Великобритании, Иране, залы в конгресс-центрах Испании и Швейцарии, спортивный комплекс в Италии, чайная плантация в Шри Ланке, коневодческое хозяйство во Франции и многое другое. Именем Самарканда названо множество улиц и бульваров в России, Украине, Казахстане, Турции, Иордании, Тунисе, во Франции, Италии и т. д.

Центральноазиатский Ровесник Древнего Рима в прошлом славился караван-сараями, на смену которым со временем пришли современные, часто с восточным колоритом, гостиницы. Видимо, поэтому немало владельцев зарубежных отелей дали им название «Самарканд». Отели с таким названием, судя по перечню, авторами, есть в Бразилии, Колумбии, Австралии, в Лондоне, на побережье самой престижной в туристической Европе Французской Ривьеры, в небольших итальянских городах Порто-Чезарио, Чивитавеккья и даже в старейшем городе Латинской Америки Гренада в Никарагуа. Но, пожалуй, самым знаменитым из зарубежных отелей «Самарканд» являлся тот, что находился в упомянутой американской Санта-Барбаре – он отличался – пишут авторы – колоритным восточным интерьером и внешностью персонала, облачённого в тюрбаны, камзолы и шаровары из шёлка и парчи. Сейчас здесь располагается элитный дом для престарелых с тем же названием «Самарканд».

Искусство кулинарии Самарканда (как и всего Узбекистана), которым восторгаются гурманы, не могло не отразиться на названиях многочисленных зарубежных предприятий общественного питания, что на конкретных примерах подтверждается в книге. Особенно часто имя города – само или в разных сочетаниях с другими словами – фигурирует на вывесках ресторанов, кафе, чайхан, чайных домов в России, Казахстане и США: в одном только Нью-Йорке, как сообщают составители энциклопедии, открыты рестораны «Чорсу-Самарканд», «Купола Самарканда», «Вкус Самарканда», «Аль-Фуркати Самарканд», немало ресторанов с названием «Самарканд» есть в Калифорнии, Аризоне, Пенсильвании, других штатах. Одноименные рестораны и кафе, судя по перечню, приведённому авторами, есть в большинстве стран Европы, в Турции, Японии, Южной Корее, Индии, Марокко, Израиле, Азербайджане, ОАЭ и других государствах. В большинстве из них кухня и интерьер вполне соответствуют названиям. Но есть, как отмечается в книге, и исключения. Например, для престижности и привлечения посетителей «Самаркандом» названы заведения, не имеющие ничего общего с приготовлением плова и

других узбекских национальных блюд: так, в Великобритании название славного города присвоено ресторанам сугубо средиземноморской, индийской кухни и пиццерии, а в одном из городков «Страны восходящего солнца» в ресторане «Самарканд-Сибато» подают исключительно японские блюда.

В разделе «Книги» сообщается о том, что упоминания о Согде и его столице встречаются ещё в трудах античных, а позже средневековых персидских, арабских, армянских, китайских, корейских и европейских географов и путешественников. При этом приводятся многие интересные цитаты из их произведений. «Самарканд» фигурирует в названиях сотен зарубежных публикаций и более позднего – вплоть до наших дней – периода. К ним относятся произведения самых различных форм и жанров: эпические поэмы, стихотворения, романы, очерки, главы книг, путевые заметки, сборники рассказов, детские сказки, научно-популярные, искусствоведческие, научно-фантастические издания, альбомы и атласы с описанием достопримечательностей города. Особое место среди иностранных книг, тематически связанных с Самаркандом, занимают труды писателей, учёных-ориенталистов, повествующие о выдающемся государственном деятеле, полководце и покровителе искусств Амире Темуре, сделавшем город после опустошительный нашествий монгольских войск столицей своей обширной империи и одним из центров торговли средневекового Востока.

В разделе «Музыка и песни» читатель узнаёт о том, что личности А. Темура посвящено более 40 иностранных опер, либретто и музыку к которым написали известные европейские композиторы, а также несколько балетов. Самарканд фигурирует в названиях многих музыкальных произведениях самого различного жанра. Например, в английской хоровой балладе «Золотое путешествие в Самарканд», в американском органном сочинении «Самаркандский сад роз», в немецкой оперетте «Свадьба в Самарканде» в японском музыкальном спектакле «Красная роза Самарканда». Красоты и величелие города упомянуты в большом числе написанных за рубежом романсов, серенад, песен, саундтреков. Более того, его именем названы целые музыкальные коллективы, например, джазовый ансамбль во Франции или оркестр в Италии.

Пленительные виды «столицы великих ханов», как в прошлом образно говорили о Самарканде, издавна были и остаются источником творческого вдохновения для целого ряда знаменитых иностранных художников, в том числе из России, Армении и других стран. Их кисти, как отмечают авторы энциклопедии, принадлежат многие высокохудожественные полотна, декоративные панно, гравюры, акварели, натюрморты и даже циклы работ, изображающие этот город, портреты Темура. Немало из этих произведений с успехом демонстрировалось на престижных зарубежных и международных выставках. То же можно сказать о фотографиях, первые из которых запечатлили величественные архитектурные сооружения и городские пейзажи ещё в начале 70-х годов позапрошлого столетия.

Из публикации читатель узнаёт и о том, что с именем «Самарканд» тесно связано искусство театра и кино. Оно значится в названиях целого ряда спектаклей (например, романтической театральной мелодрамы «Этим вечером в Самарканде», экранизированной в Италии и США), документальных фильмов (шведского «Моё путешествие в Самарканд», испанского «Дорога в Самарканд, иранского «Память о золотом Самарканде»), иорданской художественной многосерийной ленты «Самарканд». Более того, именем города названы один из телевизионных каналов в Турции, театр в Испании, театральная труппа во Франции и многие популярные зарубежные программы радио и телевидения. А ещё Самарканд с его старинными медресе, дворцами и другими архитектурными шедеврами не раз становился местом съёмок фильмов.

Известно, как пишут А.И. и В.И. Ионесовы, что удачное название значительно увеличивает шансы бизнеса на успех. Особенно, если это название ассоциируется с многовековым опытом и обширной географией успешной коммерции, чем Самарканд издавна славится. Достаточно вспомнить причину того, почему в раннем средневековье Индийский океан и Аравийское море именовались Самаркандскими, и то, какую славу снискали производившиеся в городе с давних времён уникальные ткани и ковры. Судя по данным, приведённым авторами в разделе «Фирмы, компании, кооперативы», в десятках стран мира (даже в такой не очень известной, как Экваториальная Гвинея) действуют многочисленные – более трёх сотен – предпринимательских структур с «самаркандскими» названиями. Это не только упомянутые ранее в энциклопедии отели, рестораны, но и производственные, строительные, сельскохозяйственные, ремесленные, транспортно-логистические, консалтинговые, финансовые, риэлтерские, туристические фирмы, бизнес-центры, салоны красоты, ателье модной одежды, кинокомпании, издательства, студии грамзаписи. Вот лишь отдельные примеры: дочерняя фирма «Самарканд де Мехико» канадской горнодобывающей компании, такси службы «Самарканд» в Риме и Тегеране, и даже ... офис «Самарканд» одной прорицательницы в Японии.

Не менее любопытно название канадской компании – «Самаркандские инновации». Неважно, знал ли её владелец, что именно в Самарканде впервые за пределами «Поднебесной» освоили выпуск шёлковой бумаги (лучшей, чем китайская, на много веков вперёд установившей мировой стандарт качества), или что ремесленники города были новаторами в использовании неведомого путешественникам материала ганча: главное, что в совместимости двух понятий в названии компании он не ошибся.



Афиши выставки «Самарканд на всех континентах» и тематической экспозиции «Самарканд в диалоге культур Узбекистана и России» по материалам книги и энциклопедического проекта «Самаркандиана»

Среди многого, чем прославился средневековый Восток, была медицина. Авторитет Али абу Ибн Сино (известного также по латинизированному имени Авиценна), который родился в Саманидском государстве, чьей столицей тогда был Самарканд, общепризнан. Самые известные труды этого величайшего учёного и врача служили главными учебниками во многих средневековых университетах мира. И в последующие века Самарканд славился своими табибами, специалистами в области лекарствоведения, диагностики и лечения заболеваний, хирургии. Это объясняет наличие за рубежом целого ряда медицинских учреждений, упомянутых в энциклопедии. В их числе авторы энциклопедии перечисляют, в частности, Медицинский центр «Самарканд» в Мексике, одноименные оздоровительные центры в США, Испании, а также названные именем Ибн Сино военные госпитали, клиники, многопрофильные больницы и аптечные сети в других государствах.

В своих сочинениях знаменитый лекарь-уроженец Согдианы не раз упоминал о важности физических упражнений, ходьбы в разном темпе, занятия верховой ездой и борьбой для поддержания, сохранения здоровья и долголетия. Трудно сказать, знали ли об этих наставлениях великого врача создатели

спортивного комплекса «Согдиана» в российском Воронеже и базирующегося в нём баскетбольного клуба «Согдина-СКИФ», но такие названия выглядят вполне логичными. Авторы энциклопедии сообщают и о названиях многих других зарубежных спортивных клубов и команд. В частности, о том, что «Самарканд» – это и Ассоциация любительского конного спорта, теннисный клуб, волейбольная команда в Италии, и оздоровительно-профилактическая программа во Франции, и польский проект приключенческого мотопробега по Великому Шёлковому пути...

Как известно, Самарканд был одним из главных центров духовного воспитания, просветительства и науки средневекового Востока. Особенно покровительствовали им в период правления Темуридов, когда в городе была возведена медресе архитектурного ансамбля на площади Регистан, а в его окрестностях всемирно известный Мирзо Улугбек построил уникальную астрономическую обсерваторию. Не случайно, поэтому как отмечают А.И. и В.И. Ионесовы, немало учредителей образовательных учреждений за рубежом присвоили им звучное имя Самарканд. В числе таких учреждений – начальные и средние школы в Пакистане, Саудовской Аравии, мусульманский колледж-лицей во Франции, школа свободного времени в Испании, языковая школа и культурно-образовательный проект в Италии. Имя Авиценна или Ибн Сина присвоено медицинским вузам в Афганистане, ЮАР и Таджикистане, научно-исследовательским институтам в Иране и Боснии, виртуальному научно-техническому кампусу по электронному обучению студентов Средиземноморья, британскому консорциуму по компьютерному моделированию клинических испытаний, образцовой школы в Катаре и т. д. В крупных городах Турции и некоторых других стран есть образовательные учреждения, названные в честь Улугбека, Алишера Навои, других прославленных учёных и деятелей культуры Востока.

Самарканд издавна занимал видное место на евразийской карте торговли. Его Сиабский базар, наряду с рынком Чорсу в Ташкенте, на протяжении многих веков был одним из центров Великого Шёлкового пути. Название города стало одним из символов успешной торговли, коммерческого бизнеса, чем не преминули воспользоваться во многих зарубежных странах. Авторы энциклопедии в разделе «Магазины» сообщают о том, что имя «Самарканд» фигурирует в названиях шопинг-центров в Иране и Швеции, универсальных и специализированных торговых предприятий в Дании, Италии, Испании, Нидерландах, США Швейцарии, России, Саудовской Аравии, Марокко, Турции, Бразилии, во Франции (в том числе в одном из высокогорных альпийских городков этой страны) и даже на затерянных в Карибском море Британских Виргинских островах.

Очень разнообразна и весьма любопытная информация, с которой А.И. и В.И. Ионесовы знакомят читателей в разделе «Товары». Можно предположить, что если бы ассортимент изделий, выпускаемых за рубежом под брендом, в названии которого есть слово «Самарканд», удалось собрать в готовом к открытию, но не заполненном товаре одном крупном магазине, то его с

полным на то основанием можно было бы назвать крупным универмагом. Здесь были бы представлены продукты питания, напитки, одежда с аксессуарами, косметика, столовая посуда, и мебель, то, что необходимо для ремонта, обустройства и украшения квартиры. Не исключено, что иностранные компании-производители, давшие своим изделиям эту торговую марку, рассчитывали на то, что покупатели, знающие или слышавшие когда-то о мастерстве ремесленников Самарканда и славе города, охотнее купят изделия с таким брендом.

Косметику и парфюмерные изделия, в чьих названиях фигурирует Самарканд, выпускали в прошлом либо продолжают выпускать фирмы как минимум, судя по информации авторов, десяти зарубежных стран. В частности, Франции (в том числе всемирно известные «Ив Роше» и «Кристиан Диор»), Великобритании, США, Германии, ОАЭ, Японии, Италии, России, Турции и Марокко. Их общий ассортимент охватывает духи, одеколоны, лосьоны, кремы, бальзамы, душистое мыло, ароматические свечи. Причём, в аннотациях производителей к некоторым из этих изделий сообщается, что они благоухают «свежей цветочной гармонией запахов», «восточными пряностями».

Красота достопримечательностей города и слова, которыми Амир Темур выразил покровительство ему – «Над Самаркандом всегда будет голубое небо и золотые звёзды» – творчески вдохновляло и продолжает вдохновлять многих дизайнеров и мастеров украшений не только в этом городе, во всём Узбекистане, но и за рубежом. Поэтому не удивительно, как пишут А.И. и В.И. Ионесовы, что в их произведениях часто встречаются названия «Самарканд». Перечисление упомянутых ими предметов декоративно-прикладного искусства и художественных ремёсел с таким названием и иностранных государств, где такие предметы изготовили, в разделе «Товары» занимает больше всего страниц. Это и различного рода элитные ювелирные изделия и наборы, эксклюзивные светильники и многое другое. Обширна география, где возникли эти уникальные предметы: Россия, Турция, США, ведущие страны ЕС, Великобритания, Швейцария, Беларусь и др.

Судя по содержанию выделенного авторами подраздела «Одежда и аксессуары», можно предположить, что виртуальная иностранка, равнодушная к бренду «Самарканд», с радостью пополнила бы свой гардероб, например, австрийской шерстяной кофтой и блузкой, российской джинсовой юбкой, пошитыми на Филиппинах кафтаном и пижамами, французским купальником, индийской шалью ручной работы, итальянской модной сумкой премиум-класса и многим другим. А мужчины могут облачиться в британскую ветровку, стильную французскую рубашку с оригинальным узором, американские льняные шорты, обуться в голландские кожаные кроссовки и т. д. Причём всё это фабричные или малосерийные мануфактурные изделия. Что же касается авторских дизайнерских работ штучного характера с «самаркандскими» названиями, то их перечни во много раз больше.

Ознакомившись с другими подразделами энциклопедии, читатель мог бы виртуально «обставить» своё жилище зарубежной мебелью, несущей название «Самарканд». Например, итальянским гостиным и азербайджанским спальным гарнитурами, ливанскими диванами и креслами ручной работы, а на участке дома установить одноименную британскую каркасную беседку. Заполнить шкафы в спальне можно было такими изделиями с «самаркандскими» названиями, как высококачественные американские, итальянские и российские постельные принадлежности, французские жаккардовые одеяла, китайские покрывала, а серванты в гостиной – фарфоровой и керамической британской, китайской посудой, стеклянными бокалами, вазами и столовым набором из серебра итальянского производства, японским обеденным и чайным сервизом, французскими тарелками с узбекским орнаментом, и даже роскошной, вручную расписанной и украшенной хрустальными кристаллами коллекцией посуды из крошечного Монако. Украсить дом, придать ему уют могли бы одноименные французские декоративные предметы интерьера из натуральных материалов, бельгийские, американские, российские, иранские, индийские или турецкие ковры (и это далеко не полный перечень упомянутых авторами напольных покрытий с названием «Самарканд»).

Судя по тому, что упомянуто авторами на страницах энциклопедии, обогреть дом способны российские печи, защитить от незваных гостей – азербайджанская железная дверь с названием «Самарканд». А для желанных гостей можно накрыть стол одноименными британской или французской скатертями разных форм и размеров с салфетками из чистого хлопка, напоминающими своим рисунком узбекские сюзаны. На столь красочном дастархане могли бы появиться плов из продаваемого в России красного круглозерного риса «Самарканд», специального выращенного для приготовления этого блюда, экологически чистые сухофрукты, орехи и косточки под австрийским брендом «Жемчужины Самарканда», производимая в США «Самаркандская сметана» в баночках с видом Медресе Улугбека, и даже выпекаемый во Франции шоколадный торт «Самарканд». В качестве напитков гостям могут быть предложены экологически чистое вино австралийской фирмы «Тамерлан», изобретённый в Нью-Йорке коктейль «Самаркандский закат», канадский ароматизированный травяной чай, британский душистый чёрный чай с тем же названием, чай фабрики «Мараканда» из Шри-Ланки, украинский фиточай «Авиценна».

В разделе «Товары» авторы упоминают также множество другого, что производилось в далёком, недавнем прошлом или выпускается ныне за рубежом под характерными названиями. Например, шведский транзисторный радиоприёмник 60-х годов «Самарканд», продаваемые под таким же названием итальянские акриловые ванны, оригинальные облицовочные керамические или гранитные плитки из Испании, ОАЭ, Болгарии, лазурную облицовку каминов из США, обои из Италии и Франции, индийские портьерные, бельгийские мебельные, американские декоративные и британские шторные, с восточными мотивами, ткани, китайские настенные часы, зеркала, вазы и т. д. И всё же чаще всего «Самарканд» попадает в поле зрения в виде производимых за рубежом

под таким названием красок и лаков для автомобилей, которыми покрыты американские Форды и французские Пежо.

С притягательным именем «Самарканд» связано немало разработанных за рубежом настольных и компьютерных игр приключенческо-познавательного, научно-фантастического или ролевого характера. Составители энциклопедии упоминают в их числе такие, например, как итальянская игра «Самарканд» по мотивам путешествия Марко Поло, американская «Самаркандский правитель», германская «Султанат Самарканд», французская игра в режиме онлайн «Самарканд, сокровище «Акилы». Интересно, что некоторые из этих игр были выпущены под эгидой или при технической поддержке всемирно известных издательств и корпораций (в частности Хьюлетт-Паккард).

В преамбуле раздела «Морские и речные суда» говорится о том, что название корабля издавна считалось важным для благополучного плавания, служило оберегом для него и экипажа. Имя Самарканд, видимо, считалось одним из таких оберегов, раз его присвоили немалому числу иностранных судов. Авторы упоминают, например, построенный в Бельгии более полутора веков тому назад военный корабль «Самарканд», входивший в состав Аральской флотилии, плавал по Сырдарье и Амударье; американский пароход, получивший в Великобритании такое же название, сооружённые на верфях Дании, Японии, Германии и ряда других стран одноименные грузовые корабли, пассажирские яхты французского, турецкого, итальянского производства. И это, не считая многочисленные построенные за рубежом суда с названиями «Узбекистан», «Ташкент», «Мараканда» или «Гамерлан».

Образ Самарканда или упоминание о нём в разных уголках планеты Земля и даже за её пределами встречаются во всех остальных разделах энциклопедии. В частности, в разделе «Памятники» сообщается о скульптурной композиции «Самарканд» в американском Сент-Луисе, в разделе «Космос» – об обширной вулканической поверхности под названием «Самаркандские борозды» на одном из спутников Сатурна, в разделе «Интернет» – о частом использовании слова «Самарканд» в киберпространстве, в доменных именах сайтов и в названиях электронных журналов в США, Италии, Испании, на китайском Тайване. Есть в книге сведения о производимых за рубежом комплексах радиоэлектронной борьбы «Самарканд», также крылатых ракетах «Бабур» и «Темур».

В разделе «Имена и фамилии» упоминаются некоторые известные люди за рубежом, которых благозвучно зовут Самарканд. В их числе, например, председатель Ассоциации анестезиологов или заведующий университетской кафедрой из Саудовской Аравии, дипломат из Замбии, много жителей других стран, особенно Азербайджана. Есть и такие, кто использует слово «Самарканд» в качестве творческого псевдонима или никнейма.

В разделе «Место рождения – Самарканд» А.И. и В.И. Ионесовы сообщают читателю о нескольких сотнях родившихся в городе и его окрестностях людях самого различного происхождения (узбекского, славянского, бухарско-еврейского, таджикского, крымско-татарского, армянского, корейского, немецкого и т. д.), чьи имена известны во всех уголках земного шара (в частности, в

соседних с Узбекистаном, других постсоветских странах, в Израиле, США и Европе). Временной диапазон дат рождения этих людей охватывает период с III века до конца минувшего столетия, а спектр их деятельности, творчества, работы – практически всё, в чём можно проявить себя с лучшей стороны. Упомянутся даже те известные в своих странах иностранцы, которые считают, что их предки были выходцами из Самарканда, или кто утверждает, что сами они в прошлой жизни родились в этом городе.

В следующем разделе – «Жили-были в Самарканде» – составители энциклопедии на семи десятках страниц знакомят читателя с именами сотен мужчин и женщин самого различного этнического происхождения, кто родился вне пределов современного Узбекистана, но жил, учился, работал, творил в Самарканде, получил нём известность, внёс заметный вклад в его прогресс, изучение, прославление и/или в развитие других стран мира. Временной охват появления на свет упомянутых уроженцев здесь ещё больше, чем с предыдущем разделе, и ведёт отсчёт аж с IV века до нашей эры. Авторы приводят также высказывания целого ряда этих людей, свидетельствующие о восхищении Самаркандом, краем, в котором он расположен, о добросердечии горожан.

Самарканд, в истории которого органично переплелись тюркская, арабская, персидская культура и ислам, всегда характеризовался веротерпимостью, дружелюбием по отношению людям разных этносов и конфессий, город никогда не самоутверждался за счёт стирания материального и духовного наследия других цивилизаций или традиций. Наглядным подтверждением этого служит и та часть приложения энциклопедии, в которой приводятся фрагменты благодарственных писем в адрес Музея мира и солидарности, энциклопедического проекта «Самаркандиана» и восторженных отзывов о Самарканде из-за рубежа. Среди них есть немало слов признательности за бережное сохранение в городе бесценного культурного наследия, частью которого являются не только шедевры исламской архитектуры, но и, например, еврейская махалля с синагогой, католический костёл, храмы православной, пресвитерианской, армянской апостольской церкви и т. д.

Весьма интересным разделом «Приложения» является «Краткая хронология Самарканда: вехи истории». Авторы во временной последовательности лаконично излагают перечень всего того важного, существенного и актуального, что происходило в прошлом города Самарканд, начиная с этапа поселений людей в его окрестностях и кончая важными международными форумами, состоявшимися в конце 2022 г. Упомянутся ключевые события, годы жизни правителей, выдающихся богословов, учёных, поэтов и строительства монументальных объектов, многочисленные другие сведения и факты. Попутно стоит отметить, что данная хронология в разы обширнее находящихся во всемирно известных печатных и электронных изданиях (включая Википедию и «Британику»), когда-либо публиковавших перечень вех в истории Самарканда. Тем ценнее эта хронология и студентов, исследователей, всех, кто интересуется подробностями давнего и недавнего прошлого этого города.

С энциклопедической подробностью в книге приведён библиографический список публикаций, насчитывающий свыше 200 монографий, сборников, брошюр, материалов международных научных конференций, альбомов, журнальных и газетных статей, изданных в Ташкенте, Самарканде, Москве, Нью-Йорке, Самаре, Санкт-Петербурге, Кембридже, Джайпуре, Лейпциге и других городах на разных языках мира. Примерно пять десятков из этих публикаций принадлежат перу А.И. и/или В.И. Ионесовых, лишней раз подтверждая, что они занимаются самаркандской тематикой систематически на протяжении всего периода своей творческой деятельности.

В одной из завершающих частей книги, названной «Благодарность», выражается признательность тем, кто помогал мыслью, словом и делом продвигать проект «Самаркандианы» и без чьих усилий книга была бы неполной. Авторы перечисляют имена не только многих друзей и коллег из города, которому посвящена энциклопедия, и всего Узбекистана, но и большого числа коллег и партнёров в почти 20 стран мира. В этой части выражена также благодарность Самаркандскому международному технологическому университету и Самарскому культурологическому обществу «Артефакт – культурное разнообразие» из города-побратима Самарканда за поддержку и организационное участие в проекте.

Об энциклопедичности книги свидетельствует и «Резюме», кратко описывающее содержание научно-информационного издания на 10 языках, в том числе на пяти из шести языков, признанных ООН официальными.

В последней текстовой части книги «Об авторах» приводятся краткие сведения о создателях энциклопедии, братьях Ионесовых: Анатолии Ивановиче (основателе Музея мира и солидарности, инициаторе и координаторе ряда международных проектов, организаторе многочисленных выставок, члене ряда международных организаций, авторе более чем 500 публикаций) и Владимире Ивановиче (докторе культурологии, кандидате исторических наук, профессоре, работавшем или продолжающем работать в качестве руководителя проектов, научного консультанта, члена редколлегий в ряде отечественных и зарубежных изданий и т. д.). Судя по основательности, обилию материала и другим достоинствам публикации, она органично вписывается в творческую биографию авторов, являясь одной из наиболее значимых вершин их научно-исследовательской, просветительской и популяризаторской деятельности.

Авторы Энциклопедии зарубежной Самаркандианы представили в ней такой результат работы по сбору, осмыслению и систематизации рассредоточенной в многочисленных источниках разнородной исходной информации, который может быть сравним с тем, которого способен достичь большой исследовательский коллектив.

Конечно, существенным подспорьем для авторов послужило то, что сама по себе эта исходная информация весьма обширна, охватывает более чем 2750-летнюю историю Самарканда, богатую событиями, знаменательными фактами и выдающимися личностями, а также своеобразие, уникальность города во многих отношениях. Действительно, на нашей планете найдётся не так уж мно-

го городов, которые в данном отношении могли бы сравниться с прославленным городом Узбекистана.

Монументальный труд А.И. и В.И. Ионесовых можно позитивно оценить и по другим критериям: скрупулёзность исследования, полнота раскрытия изученного материала, отточенность писательского мастерства, аргументированность изложения. На его страницах упомянуты множество государств и уголков нашей планеты, имён и фамилий живших или ныне здравствующих людей самого различного гражданства и этнического происхождения.

Во всех стандартных наставлениях по написанию рецензий рекомендуется отмечать не только достоинства, положительные стороны анализируемой публикации, но и дать её оценку ей под критическим углом – образно говоря, «добавить ложку дегтя в бочку меда». При самом внимательном прочтении и осмыслении книги не удалось наскрести даже миниатюрной «ложечки» такого «дёгтя». Разве что буквально единичные орфографические неточности или повтор фрагмента одной фотографии в наборе цветных вкладок, что, конечно же, вполне допустимо для публикации объёмом почти шесть сотен страниц.

Как представляется, одной из форм компактного и наглядного предоставления читательской аудитории обширнейшей занимательной информации в «Энциклопедии зарубежной Самаркандианы» могла бы стать картографическая визуализация того, что имеет «самаркандские» названия, на нескольких тематических картах мира («Населённые пункты», «Компании», «Отели», «Гостиницы» и т.д.). Можно было бы, кроме того, дать, например, а) схематическое изображение помещений квартиры, дома с обстановкой и предметами быта, имеющими «самаркандские» названия; б) дастархана с яствами с «самаркандскими» названиями; в) семьи, в которой – отец, мать, дитя облечены в одежду, обувь с одноименными названиями и т.д. Эти карты, схематические изображения могли бы стать составной частью не только книги, но и полезными информативными иллюстрациями для книжной презентации, материалов выставок.

Подытоживая обзорную рецензию, следует заключить, что книга «Самарканд: образ города в пространстве межкультурной коммуникации. Энциклопедия зарубежной Самаркандианы» представляет огромный интерес для различных категорий отечественной и зарубежной аудитории. Ознакомление с её содержанием способно увлечь, существенно пополнить знания по многим аспектам рассмотренной в книге темы (назовём её условно «Самарканд и мир»), преисполниться ещё большей гордостью за великолепие культурно-исторического наследия, огромную притягательность этого города, всего Узбекистана, стремлением приумножить их славу. Книга имеет и важное образовательное и прикладное значение, предоставляя обширнейшую информацию для изучения прошлого и настоящего Самарканда, составления презентаций, плакатов выставок и других наглядных материалов о «голубой жемчужине» нашей республики, Центральной Азии и всего Востока.

Виталий Фартушный (Петрозаводск)

Из истории духового исполнительства. Международный конкурс имени Антонина Рейхи

О международных конкурсах исполнителей на духовых инструментах сегодня говорят как о привычном явлении. Музыкальные состязания достигли апогея популярности, и порой в профессиональной среде, наряду с позитивными оценками и высказываниями, наблюдаются критические возражения, и даже отрицание самой идеи конкурсных состязаний. Ведь большое число международных конкурсов в России и в зарубежных странах, к тому же не всегда самодостаточных, неизбежно подпадает под действие закона о девальвации ценностей.

Между тем не так давно каждое конкурсное состязание становилось событием как для участников, так и для организаторов. Причина заключалась в их малочисленности и в высочайших критериях отбора и оценок конкурсантов.

Конкурс исполнителей на духовых инструментах имени Антонина Рейхи стал неординарным событием второй половины XX века, так как подобных международных состязаний в духовой сфере не было ни в царской России, ни в Советском Союзе. Конкурс проходил в 1953 году под эгидой музыкального фестиваля «Пражская весна», и был одним из немногих творческих состязаний в послевоенной Европе, организованных исключительно по профессиональным критериям [4, 262]. Для советских профессионалов он стал единственным, так как в силу политических обстоятельств два других весьма презентабельных конкурса – в Мюнхене и в Женеве, обходили стороной вплоть до конца 1960 гг. Весьма удачное выступление советских тромбонистов Виктора Баташова и Николая Миронова на Женевском конкурсе 1958 года лишь подтверждает ущербность официального табу на выступления советских музыкантов в капиталистических странах [2, 14; 69].

В контексте нашей темы обращают на себя внимание и художественные конкурсы, проходившие в рамках Всемирных фестивалей молодежи и студентов. Музыканты из СССР активно участвовали в них, как и в самом фестивальном движении, организованном левыми молодежными организациями – Всемирной федерацией демократической молодежи (ВФДМ) и Международным союзом студентов (МСС). Эти фестивальные конкурсы породили небывалое число лауреатов, что дало основание говорить о советской школе игры на духовых инструментах как о самой передовой и т. д. Однако эти массовые акции преследовали политические цели. Основными задачами, которые пытались решить фестивали, были: борьба за мир, за права молодежи, за независимость угнетенных народов, пропаганда интернационализма. Отсюда содержание, кри-

терии и структура самих художественных конкурсов. Достаточно сказать, что советские исполнители-профессионалы нередко конкурировали с духовиками-любителями, а конкурсы проходили в один-два тура. Как справедливо замечает А. Черных, «такой состав участников не позволял выявить подлинный уровень исполнительства на духовых инструментах» [9, 213].

На первый взгляд может показаться, что и на международном конкурсе имени А. Рейхи не удалось избежать политизированности. Ведь музыкальный фестиваль «Пражская весна» также был увенчан подобным девизом: «Музыка – путь к дружбе между народами, путь к миру!»

Определенную тенденциозность можно увидеть и в приглашении в жюри композитора-коммуниста Луи Дюрея из Франции; и в заявлениях профессора Александра Георгиевича Семенова о политической подоплеке высоких результатов советских исполнителей [11, 574]; и в суждениях члена жюри Франтишка Сухи на локальную социально-политическую географию конкурса [12, 574]. Однако при ближайшем рассмотрении становится ясным, что это всего лишь дань времени, так как в конкурсе им. А. Рейхи, в отличие от фестивалей демократической молодежи, участвовали исключительно профессионалы. Этот конкурс был организован в рамках специализированного фестиваля академической музыки «Пражская весна», и учрежден страной с высокой духовой исполнительской культурой, богатыми и давними историческими традициями, значительными достижениями в данной сфере. Среди них творческое наследие видного чешского композитора, педагога и ученого начала XIX столетия Антонина Рейхи – весьма популярный в среде исполнителей на духовых инструментах цикл его квинтетов для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны.

Каждый из перечисленных инструментов и был номинирован на конкурсе. Музыканты выступали не как ансамблисты – подчеркнем это – а в качестве солистов.

С этих позиций конкурс, его структура, состав участников, методы прослушивания и оценок, аналитические обобщения и прогнозы, выдвинутые по результатам этого творческого состязания, – все это представляет огромный интерес для современной истории исполнительства на духовых инструментах.

В существующей литературе на русском языке конкурс освещается довольно скупо и абсолютно недостаточно, чтобы вывести какие-либо обобщения. Чаще всего можно прочесть лишь обзорную информацию [7, 184]. В чешских же источниках 1950–х годов мы почерпнули не только ряд сведений общего характера, но и достаточное количество ценных аналитических материалов, отражающих более существенную проблематику – методические аспекты в конкурсных обсуждениях. Это публикации в журнале «Hudební rozhledy» (Музыкальное обозрение), в книге М. Петерки о фестивале «Пражская весна» и др. Все эти материалы, вместе взятые, представляют, к тому же, несомненный исторический интерес.

Цель нашей статьи – осветить проблематику конкурсных обсуждений, проследить, насколько возможно, пути решения вопросов, поставленных практикой проведения конкурса, выявить насколько актуальными они были и оста-

ются ли таковыми на сегодня. Мы также стремимся рассказать о достоинствах, которые выводят конкурс имени А. Рейхи в ранг заметных профессиональных событий ушедшего столетия, а также – ответить на вопрос, в чем же состоит для нас значение этого конкурса?

Конкурс проходил в Праге с 20 июня по 2 июля 1953 года. В нем участвовало 55 солистов из 7 стран Европы: 25 из Чехословакии, 3 из Польши, 5 из Румынии, 6 из Венгрии, 8 из ГДР, 1 из Бельгии, и 8 из СССР.

Поскольку к участию в конкурсе допускались исключительно профессионалы высокого класса, то и отбор советских кандидатов производился с большей ответственностью, чем на очередной Всемирный фестиваль. В начале февраля 1953 года в СССР был проведен первый отборочный тур, куда допустили 20 кандидатов. Тогда же им выдали ноты обязательных к исполнению произведений, регламентированных чехословацким оргкомитетом конкурса. В апреле 1953 года, опять же дома, прошел второй отборочный тур, на котором среди прочих прослушивались и обязательные произведения. В результате окончательное число претендентов от СССР сократилось до восьми человек: Александр Корнеев и Лев Перепёлкин (флейты), Владимир Курлин (гобой), Михаил Измайлов (кларнет), Ашот Абаджан и Лев Печерский (фаготы), Виталий Буяновский и Степан Вишневский (валторны).

Средний возраст советских кандидатов, по подсчетам жюри, составил 26.3 года, чехословацких – 25.3 года, польских – 28 лет, румынских – 28.8 года, венгерских – 26.5 лет. Бельгийскому конкурсанту исполнился 31 год. Возраст немецких участников по неизвестным причинам не опубликован.

В состав жюри, состоявшем из 13 крупных чешских и европейских специалистов, вошло двое советских профессоров-кларнетистов из Московской консерватории. Это Александр Георгиевич Семёнов, заведующий кафедрой деревянных духовых инструментов, и солист оркестра Большого театра Александр Владимирович Володин. Причем первому досталась почетная роль заместителя председателя. Еще одним заместителем председателя стал Луи Дюрей, композитор из Парижа. Председательствовал на конкурсе Карел Православ Садло, профессор по классу виолончели из академии изящных искусств в Праге. Остальные члены жюри: В. Яну¹, профессор-флейтист из академии музыки в Бухаресте (во втором туре его замещал румынский пианист Я. Гальмос); Людвик Куркевич, директор консерватории и профессор-кларнетист из Польши; Э. Мильцкот, профессор-флейтист из Высшей музыкальной школы в Берлине; Иштван Шаркёзи, композитор из Будапешта; Я. Когоут, профессор-валторнист из академии изящных искусств имени Л. Яначка в Брно; Я. Бок, профессор-флейтист из академии изящных искусств в Праге; Франтишек Сухи, профессор-гобоист и композитор из академии изящных искусств имени Л. Яначка в Брно; Карел Пивонька, профессор-фаготист из академии изящных искусств и консерватории в Праге; Владимир Ржига, профессор-кларнетист из академии изящных искусств и консерватории в Праге.

¹ Имя в данном и подобных случаях установить не удалось.

Программа конкурса была весьма разнообразной по жанровому и стилистическому признакам. Ее основу составили сочинения Баха и Генделя, Моцарта, Крамаржа, Вангаля и Кожелуха, Блодека, Вебера и Дебюсси.

Особого внимания в репертурной палитре заслуживают произведения современных чешских композиторов, а также – композиторов национальных школ – советской, венгерской, румынской и т. д., с которыми молодые артисты выступали на конкурсе в номинации «сочинения по выбору исполнителя».

Здесь и «Поэма» для гобоя и фортепиано Марины Владимировны Дранишниковой – яркое романтическое произведение с чертами субъективной лирики; – и «Гарантелла» для флейты и фортепиано Владимира Николаевича Цыбина – весьма эффектное произведение, отличающееся выразительной мелодической линией и виртуозным наполнением; – и «Разбойничья сонатина» для кларнета и фортепиано Олдржиха Флосмана – трехчастное произведение радостного, оптимистического характера; и «Экспромт» для фагота и фортепиано Рейнгольда Морицевича Глиэра; и 3-я часть из «Концерта» для гобоя с оркестром Фридьеша Гидаша, с ее захватывающим ритмом и темпераментом.

Были представлены и ряд других сочинений: Лео Вайнер «Вербунк» для кларнета и фортепиано; Джордже Энеску «Кантабиле и престо» для флейты и фортепиано; Рихард Штраус «Концерт» для валторны с оркестром (1 часть); Поль Дюка «Виланелла» для валторны и фортепиано; Жак Ибер «Концерт» для флейты с оркестром.

Несмотря на высокие требования и серьезный подбор конкурсного репертуара, организаторы сознательно избегали включения в программу обязательных к исполнению сочинений с завышенными техническими трудностями, выполнить которые смогли бы лишь отдельные феномены [4, 262].

Конкурс состоял из трех туров. Отличительной чертой первого тура явилась его анонимность, когда музыканты играли за ширмой, а члены жюри не знали ни их имен, ни национальной принадлежности. При этом жюри начинало свою работу непосредственно перед началом жеребьевки, располагаясь в конкурсном зале так, чтобы избежать прямых контактов между собой. В перерывах членам жюри также было запрещено общаться как между собой, так и с посторонними лицами. Настройка производилась сразу же после жеребьевки. С целью исключения какой бы то ни было идентификации выступающих были произведены одинаковые сокращения вступлений и т. п. К исполнению допускались только оригинальные и одинаковые по каждой специальности каденции. В случае отсутствия каденций, они не исполнялись вовсе. Анонимность – мера достаточно суровая, однако она помогла объективному ходу конкурса, значительно сократив количество претендентов ко второму, открытому туру. К заключительному туру было допущено 17 лучших кандидатов, которые выступили с произведениями по своему выбору в сопровождении оркестра. Аккомпанировал столичный оркестр из Праги ФОК (*фильм, опера, концерт* – В.Ф.) под управлением дирижера Вацлава Сметачка. В завершение третьего тура жюри определилось с первой и второй премиями. Третья премия была присуждена сразу же после второго тура.

Оценки выставлялись по 25 балльной системе, которая была заимствована председателем жюри на польском конкурсе имени Генрика Венявского, где она себя хорошо зарекомендовала. Очень плохое исполнение оценивалось на 1–5 баллов; плохое – на 6–10 баллов; хорошее – на 11–15 баллов; весьма хорошее – на 16–20 баллов; исключительное – на 21–25 баллов. Если возникали какие-либо расхождения по количеству выставленных баллов, в первом туре, в поисках правильного решения, имели место обсуждения. В какой-то мере это касалось и второго тура. В третьем же туре баллы выставлялись исключительно путем голосования.

Критерии оценок разрабатывались опытным председателем жюри, профессором-виолончелистом Карелом Православом Садло¹, и в своей работе жюри ими руководствовалось.

Вкратце они выглядят следующим образом: *степень художественного выражения* (убедительность и суггестивность, или способность к передаче каких либо представлений, цельность, простота и изысканность, способность к фантазии и образованию напряжения); *чувство стиля* (логика музыкальной фразировки и широта ее градаций, правильные темпы, агогика, рубато, эхо, характер вибрато, артикуляция и штриховая культура, совершенство трелей и украшений); *качество тона и его выразительных оттенков* (чистота и выразительность интонации, полнота кантилены, мягкость или твердость звучания, величина динамической шкалы, тембровая составляющая – холодность, красочность, мягкость, теплота, яркость); *пальцевая техника и внятность движения*.

Согласно этой оригинальной разработке, каждый из молодых музыкантов рассматривался в качестве состоявшегося артиста. Отсюда всесторонняя аргументация и взвешенность суждений, адекватность выводов и справедливость решений. Вот как выглядели итоговые решения жюри:

Флейта

Первая премия – **Александр Корнеев (СССР)**

Лев Перепёлкин (СССР)

Франтишек Чех (Чехословакия)

Вторая премия – Вацлав Жилка (Чехословакия)

Третья премия – Ярослав Йозифко (Чехословакия)

Димитру Поп (Румыния)

Ладислав Шока (Чехословакия)

Гобой

Первая премия – **Владимир Курлин (СССР)**

Тивадар Бантай (Венгрия)

Станислав Духонь (Чехословакия)

¹ К.П. Садло. Совершенство не пустяк // ДДИ (деревянные духовые инструменты): теория, история, архив. IV выпуск. Петрозаводск: ПГК. 2008. С. 150–154.

Вторая премия – Витезслав Ганус (Чехословакия)

Третья премия – Анджей Мозель (Польша)

Кларнет

Первая премия – Божена Кубицова (Чехословакия)

Вторая премия – **Михаил Измайлов (СССР)**

Третья премия – Иржи Крадохвил (Чехословакия)

Адольф Нехватал (Чехословакия)

Фагот

Первая премия – **Ашот Абаджан (СССР)**

Лев Печерский (СССР)

Вторая премия – Ярослав Ржезач (Чехословакия)

Третья премия – Иштван Фехер (Венгрия)

Иржи Формачек (Чехословакия)

Рудольф Комороус (Чехословакия)

Валторна

Первая премия – **Виталий Буяновский (СССР)**

Степан Вишневский (СССР)

Вторая премия – Рудольф Беранек (Чехословакия)

Владимир Черны (Чехословакия)

Третья премия – Иоан Баданою (Румыния)

Эрих Пенцель (ГДР)

Как видно из показанного списка лауреатов, подавляющее преимущество закреплено за советскими валторнистами и фаготистами, получившими первые премии, и разделившими их между собой. Двое советских флейтистов разделили первую премию с чешским исполнителем, гобоист разделил первую премию с венгерским и чешским музыкантами. Кларнетист из СССР получил вторую премию.

Председатель жюри Карел Садло характеризовал советских лауреатов с нескрываемым пиететом, и, в то же время, с изрядной долей объективных замечаний и пожеланий.

Лев Перепёлкин назван отличным музыкантом с богатой перспективой. «Вино быстрого брожения, которое много обещает!» [10, 567] – так резюмирует председатель жюри его выступления. «Отличный музыкант, который все глубоко прочувствовал, но имеет склонность к утрированию выражения. Это и ведет его к весьма частым интонационным отклонениям.

Бах. Красивая выпуклая фраза, но часто слышна смена дыхания. Как и должно быть, искреннее presto, хорошее staccato, большой звук.

2–я часть: хорошее эхо, звучное d¹, деликатность и хорошо поставленные фразы.

3-я часть: смена дыхания слышна гарантированно, красивая широта!

4-я часть: как для Баха, применение слишком большого звука неуместно, а местами попросту дико.

Дебюсси. В стремлении к отчетливости в начале пьесы выделил мелкие ноты, тогда как автор предписывает в подобных случаях мягкие акценты на главных, пунктирных нотах. Богатые динамические оттенки. Весьма эффектное окончание. Как для Дебюсси, недостаточно тонко в звуке и в выражении.

Блодек. 1-я часть: при правильном, простом, виртуозно блестящем начале, но с чрезмерным стремлением к внешнему эффекту, все недисциплинированно, и даже слегка дико.

2-я часть: глубоко прочувствованное настроение начала, распетое вплоть до серебристого завершения перед каденцией. Блестящее пианиссимо, искренняя вершина, проникновенное завершение. Сильное впечатление, и настолько суггестивное, что слушателю и в голову не придет даже представить возможность фальшивого тона!!

3-я часть: показанная в начале простота сменяется приподнятым блестящим выражением, которое легко переходит в характер стремительного бега. Техническая легкость уводит к алогически ускоренному темпу. Однако все так убедительно, что с радостью забываются недостатки.

Моцарт. Мягко, благородно, ритмически гибко, с убедительной агогикой. Способен и в Моцарте к большой широте и к созданию напряжения» [10, 567–568].

Александр Корнеев характеризуется как замечательный артист, «... у которого есть самые прекрасные предпосылки добиться интонационной дисциплины в самом ближайшем будущем» [10, 567].

«Бах. Неоднократно слышна смена дыхания, отличное staccato, замечательные градации.

2-я часть: весьма нежное staccato.

3-я часть: убедительная широта и градации, нежные c^3 и d^3 , отличное исполнение трелей. Стильный, непринужденный, но звучный менуэт, с хорошим staccato-detache в 9 такте.

Дебюсси. Большой звук, звонкая глубина, гигантское crescendo, замечательное выражение, но для Дебюсси недостаточно рафинированно.

Блодек. 1-я часть: весьма выразительное, суверенное исполнение, с явным и успешным стремлением к внешнему эффекту.

2-я часть: глубокое проникновение в настроение начального эпизода, хорошо распетая, преисполненная неги, уравновешенная и взволнованная агогика.

3-я часть весьма приподнятая и блестящая, заслуживает, между тем, более тщательной отделки технических эпизодов. Однако же, замечательно!

Моцарт. Исполнение радостно приподнятое, со вкусом и с большой долей фантазии. Стремление к выразительности приводит и тут к большому расходу дыхания в моторике, и, тем самым, к неразборчивому «смазыванию».

Андерсен. Удачно выбранная пьеса. Прекрасный язык и искрометная акцентуация» [10, 567].

Владимир Курлин назван «значительным, весьма симпатичным артистом» [10, 568].

«В Генделевском концерте g-moll он представил нам радостно улыбающуюся, переполненное фантазией и безупречно выстроенное вступление.

2–я часть: начало исполнено может быть даже слишком широко, но вся она сыграна нежным носовым тоном.

3–я часть: слегка выпуклые изгибы, обворожительный звук, переходящий в едва слышное *pianissimo*.

4–я часть: безупречно убедительна.

Крамарж. Концерт, 1–я часть: По детски ласковое *detache* вступления, нежная фразировка, почти что безошибочная техника, отличное *tubato*, всего лишь дважды нарушенное сменой дыхания. И все это объединено очарованием прекрасного тона.

2–я часть: несколько замедленное, насыщенное фантазией пение – от состояния тончайшей неги – до восторженной кульминации включительно.

3–я часть: превосходная, четкая техника, *staccato*, форшлагги, эхо – только внимание на интонацию! В целом подано энергично.

Исполнение Гайдна было настоящим *spirituoso*. Местами – с прозрачной легкостью, превосходно, суверенно.

Отлично подобрана Поэма Дранишниковой: трагически выстроенное начало, через оптимистическое настроение, сменяемое жалобным выражением середины, подводит к драматической вершине; затем спокойно, оптимистически завершает сочинение. Большой, весьма симпатичный артист!» [10, 568–569].

Михаил Измайлов отмечен, «как весьма симпатичный музыкант!» [10, 570].

«В Вангале показал здоровое исполнение и богатую фантазию. Его выразительный тон местами приглушен, а мелкие мотивы часто заканчивает шуршащим звучанием.

В Вебере его инструмент звенит богатой шкалой красок: от прозрачного сияния до темного регистра романтиков. Добивался больших драматических эффектов, и целостного выражения со склонностью к виртуозно-технической стороне.

Моцарт. Концерт A-dur, 1–я часть: замечательное построение, блестящая выпуклая фраза. Она же требует уделить больше внимания совершенствованию интонации.

Крамарж. Концерт, 2–я часть: после весьма нежного начала разворачивает прекрасный тон, который богато звучит в *forte*, но является подчас бедным на *piano*.

3–я часть сыграна с одухотворенным взлетом. Изящная партия проводится с убедительно построенными динамическими кульминациями.

Дебюсси. Рапсодия. В ррр сформировано удивления достойное основное настроение, выстроенное с откровенным блеском, хотя иногда и острое наверху. Блестящая выразительность, мягкое sfz. В целом весьма эффектно» [10, 570].

Лев Печерский, по мнению К. Садло, – «артист европейского формата» [10, 571]. «Он свободно справляется со всеми тонкостями и ловушками Моцартовской музыки. 1–я часть: здоровое начало, весьма четкий пассаж, захватывающее crescendo, выведенное из абсолютного pianissimo. Одухотворенный тон, своеобразная концепция, хорошее построение. Немного сильное, но весьма эффектное staccato. 2–я часть: нежно показанное, тонкое g^1 , очень мягкое f, замечательное crescendo, отличное portato, красивое вибрированное пение, округленное a^1 , захватывающие градации. Целое выстроено весьма спокойно и эффектно.

Кожелух. 1–я часть: тёплое пение, легкость, звонкая глубина, полный калейдоскоп настроений, да таких, что по ходу пишу: bravo, bravo! 2–я часть преисполнена богатой, здоровой музыкальной фантазией.

В «Экспромте» Глиэра, показанном с большой фантазией, следует обратить внимание на очень мешающие удары клапанов! Подобное обнаруживается также в 112, 186, 230 и 235 тактах первой части Вебера, а также – в 29 такте второй части» [10, 571].

Ашот Абаджан – «...большой поэт своего инструмента, и, одновременно, незаурядное явление в своем роде» [10, 571]. К. Садло считает его исполнительские качества во многом сходными с мастерством Печерского, однако находит в его искусстве характерные отличительные черты. «Его сила – в необыкновенной нежности тона. Нежным является и его staccato. В то же время 1–я часть «Концерта» Вебера имеет взлет и градации. И хотя разница в динамике у него меньше, впечатление остается весьма благоприятным, потому что все подано с исключительно богатой фантазией.

2–я часть: сразу же за приподнятым пением едва дышит тайна 44 такта. А чего стоит напряжение, возникшее перед окончанием!

Кожелух. 3–я часть отличается исключительно мягким, бархатным тоном верхов и низов, виртуозным блеском, без ориентации на внешний эффект. Сила Абаджана – в создании глубоко прочувствованных суггестивных настроений, хотя временами у него и не хватает меткости, присущей Печерскому» [10, 571].

Виталий Буяновский оценен как «... весьма привлекательный, скромный, весьма простой, но исключительно интеллигентный мастер с совершенной интонацией. По своему характеру он спокойный, убедительный, но способный к активному воодушевлению. Он стабильно культурный, и, соответственно своей своеобразной манере, совершенный» [10, 572].

Степан Вишневский представлен как замечательный молодой специалист, который вместе со своим приятелем В. Буяновским делает «честь ленинградской валторновой школе и советскому искусству в целом». «Поклонимся великому искусству!» [10, 571–572] – таким высоким слогом оценивает Карел Садло ленинградца С. Вишневского.

Успеху ленинградских музыкантов, в частности, способствовало хорошее фортепианное сопровождение. Аккомпанируя ежедневно не более чем двоим кандидатам, концертмейстер Ленинградской консерватории Мария Карандашова проявила себя как мастер-профессионал. Решением жюри для нее был учрежден специальный почетный приз. Чешские пианисты -концертмейстеры, в отличие от М. Карандашовой, вынуждены были ежедневно аккомпанировать 5–6 конкурсантам, репетируя при этом с теми иностранцами, которые приехали без своего аккомпаниатора.

Опубликованные материалы, касающиеся работы жюри, дают очень интересную картину взаимного обмена идеями, так как в центре внимания стояли вопросы стиля и достоверности исполнения. И это неслучайно, потому что представители различных школ весьма существенно отличались друг от друга в трактовке произведений, в адекватности исполнительских приёмов.

Чешские музыканты, чьё искусство игры на духовых инструментах пленяет лирической мягкостью, обратили на себя внимание высоким профессиональным мастерством: глубоким пониманием стилистики, безупречной техникой и интонацией.

Немцы показали традиционно корректное отношение к образной драматургии. Соответствующими были у них и средства выразительности: ровный звук, небольшие динамические градации, умеренное вибрато, а порой и полное его отсутствие.

Некоторые венгерские исполнители-конкурсанты при исполнении классиков использовали характерные черты своего национального искусства. Интересно, что на подобных позициях стоял и венгерский член жюри Иштван Шаркёзи. Подобный стилистический нонсенс полностью опроверг гобоист из Венгрии Тивадар Бантай, который «..своей концепцией Генделевского концерта выиграл первую премию и указал, как можно сделать то же самое без нарушения стиля. Здесь проявилась в большей степени индивидуальность исполнителя, чем национальная традиция» [10, 566].

Советские исполнители использовали богатый спектр эмоциональных характеристик и продуманных образных решений. Практически все советские солисты применяли широкие динамические градации, разнообразные штрихи и вибрато, масштабную фразировку. Их отличала надежная техническая подготовленность. В полной мере удалось все это реализовать советским фаготистам, валторнистам и гобоисту.

Гобоист Владимир Курлин, в частности, покорила жюри выбором так называемого свободного произведения. Карел Садло подчеркнул, что «Поэма» Дранишниковой в его исполнении «имеет необыкновенно сильное воздействие, и заслуживает внимания не только гобоистов. Курлин себя в ней показал своей глубоко прочувствованной выразительностью» [10, 567].

А чешские специалисты-духовики, присутствовавшие на конкурсе в качестве слушателей, увидели в нем «идеального авангардного представителя французской школы гобоя» [12, 575]. Столь лестное суждение принадлежит выдающемуся чешскому мэтру гобоя Франтишку Гантаку, который устроил у себя

дома своеобразный саммит гобоистов, участников конкурса, с тем чтобы с инструментом в руках продискутировать о достоинствах и недостатках различных исполнительских стилей. Сравнивая Владимира Курлина и Тивадара Бантая, Ф. Гантак подчеркивает полное преимущество российского гобоиста. Т. Бантай характеризуется как замечательный исполнитель, однако виртуозная техника у него «нуждается в уравновешенной законченности и гладкости» «Не помешал бы ему и более острый тембр звука» – замечает Ф. Гантак [12, 575]. В. Курлин же блестяще владеет «техникой и музыкально логичной кантиленой. Звук у него буквально пропитан естественным и непринужденным вибрато, способен к большим динамическим оттенкам» [12, 575]. Ф. Гантак считает, что недостаток этих средств художественной выразительности наблюдался у большинства гобоистов, выступавших на конкурсе: «у них неблагоприятно происходила борьба с устаревшими вещами, вследствие чего проигрывала певучесть кантилены, фразы оставались динамически незавершенными, часто надорванными в легато» [12, 575].

В выступлениях остальных конкурсантов из СССР не обошлось и без интонационных недочетов. Ошибкой явилось применение в некоторых случаях одних и тех же звуковых характеристик по отношению к классике и к импрессионистам. Излишняя эмоциональность порой приводила к нарушению чувства меры и в темпах.

Учитывая характерную специфику сольного исполнения с его масштабным дыханием и широко развитой музыкальной фразировкой, в противовес фразировочной детализации оркестрового музицирования, профессор Ф. Сухи вполне резонно расценивает игру советских конкурсантов «..как исполнения мастеров-солистов», в то время как большинство интерпретаций иных конкурсантов, в том числе и чешских, этот известный специалист обозначил как исполнения оркестрантов или ансамблистов. «Эти данные есть для меня ценнейшее приобретение, вынесенное из конкурса» – заключает он [12, 574].

Говоря о классических концертах – фаготовом Леопольда Кожелуха и гобойном Франтишка Крамаржа, – следует снова отметить критическую позицию Ф. Сухи. На первый план он выдвинул детальный пересмотр апподжиатуры, фразировки и динамики, так как эти средства выразительности воплощены были далеко небезупречно. Следствием стало нарушение стиля. «Правда, один из членов жюри говорил, – уточняет Ф. Сухи, – что сведущий музыкант сумеет сам выправить ошибки и неточности переписчика либо редактора, и исполнить произведения стилистически верно. Между тем, так случилось только в одном случае, когда советская пианистка (*Мария Карандашова* – В.Ф.) сыграла верно поддержки вместо форшлагов в фаготовом концерте Кожелуха» [12, 574].

Несмотря на то, что стиль исполнения Моцарта вызвал длительную дискуссию, в отчетах и публикациях она отражена довольно скупо. Сошлись на том, что предлагали члены жюри от СССР, а именно: исполнять Моцарта необходимо в оптимистическом ключе.

Проблема вибрато ставилась в повестку дня конкурсных обсуждений по той причине, что в целом ряде случаев это важное художественное средство

музыкантами не применялось. Некоторые конкурсанты, в том числе и советский кларнетист, играли ровным, протяжным звуком. В СССР, в частности, господствовало убеждение, что применение вибрато при игре на кларнете не позволяет добиться «необходимой тонкости исполнения» [3, 74].

Сегодня вибрато – одно из основополагающих средств выразительности, применяемых с целью дифференциации стилей. К тому же, это важнейший прием красочной модификации звука, и любая исполнительская школа требует от современного музыканта владения целым спектром звуковых колебаний, – от мельчайшего *vibratissimo*, до полной его противоположности. Мастерское владение этим приемом во всем его многообразии – предмет гордости каждого инструменталиста-духовика. Без вибрато немислима певучесть звука, и эту истину прекрасно воплотили в своих выступлениях большинство советских, чешских и других конкурсантов, о чем свидетельствуют приведенные выше помённые рецензии. Непродолжительные дебаты, развернувшиеся на конкурсе вокруг этой проблемы, завершились несколькими, ни к чему не обязывающими критическими обобщениями.

Повышенного внимания на конкурсе удостоилась методическая установка советских лауреатов, связанная с исполнением конкурсных программ наизусть. Известно, что игра наизусть способствует полёту фантазии и творческой свободе исполнителя, при условии, что исполняемое произведение тщательно отрежиссировано и твердо выучено. Владимир Шефл, секретарь международного жюри, заявил, что игра по памяти стала «неписаной выгодой» для советских кандидатов, и что своим уверенным преимуществом на протяжении всего конкурса они во многом обязаны «совершенному владению игрой наизусть» [12, 575]. Отмечая необычайно хорошую подготовленность советских конкурсантов, а также то обстоятельство, что они сумели выучить обязательную программу в короткий срок, «большим уважением к их работоспособности и талантливости» преисполнен Карел Садло [10, 565].

Карел Пивонька резюмировал свои наблюдения в сугубо методическом ключе: «Главное состоит в том, что нужно больше развивать игру наизусть, начиная уже с первых курсов консерватории, при изучении мелких пьесок» Далее он добавляет: «...каждый солист весьма навредил себе, играя на публике по нотам» [12, 575].

Напомним читателю, что эта норма – игра наизусть – введена в учебный процесс советских вузов и в повседневную концертную практику известным методистом, профессором С.В. Розановым еще в 1930–е годы. Действует она по сей день, однако догматическое ее применение, особенно в учебном процессе, ныне представляется спорным. Что касается современных российских артистов-духовиков, то в их концертных выступлениях этот вопрос решается более гибко, – играют и по нотам и наизусть. В нынешних конкурсах российские солисты по-прежнему исполняют свои программы по памяти. Зарубежные же музыканты, участники конкурсов, чаще играют по нотам.

Весьма остро проявилась на конкурсе и проблема используемого инструментария. Как оценивать музыкантов, играющих на инструментах различных

систем, – немецких и французских кларнетах, фаготах или гобоях? Уместно ли исполнять Рапсодию Дебюсси на кларнете немецкой системы? В чем заключаются преимущества небольших советских валторн перед большими чешскими? Есть ли смысл в использовании деревянной флейты, даже если она построена по Бемовским принципам? В поисках ответа на эти вопросы руководствовались, конечно же, критериями художественного порядка.

Надо признать, что при всех различиях названных инструментов, существенно отличаются между собой только тембровые качества немецких и французских фаготов и гобоев. Франтишек Гантак, восхищаясь мастерством лауреата Владимира Курлина, обращает на это обстоятельство самое пристальное внимание, отмечая что тот играет на немецкой модели, «непроходимом типе инструмента» [12, 575], и ему приходится затрачивать много сил и энергии для преодоления технического и, главным образом, тембрового несовершенства этой устаревшей разновидности гобоя. Ничего удивительно, ведь чешские гобоисты и кларнетисты перешли на французскую систему инструментов еще в 1922 году, а советские музыканты – только в 1959 – 1960-х годах.

Говоря о гобойном инструментарии, обращаем внимание читателя, что Владимир Курлин был одним из тех немногих пионеров-первопроходцев, кто начал играть на французской модели гобоя, – редком, если не экзотическом по тем временам инструменте – еще в 1940-е годы. Точнее, с 1945 по 1950 год, когда он учился в ССМШ при Ленинградской консерватории. Побудительным мотивом к обучению на таком гобое стала для него позиция педагога – Георгия Ивановича Амосова. Имеются свидетельства, что замечательный ленинградский гобоист, солист филармонического оркестра Г.И. Амосов умел добиваться легкого «французского» звучания, используя при этом гобой немецкой системы. Так утверждал, в частности, замечательный фаготист и педагог Дмитрий Федорович Еремин на своих семинарах со студентами Петрозаводского филиала ЛОЛГК в 1968–1969 годах.

Позитивное влияние на выбор этой модели инструмента, по словам Владимира Курлина, на него оказала не только позиция педагога, но и творчество известного ленинградского гобоиста Михаила Семеновича Прокофьева¹.

В Ленинградской консерватории, куда В.М. Курлин поступил в 1950 г. (педагог Александр Андреевич Паршин), ему пришлось учиться, параллельно работать в Кировском театре и участвовать в Международных конкурсах всё-таки на гобое немецкой конструкции. И только в 1960 году состоялся его обратный, теперь уже окончательный переход на французский гобой. Решающим

¹ Михаил Семенович Прокофьев (1884–1958), выпускник СПб консерватории, с 1920 по 1941 гг. работал в суверенном государстве Эстония (педагог консерватории и солист оперного театра «Эстония»), и очевидно еще тогда перешел на французский гобой. А по возвращении в Ленинград продолжал играть на таком инструменте.

По некоторым данным, в те же годы на французском гобое в СССР играл и выдающийся гобоист Михаил Вениаминович Фурман (1893–1959?), выпускник СПб консерватории, еще в 1920–1930 гг. снискавший европейское признание в Германии. В 1940 году он работал в Кишиневе (оркестр радио), а в послевоенный период – в государственном оркестре Украины и Киевской консерватории.

фактором стало участие В.М. Курлина в конкурсе Всемирного фестиваля демократической молодежи и студентов в Вене, где ему была присуждена вторая премия, возможно потому, что он играл там на гобое немецкой системы. К тому же приблизительно в это время и начался всеобщий переход советских гобоистов на французские гобои.

Поучительная история, так как В.М. Курлин, как часто бывает, несколько опередил время. А время показало, что как бы ни культивировали полужалеечную практику звучания немецкого гобоя, благородство и необычайная гибкость французского инструмента доминирует, в конечном счете, во всех странах и на всех континентах. В том числе и в России, даже несмотря на некоторое опоздание [7, 199].

Первым опусом, исполненным В.М. Курлиным на вновь обретенном французском гобое, были «Две пьесы» для гобоя и фортепиано Ф. Гидаша, записанные на грампластинку фирмой «Мелодия» (Д-13019-20).

Безусловно прав профессор А.Г. Семенов, когда высказывается в чешской печати тех лет о стремлении молодых советских музыкантов к новым рубежам: «...они не приучены успокаиваться на достигнутых результатах, всегда идут по пути совершенствования своего мастерства и его обогащения лучшими достижениями исполнителей из других стран» [11, 574].

Под воздействием чешской инструментальной культуры, высокого мастерства многочисленных ансамблей и оркестров, услышанных в Праге, молодыми ленинградцами было основано новое направление в ансамблевом музицировании – духовой квинтет по образцу, заложенному А. Рейхой. Мощный творческий стимул, каким для молодых ленинградцев стало лауреатство на столь престижном конкурсе, сыграл решающую роль в становлении квинтета.

Квинтет деревянных духовых – одно из тех редких прозрений в будущее, которому в СССР было суждено сбыться едва ли не через полторы сотни лет после его основания. Ведь к началу пятидесятых годов XX века, когда эта идея А. Рейхи начала осуществляться в Ленинграде, духовые квартеты без валторны, созданные по аналогии со струнно-смычковыми квартетами, и всё еще существовавшие в Москве и Ленинграде, по существу исчерпали свои возможности. Этим ансамблям не хватало достойного репертуара, а главное – соответствующих средств выразительности, что повлекло за собой ограничение художественных задач.

Применение валторны в таком ансамбле оправдало себя целым рядом преимуществ, связанных с обогащением тембровой и динамической палитры, расширением регистровых и фактурных ресурсов. Были получены дополнительные возможности в построении вертикали, – в структуре аккорда, в гомогенности его звучания. Значительно расширился спектр художественных образов и характеристик. Квинтет, по существу, превратился в маленький оркестр¹.

¹ Успешному внедрению квинтета как жанра в исполнительскую практику на протяжении многих лет сопутствовали критические выпады, ставящие данную ансамблевую структуру под сомнение. Высказывались упреки в тембровой пестроте, неудачном сочетании по тесситуре, по классификации, связанной со способом звукоизвлечения и пр. В качестве альтерна-

В первый состав Ленинградского квинтета вошли Лев Перепёлкин (флейта), Владимир Курлин (гобой), Михаил Измайлов (кларнет), Лев Печерский (фагот) и Виталий Буяновский (валторна). Трое участников квинтета на тот момент были солистами Заслуженного коллектива республики академического симфонического оркестра филармонии, двое других – Л. Перепёлкин и В. Курлин – солистами оркестра Театра оперы и балета им. С.М. Кирова. Позднее в квинтете играли флейтисты Александра Вавилина, Дмитрий Беда и Валентин Черенков; кларнетисты Валерий Безрученко и Валентин Карлов. Бессменным руководителем ансамбля все годы был Виталий Буяновский.

На протяжении более чем 30 лет квинтет служил эталоном высочайшего исполнительского мастерства. Музыканты восхищали публику стилевым единством, органической слитностью звучания, невероятной точностью агогических нюансов и высокой штриховой культурой, масштабностью фразировки и многим другим. Эра Суреновна Барутчева – летописец квинтета, в одной из своих многочисленных рецензий заметила, что их техническое совершенство есть результат «спонтанного проявления глубинного, хочется сказать, врожденного профессионализма, присущего всем членам содружества. Он то, этот профессионализм, и определяет ансамблевую дисциплину и организованность, свободное владение большим материалом, быструю реакцию и т. д.» [1, 59].

Они исполнили более полутора сотен произведений, записали несколько десятков грампластинок. Специально для них написаны квинтеты Александра Менделевича Маневича, Глеба Павловича Таранова, Хендрика Отса, Виллема Каппа; сюита Бориса Владимировича Савельева; «Диалоги» Сергея Михайловича Слонимского; камерный балет «Скоморохи» Юрия Александровича Фалика; «Musica rustica» Люциана Абрамовича Пригожина и др.

Ленинградцы дали мощный импульс развитию этого жанра по всей стране.

Итак, конкурс им. А. Рейхи стал своего рода вехой, знаменующей выход советских солистов на международный уровень.

Советские исполнители на духовых инструментах показали свою высокую конкурентоспособность. А впечатляющие достижения лауреатов, как показала перспектива, дают основания говорить о том эпохальном значении, какое имел этот конкурс для дальнейшего развития советского исполнительства.

Конкурс имени А. Рейхи способствовал внедрению в теорию и практику советского исполнительства новых исполнительских принципов.

тивы подчас рекомендовались однородные ансамбли, состоящие из инструментов различной высоты, которые, подобно хору, могли бы дать единую окраску. Образчик такого рода формальных сентенций находим в ведущем советском журнале «Советская музыка» за 1935 год. В статье немецкого музыковеда, доктора Германа Рейхенбаха говорится, что инструменты в квинтете сочетаются неудачно, так как «... в нем расположены друг возле друга три различного рода дискантовых инструмента: поперечная флейта, гобой, кларнет, которым сопутствует всегда немного чуждая им валторна и низкий фагот» [6, 68]. Время все же подтвердило состоятельность квинтета деревянных духовых именно в таком «разнородном» составе, и этот состав теперь называется классическим.

Способствовал расширению классического и современного репертуара, используемого в исполнительской и педагогической практике советских музыкантов.

В значительной мере под воздействием этого конкурса в СССР появились новые формы ансамблевого духового музицирования.

Начался процесс осмысления вопросов, связанных с обновлением инструментария, используемого советскими музыкантами в повседневности.

Началась разработка методики, связанной с внедрением в практику новых систем духовых инструментов.

Практически все советские лауреаты оправдали свои высокие звания, сыграв в будущем главенствующую роль в исполнительстве и педагогике СССР и России.

Литература

1. Барутчева Э.С. Исполняется впервые // Музыкальная панорама Ленинграда. Статьи, письма, воспоминания. Составитель Юсфин А.Г. Л.: Советский композитор. 1977. С. 59–74.

2. Болотин С.В. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. Л.: Музыка. 1969. 199 с.

3. Коконин В.М. Яркая натура художника (А.В. Володин) // Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории. Очерки. Редактор-составитель Т.А. Гайдамович. М.: Музыка. 1979. С. 69–79.

4. Музыканты соревнуются. М.: Советский композитор. 1975. 233 с.

5. Петерка М. Пражская весна. Прага: Артия, 1961. 70 с.

6. Рейхенбах Г. Из истории развития духовых инструментов // Советская музыка. 1935 № 1. С. 64–68.

7. Усов Ю.А. Советская школа игры на духовых инструментах в 1960–1980 годы // Музыкальное исполнительство и современность. Сборник статей. Составитель М.А. Смирнов. М.: Музыка. 1988. С. 179–213.

8. Федотов А.А. Один из первых (А.Г. Семенов) // Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории. Очерки. Редактор-составитель Т.А. Гайдамович. М.: Музыка, 1979, с.79 – 94.

9. Черных А.В. Советское духовое инструментальное искусство. М.: Советский композитор. 1989. 318 с.

10. Sadlo K. P. Dokonalost neni maličkosti // Hudebni rozhledy. 1953. № 12. S. 563–574.

11. Semjonov A. K vysledku mezinarodni festivalove souteže // Hudebni rozhledy. 1953. № 12. S. 574.

12. Suchy Fr., Pivonka K., Hantak Fr., Šefl V. O mezinarodni souteži hry na dechove nástroje o cenu Ant. Rejchy–1953 // Hudebni rozhledy. 1953. № 12. S. 574–575.

Николай Хренов (Москва)

**Апокалиптические архетипы
в романах М. Булгакова и А. Тарковского:
«Откровение» Иоанна Богослова как ключ к апокалиптике
в ее современных художественных формах**

1. Рецепция образов М. Булгакова и А. Тарковского как проблема: от констатации сложности интерпретации к осмыслению разрывов в логике предметности в культуре.

В российской культуре XX века существуют два явления, которые, как кажется, отклоняются от привычных и более или менее принимаемых и понимаемых текстов, образующих основной массив художественных явлений этого столетия. Несмотря на множество интерпретаций, принадлежащих многочисленным сообществам критиков, литературоведов, театроведов, киноведов, философов, культурологов и вообще представителей гуманитарных наук, вскрывающих и толкующих смыслы этих текстов, они все-таки наталкивались и продолжают наталкиваться на непонимание, провоцируя массу споров и дискуссий. Так в 60-е годы воспринимались фильмы А. Тарковского, постоянно провоцировавшие активность цензуры и других государственных органов. Так воспринимались и произведения (не только романы, но и пьесы) еще раньше М. Булгакова. М. Чудакова подробно описала все случаи с запретами его произведений [1]. Это производит чудовищное впечатление еще и потому, что в травле писателя принимали участие не только ответственные государственные лица и специальные контролирующие органы, но коллеги, братья по перу.

Что касается М. Булгакова, то отшумевшие в 20-30-е годы дискуссии по поводу его и публиковавшихся, и запрещенных произведений вновь возобновлялись, когда в 1973 году, наконец-то, был опубликован полный текст его последнего и незаконченного романа «Мастер и Маргарита». Он опубликован спустя годы после его создания. В момент его окончания (хотя он не был даже и закончен и существует в нескольких вариантах), как совершенно очевидно, он и не мог быть издан. Выходящие позднее по этому роману фильмы и, в особенности, последний фильм режиссера Михаила Локшина, вышедший в начале 2024 года, в еще большей степени провоцировали эти продолжающиеся до сих пор дискуссии. Снова появилось много желающих предложить все новые и новые интерпретации романа, что подтверждает постструктуралистскую идею об активном участии реципиентов в постижении произведения.

Эти два исключительных явления, казалось, нарушали все сформировавшиеся и продолжающиеся сохраняться представления о том, каким должно быть искусство и зачем оно существует. Ответы на эти вопросы были даны в много-

численных работах, касающихся создаваемой в советской России новой концепции эстетики как слагаемого утопического социалистического проекта. В свое время возрождающаяся и модернизированная под этот проект эстетика должна была выработать критерии для оценки художественных произведений. Но сегодня об этих критериях, как и о самой этой эстетике мы уже не помним. Очевидно, что огромный массив романов, фильмов и спектаклей, появившихся после 1917 года, несут на себе печать государственной утопии, идеологии и пропаганды. На всех их лежит печать апологии общества, которое пытались построить да так и не построили.

Все эти произведения представляли апологию социализма, а значит, человек в них оказывался прежде всего деятельным и социальным. Он пересоздавал и создавал прежде всего общество, а не себя. Если же в этих произведениях речь касалась человека, то только как деятельного и социального существа, приносящего себя в жертву созиданию невиданного еще в истории общества. Не случайно А. Синявский предлагал называть искусство этой эпохи не «социалистическим реализмом», а «социалистическим классицизмом» [2]. Многие аспекты человека, к которым искусство XIX века да и предшествующих столетий уже проявляло интерес, обходились. Антропология растворялась в социологии. Эту закономерность отметил С. Булгаков, пытаясь вывести исчезновение интереса к человеческому и индивидуальному из концепции К. Маркса. В его концепции на первый план выходит именно социология, что, несомненно, имело для создаваемой в советской России новой культуры негативные последствия. Но о культуре ли в новом проекте шла речь? Она ведь тоже была, если, конечно, была, в новом проекте не на первом месте. Фиксируя у Маркса прямолинейное и бесцеремонное отношение к человеческой индивидуальности, он пишет: «В области теории черта эта выразится в недостатке внимания к конкретной, живой человеческой личности, иначе говоря, в игнорировании проблемы индивидуальности. Это теоретическое игнорирование личности, устранение проблемы индивидуального под предлогом социологического истолкования истории необыкновенно характерно и для Маркса. Для него проблема индивидуальности, абсолютно неразложимого ядра человеческой личности, интегрального ее естества, не существует» [3].

Это отчуждение личности от своей самости на внешние процессы жизни отмечал С. Булгаков. «В современном человечестве, – пишет 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]. Это суждение, конечно, сильно подрывает эстетическую концепцию Гегеля, в которой внешняя сторона Духа выражает внутреннее содержание. Однако в то же время ее подтверждает. Ведь последняя фаза в истории Духа, по Гегелю, романтиче-

ская, как раз и выражает разрушение этой гармонии между внутренним и внешним.

Конечно, какие там могут быть сохраняющиеся представления о предназначении искусства, если революция 1917 года движение русской культуры перечеркнула, и начавшийся еще на рубеже XIX – XX веков религиозный ренессанс как слагаемое общего культурного ренессанса в краткий момент сменялся агрессивным атеистическим мировоззрением, в результате которого не только отдельные явления искусства, но и существовавшая логика движения культуры оказалась радикально пересмотренной и переоцененной. Об этом невозможно было даже говорить. По мере развертывания постреволюционной истории и, следовательно, преодоления радикализма и атеизма, казалось бы, государство постепенно начало смягчать свои жесткие установки и реабилитировать некогда им отвергнутые явления. Ведь власть не могла не ощущать, что радикальный разрыв с прошлым приводит к разрыву с народом. Но дело было сделано. Появились поколения с внедренным и усвоенным новым мировоззрением, и отвергнутые в первой половине столетия явления даже при их реабилитации властью не воспринимались. В культуре был нарушен принцип преемственности.

Радикальные сдвиги в искусстве давали о себе знать уже в первые десятилетия после революции. Это можно проследить по тому, как менялась рецепция романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Первоначально у романа были не читатели, а только слушатели, причем лишь фрагментов романа, над которым работа еще продолжалась. Роман хотя бы в рукописном виде читатель еще долго не узнает, ведь автор зачитывал его фрагменты лишь своим родным и близким. Первое от него впечатление - выпадение из текущего литературного процесса в советской России. Затрагивая этот вопрос, М. Чудакова пишет: «Кроме того, все или почти все слушатели, как можно видеть по всем уцелевшим свидетельствам, испытывали род недоумения по поводу непохожести романа на текущую литературную продукцию» [5]. А под этой продукцией следует понимать то, что появилось после 1917 года. Но в том-то и дело, что, оказываясь по отношению к этой традиции на дистанции, Булгаков восстанавливал преемственность, возвращая к традиции, что существовала до 1917 года. Однако, как ни странно, это возвращение к традиции не облегчало понимание романа, а затрудняло. И вот конечная констатация положения дел. «Роман, – пишет М. Чудакова, – при первых же чтениях оказался непонятым» [6].

При расхождении в восприятии романа разными людьми и прежде всего представляющими подготовленную для понимания романа, вывод получался таким: его связь с современной читательской аудиторией явно нарушалась. Особые трудности возникали с восприятием, например, Воланда, образ которого приходилось разгадывать. Если еще в первоначальных вариантах автор подсказывал, как Воланда следует воспринимать (об этом свидетельствовали возможные названия романа – «Копыто инженера», «Консультант с копытом», что позволяло его идентифицировать как дьявола, сатану), то в последующих редакциях романа эти признаки Воланда исчезали, что усиливало непонимание, направляя его в сторону реальных исторических персонажей. Но признать это,

а, тем более, произнести вслух и публично, было совершенно невозможно. Дьявол в романе оставался дьяволом в его средневековых формах, но в сознании воспринимающих этому образу прибавлялась еще и ассоциация с вождем, что, конечно, по тем временам было уж совершенно невозможно.

В результате нарушения преемственности и выпадения целых пластов литературного и художественного развития его образы не прочитывались. Этому не способствовало то, что о возрождении в философской мысли и в художественной сфере гностических идей и образов в культуре Серебряного века нельзя было говорить. Между тем, эти идеи способствовали обсуждению проблем зла, а, следовательно, и носителя этого зла, а именно, Сатаны и во многом определяли новое его видение. Булгаковскому Воланду, появление которого в романе столь неожиданно, предшествовали другие образы Сатаны в отечественном искусстве начала прошлого века. Появление его в романе М. Булгакова – это продолжение линии, что обрывалась, а потому казалось, что он не имел предшественников и воспринимался аномалией. Только позднее С. Слободнюк в своих книгах попытается эту линию в литературе восстановить (Слободнюк С. *Русская литература начала XX века и традиции древнего гностицизма* (СПб., – Магнитогорск, 1994; Слободнюк С. *«Дьяволы «серебряного века»* (СПб., 1996); Слободнюк С. *«Идущие путями зла...»*. Древний гностицизм и русская литература 1880–1930 гг.». Издательство «Алетейя». СПб. 1998). «Фактически, – пишет С. Слободнюк, – история гностической традиции в русской литературе рубежа XIX–XX веков представляет собой огромное «белое пятно». (Слободнюк С. *«Идущие путями зла...»*, с. 10). Это обстоятельство многое объясняет и в рецепции романа М. Булгакова.

Чтобы преодолеть последствия этого нарушения преемственности, результатом чего явилась неспособность понимать не только отдельные произведения, но целые пласты культуры, новое государство на поздних этапах своей истории вместо запретов вынуждено было постепенно возвращать отвергнутое наследие и стимулировать интерес новых поколений к некогда им отвергнутому культурному наследию, руководствуясь, правда, жестким отбором того, что это наследие составляло. Но этот процесс не может быть мгновенным и растягивается на десятилетия. По сути, даже на рубеже XX–XXI веков это дает о себе знать, о чем и свидетельствуют, например, снова вспыхивающие дискуссии по поводу последнего фильма по роману «Мастер и Маргарита». Но для адекватного постижения реабилитированного наследия конкретных художественных явлений оставить наедине с этим явлением реципиентов недостаточно. Восстановить социальный фон, ту психологическую атмосферу и те коллективные настроения, без которых эти художественные явления вообще не могли бы возникнуть, тем более, не могли бы быть воспринятыми, мы уже не можем.

2. *Искусство вне марксистского проекта и вне классической эстетики: на каких еще уровнях произведения постигаются художественные образы?*

Но что же означают социальный фон, атмосфера и коллективные настроения? А это все то и еще многое другое и есть культура, а она сохраняет в себе множество уровней, без понимания которых восстановить многие смыслы конкретных произведений не удастся. В этом смысле произведения М. Булгакова и Тарковского особенно показательны. Но в данном случае речь не должна идти о несходстве профессионального языка и установок эстетики, с одной стороны, и коллективных настроений, с другой. Профессиональный язык критиков, начиная с XVIII века, стал производным от представлений, сложившихся с этого времени в возникающей эстетике. А эта эстетика исходила и продолжает исходить из индивидуального или авторского начала. Произведения, созданные на поздних этапах истории, в которых получает выражение индивидуальность автора, могут существовать благодаря технологии и без их сиюминутного признания. Между тем, произведение искусства способно спровоцировать мышление религиозное, мифологическое, фольклорное и, следовательно, архетипическое как признак именно коллективных представлений, функционирующих на уровне бессознательного. Этот уровень существует помимо установок сконструированной философами XVIII века классической эстетики. Но он необычайно активизировался в переходную эпоху, какой оказался XX век. Без этой активизации прорвавшихся в сознание архетипических пластов культуры нам названные произведения Булгакова и Тарковского не понять. Для нас они важны даже не потому, что способствуют преодолению разрывов в преемственности, а потому, что содержат вектор развития и современного, и будущего искусства.

Когда филологи, театроведы и киноведы пытаются помочь обществу приблизиться к смыслам произведения, то для этого они используют сложившийся профессиональный язык, научную терминологию, установки новой эстетики и вообще профессиональные представления, а все это смыслов произведения еще не исчерпывает. Когда С. Булгаков говорит об апокалиптических сюжетах, а мы о них будем говорить в связи с М. Булгаковым и А. Тарковским, он специально подчеркивает, что в данном случае речь не идет о какой-то специальной литературе, рассчитанной на избранных, излагаемой на специфическом языке. Апокалиптические сюжеты излагались на языке массы и были производными от ее сознания. «Апокалиптика не была литературой в теперешнем смысле слова, т.е. произведением оторванного от жизни народных масс, субъективного, иногда кабинетного творчества, – пишет С. Булгаков. – Это была народная литература, питавшая настроения народных масс еврейских и вместе их отражавшая... То были народные верования, народная мудрость и наука, народная религия» [7]. Это, в частности, сказано о времени появления новозаветного «Откровения святого Иоанна», о времени маккавейского восстания и гонениями Антиоха Епифана, т.е. это относится к 168–5 до Р. Х., когда происходил взрыв литературы этого рода.

Но не следует думать, что эти верования и настроения массы, продолжающие быть активными на протяжении столетий, давно уже исчезли и забыты. Ничего подобного. В весьма глубоком исследовании А. Эткинда, исследующего неофициальные, т. е. сектантские дискурсы, продолжающие быть активными еще и на рубеже XIX–XX веков и, более того, оказывающие влияние на профессиональное искусство, воспроизводится множество фактов, подтверждающих функционирование древних архетипов в маргинальных, в частности, сектантских и не только в маргинальных сферах [8]. Вот почему, наверное, когда В. Соловьев пытался упразднить отвергнутый в России гностицизм, а как его не отвергнуть, раз уж в момент возникновения христианства он был не слабым его соперником и тогда, и позднее, он его восстанавливал вовсе не только с помощью западноевропейской философии и, в частности, немецких мистиков (Экхарта, Беме, Сведенборга) [9], а, обращаясь к продолжающим кое-где еще существовать древним сектам, в том числе, в России.

XX век в истории не только искусства, но и культуры в целом вообще является исключительным периодом. Ведь это в истории переходный период со всеми вытекающими отсюда последствиями. В такие эпохи поздние напластования смыслов разрушаются, и в сознание людей вторгается то, что можно было бы назвать культурным бессознательным. Это напластование смыслов, порожденных в больших исторических длительностях действительно происходящими событиями, как и возникающими в массовом сознании их мифологическими образами. Этот выход в сознание древних апокалиптических образов мы будем пытаться улавливать в произведениях искусства XX века. Но такой выброс апокалиптики, спровоцированный революциями и войнами XX века, имеет в истории прецеденты. Например, такой прецедент можно обнаружить в XVII веке, который В. Топоров представлял как зеркало XX века [10]. Весь этот накопленный в истории неофициальный пласт и, казалось бы, забытый пласт религиозного опыта, ментальности и культуры в переходные эпохи выходит в сознание, активизируется, начиная питать профессиональное искусство. Так, в истории искусства возникает новая эпоха, которая иногда воспринимается и в самом деле новой, а на самом деле эта новизна является лишь реабилитацией уже существовавших, но забытых пластов и форм. Таким переходным периодом в российской истории был рубеж XIX–XX веков со всеми вытекающими отсюда последствиями. А эти последствия как раз и связаны с входом в сознание культурного бессознательного, словно подтверждая концепцию П. Сорокина о смене в истории культурных типов, когда ослабленная культура уступает место альтернативной и столетиями пребывающей в пассивном состоянии культуры.

Так, исследуя культуру сектантов в предреволюционный период, А. Эткинд приводит массу примеров, когда содержание культурного бессознательного, сохраняющегося лишь в сектантской среде, начинает проникать в профессиональное искусство, в частности, в такое художественное течение как символизм. Казалось бы, такой взрыв бессознательного культуры характерен лишь для символизма. Так казалось, что символизм, в мировосприятие которого,

например, прорвалась, казалось бы, забытая гностическая традиция, давно ушел в прошлое [11]. А вместе с символизмом также казалось, что угасла и эта традиция, в том числе, традиция постижения мира в апокалиптической ауре, но это только казалось. Так, творчество М. Булгакова и А. Тарковского свидетельствует о неискоренимости тех настроений и возникающих под их воздействием образов. Однако, чтобы это активизирующееся бессознательное воспринять, необходимо знание истории, причем понимаемой как история культуры. Ведь то, что в XX веке прорывается в реальность и в сознание, когда-то бессознательным не было, хотя со временем им стало. Однако в истории существуют уровни, которые осознаются редко и, может быть, вообще не осознаются, и это совсем не свидетельствует об отсутствии их активности. Это то, что еще историки XIX века называли, может быть, не совсем точно, психологическим фактором истории.

Мы попробуем показать, что возникающие при восприятии романов М. Булгакова и фильмов А. Тарковского трудности объясняются нашей неспособностью такой фактор анализировать. У нас нет ни понятий, которые помогли бы в содержании бессознательного разобраться, ни специальной науки. Хотя можно помыслить, что, несмотря на это наше заявление, кое-что все-таки было сделано социальными психологами и ранними исследователями психологии масс, пытавшимися осознать особенности функционирования массового общества. В этом отношении интересны также некоторые сочинения наших философов, относящихся к религиозной или так называемой теургической философии (С. Булгакова и др.). Ведь до того, как возникнет эпоха крайней политизации общества и культуры, а это как раз и произойдет в XX веке в ситуации возникающих тоталитарных режимов, когда все процессы массового общества будут осмыслять с точки зрения политики и идеологии, опирающихся на науку, как в этом были убеждены большевики, психологический фактор истории будет проявляться в формах религиозных и мифологических представлений, чаще всего неосознаваемых или осознаваемых на уровне устного общения и, следовательно, не всегда в сферу профессионального творчества попадающих.

XX век – уникальный период, когда то, что мы называем психологическим фактором истории, оказывается созвучным политическим процессам. Когда массой эти процессы стали осознаваться в архетипических и, следовательно, вневременных формах. Конечно, этот активизирующийся и входящий в сознание пласт древних форм сознания противостоял сконструированным идеологическим симулякрам. На позднем этапе истории мифы тоже начинают функционировать в соответствии с приемами, существующими в профессиональном искусстве. Этот процесс изложения мифа на языке Логоса начинается уже в античности. «В традиционных цивилизациях, – пишет Ж-П Вернан, – имевших, так сказать, «устный характер», этнологи, ведущие исследования соответствующей местности, могут заняться изучением всякого рода сказаний, которые, повторяясь, образуют основу уровня знаний членов группы. Но применительно к Греции мы обладаем и всегда будем обладать только письменными свидетельствами. Наши мифы не передаются нам в живом словесном изло-

жении, постоянно повторяемые и видоизменяемые молвой; они окончательно зафиксированы в произведениях эпических, лирических и трагических поэтов, которые используют их по мере своих собственных эстетических потребностей и, таким образом, придают мифам, в их усовершенствованной форме, литературный характер» [12]. Но полностью это проблемы не разрешало. Все равно ведь параллельно профессиональному искусству продолжала существовать и устная традиция, и устная коммуникация в ее архаических формах.

Но что это означает? К чему такая трансформация мифа приводит? Во-первых, к упразднению анонимности творца мифа и, соответственно, к возникновению авторства, а, во-вторых, к закреплению мифа в его уже литературных формах, т.е. существованию произведения в его единственном варианте. Устное общение предполагает множество вариантов, и каждый вариант обладает самостоятельностью. Результатом трансформации, т.е. перевода из устной сферы в письменную нормой функционирования произведения будет лишь окончательный и единственный вариант. Такова логика становления литературы. Но только почему-то в XX веке все чаще вспоминают о тех ранних этапах, когда литература еще не успела эмансипироваться от мифа, и каждый сюжет, как это происходит в фольклоре, имеет множество вариантов. Любопытно, что роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» тоже, как об этом пишет М. Чудакова, имеет множество вариантов. Но роман М. Булгакова интересен не только своим философским содержанием, но радикально изменяющимся литературным мышлением, предвосхищающим то, что постмодернисты назвали «ризомой».

3. *Становление массового общества как фактор выхода в сознание коллективного бессознательного.*

По поводу активизации мифологического сознания важно отдавать также отчет в том, что содержание бессознательного может, конечно, активизироваться уже в процессе творчества, и его можно выявить, анализируя само произведение, но оно может получить выражение не обязательно в различных уровнях произведения, но просто в процессах рецепции, а она в становящемся массовом обществе заметно трансформируется за счет выходящих в сознание архетипов коллективного бессознательного. Если этот механизм не работает в процессе творчества и в произведении отсутствует, то рецепция его может актуализировать. В процессе восприятия образы произведения наделяются специфическими смыслами, которые сам автор не всегда осознает. Но, к сожалению, проблематика рецепции произведения как научная и прежде всего эстетическая проблема стала актуальной лишь во второй половине XX века в связи с исследованиями постструктуралистов (Ю. Кристевой, Р. Барта, У Эко и др.).

Об этой актуализации и активизации точно пишет в своей книге в связи с гностицизмом А. Козырев. По сути, у него констатируется смысл переходности в мировой истории, имеющий место на рубеже XIX–XX веков, и он явно не сводится лишь к революционным сдвигам, т. е. к тому, что можно исчерпать социологическими объяснениями. А. Козырев говорит, что возникающий в это время интерес к гностицизму не объясняется лишь обнаружением древних

коптских и сирийских рукописей. «Мы переживаем духовное состояние, типологически сродное позднему эллинизму – предсмертной, но буйной по цветению эпохе античности. Это выражается и в невыносимой ранее свободе человека от традиций и регулирующих его этическое поведение ценностей, плюрализме идеологий и религий, расцвете самых диковинных форм теософской мистики и оккультизма» [13].

Постановка вопроса об активизации содержания культурного бессознательного у философа связывается с вопросом о периодизации в истории культуры. В своем потенциальном виде активность культурного бессознательного существует всегда, но его прорывы в сознание происходят лишь в эпохи исторических сдвигов, связанных с революциями и войнами. Но философ выпустил из поля своего внимания еще один и весьма существенный фактор – становление массового общества. Мы как раз и фиксируем внимание на этих сдвигах как контексте возникновения замыслов М. Булгакова и А. Тарковского. Стало быть, развертывающиеся революционные процессы осознавались в соответствии с вневременными образами и представлениями. Но осознавались кем? Только ли идеологами, пропагандистами и политическими мыслителями, которые об этом могли размышлять? Они-то осмыслили эти процессы в соответствии с теорией К. Маркса, подразумевая под ней науку. Для них никакой истории Христа, как был убежден герой М. Булгакова Берлиоз, не существовало. Но новая история была историей массового общества и, следовательно, без выявления механизмов массового сознания представить, как масса воспринимала революционные сдвиги, трудно. Да, собственно, и сама марксистская теория проникала в массовое сознание уже в мифологической редакции. Следовательно, революционные процессы осмыслились массой в соответствии с архетипами, что складывались в средние века и носили не политический, а прежде всего религиозный характер, что не исключало наличия в религиозном мышлении мифологических и мистических фольклорных архетипов. Вот в соответствии с теми представлениями, что под воздействием религии возникли в сознании массы, революционные процессы XX века и будут осмысляться.

Однако было бы неверным архетипическое и вневременное содержание массового сознания рассматривать как нечто специфическое и изолированное, присущее исключительно массе. В XX веке масса оказалась способной воздействовать и на политиков, и на идеологов, но, в том числе, и на художников. Поэтому стоит ли удивляться, что под воздействием массового сознания логика истории искусства, как ее начали представлять с XVIII века, когда возникает искусствознание как особая наука, начинает смещаться. Но это и не удивительно, поскольку новая реальность, т.е. массовое общество к этому обязывало, более того, это диктовало. В качестве примера рассмотрим выход в сознание в ситуации, что складывалась до революции, во время революции и еще десятилетия спустя после нее, архетипических и вневременных представлений, апокалиптических настроений. Конечно, такое утверждение не может не удивлять. Ведь речь идет о революционных настроениях, характерных исключительно для российской культуры, а такие настроения, во-первых, характерны и для

других народов, а, во-вторых, первоначально они возникали совсем не в России и еще до новой эры, достигая крайних форм выражения. Следовательно, они возникали еще в поздней античности, во время возникновения христианства и продолжали иметь место в средние века в Европе.

Спрашивается, как можно утверждать, что в России на рубеже XIX–XX веков именно такие настроения возникали и активизировались? Но ведь они владели массовым сознанием в России еще в средние века. Так что, уже тогда апокалиптические настроения не являлись чем-то для русских людей внешним, оказываясь внутренним коллективным переживанием и, следовательно, они не могли не оставить в ментальности русских людей след. Они-то и составили содержание культурного бессознательного, о чем мы выше уже успели сказать. Будучи фольклорными и мифологическими по своей природе связанные с апокалиптическими образами настроения и представления передавались из поколения в поколение прежде всего устным способом, что вообще фольклору и мифу присуще. Но все же в данном случае не следует исключать и участие в сохранении этой традиции и письменности. Так, в своем докладе 1910-го года, произнесенном в московском религиозно-философском обществе, С. Булгаков констатирует, что апокалиптическая атмосфера присутствует в текстах Нового завета и, в частности, в Евангелии от Матфея, Марка и Луки. Как известно, возникновение апокалипсисов связано с иудейской традицией. И естественно, что эти апокалиптические образы новая религия, т.е. христианство берет от иудаизма.

Но было бы ошибкой считать, что, будучи включенными в новое мировоззрение, апокалиптические сюжеты сохраняются в неизменном виде. Они естественно изменяются. В новой интерпретации апокалипсис из национально-еврейского трансформируется во вселенский. Как пишет С. Булгаков, он сохранил еврейский стиль и темперамент, но уже зазвучал, как вселенский, всечеловеческий, и этот «своеобразный текст местного и частного обобщил во всенародный» [14]. Она присутствует у апостола Матфея (в романе М. Булгакова он Левий Матвей), который у М. Булгакова следует за Иешуа – Христом и записывает все, что тот говорит. На допросе у Понтия Пилата Иешуа говорит, что когда он прочитал записанное Матфеем, то ужаснулся: в записанном тексте ничего от реальности не было. А ведь это ключ к пониманию смысла романа. Булгаков дает понять, что в своем творческом воображении от канонического изложения истории Христа, как это предусмотрено в Новом завете, он свободен. Остается лишь понять, если Новый завет как источник отвергается, то какие же другие источники смысл и логику его романа определили. Да, писатель свободен от необходимости следовать Новому завету, но это отнюдь не означает, что апокалиптическая аура, столь для Нового завета значимая в романе отсутствует. Но эта аура – производное не только от текста Библии, но и от воздействующей на создание романа атмосферы революционного времени.

Однако революционный дух, как свидетельствует С. Булгаков, присущ и самому Апокалипсису Иоанна [15]. Имея в виду Новый завет, С. Булгаков пишет: «Мы находимся здесь в атмосфере апокалиптики, слышим ее язык, ее об-

разы, как это со всей силой чувствуется при непосредственном переходе от чтения апокалиптических памятников к новозаветным» [16]. Когда С. Булгаков это констатирует, он подчеркивает неосознаваемый характер некогда усвоенных и сохраняемых в бессознательном переживаний и представлений. «Чрез посредство Нового завета мы, сами того не ведая, усвоили как привычные многие образы этого отдаленного и уже умершего теперь прошлого, зародившиеся в раскаленной атмосфере последних веков иудаизма» [17]. Значит, нам осталось об этих предшествовавших Новому завету текстах судить только по нему. Но важно было бы выявить и те тексты, что христианскими не были. Например, тексты гностические, ведь, как некоторые утверждают (а С. Булгаков этот вопрос в данном случае обходит) «Откровение Иоанна» написано языком гностиков.

Так, А. Козырев отмечает, что гностики были не только соперниками христианам, но опасными соперниками, поскольку представляющие гностицизм мыслители излагали свое учение более понятным языком, ведь гностицизм не воспринимался как философская система и, следовательно, избегал понятий. В связи с этим А. Козырев цитирует извлеченное из книги В. Болотова «Лекции по истории древней церкви» информацию. «Для нас признать гнозис как философию кажется странным, – пишет В. Болотов, – он распространяется не в виде философских трактатов. Скорее это были поэтические изложения, не философские системы, а религиозные эпопеи... Гностики говорили не отвлеченными понятиями, а образами, живыми картинами. Богословие у них разрешалось в теогонию, а космология в космогонию» [18]. После того, как прочитан М. Хайдеггер, такие выводы нас не должны удивлять. Философия активно прибегает к поэзии. Таким образом, философские представления у гностиков получали выражение в аллегориях, картинах и образах, а этот язык оказался более воздействующим и понятным массе, которую необходимо было христианизировать. Удивительно, что и спустя столетия масса будет постигать революцию как политическое событие именно в таком духе.

Так мы установили, что коллективные переживания и настроения сохраняются и передаются не только в устных формах, но, в том числе, и с помощью письменности. В этих разных формах они доходят до XX века, оживая и активизируясь в ситуации радикальных сдвигов, затрагивающих не только отдельных людей и группы, но большие человеческие коллективы. Таким сдвигом в России явилась революция 1917 года, так и предшествующее революции ожидание сдвигов. В предреволюционной ситуации пробуждалось и активизировалось массовое сознание, а оно получает форму именно в мистических, мифологических и фольклорных формах. Конечно, апокалиптические переживания – это прежде всего мистические и религиозные, но не обязательно христианские переживания. Ведь они существовали еще до появления христианства в египетской и финикийской культурах. Да и вообще, канонический образец апокалиптического сознания – это откровение апостола Иоанна единственным памятником апокалиптики не является. Так, С. Булгаков относит к памятникам иудей-

ской апокалиптики, кроме книги пророка Даниила, книгу тайн Еноха, Апокалипсис Эздры, Апокалипсис Варуха и другие.

4. *Образы Апокалипсиса как средство возникновения новой мифологии: революция как историческое событие и как вневременный архетип.*

Для более адекватного уяснения активизации апокалиптического архетипа в искусстве XX века в комментировании нуждаются две темы. Первая тема связана с тем, как осознание событий, совершающихся в настоящем, т.е. применительно к России на рубеже XIX–XX веков, возможно в неисторических формах, т.е. в формах мышления, возникшего столетия и даже тысячелетия тому над, причем, в истории других культур. Если этот пласт мышления не учитывать, наше представление о функционировании культур не будет полным. Какая же это будет история культуры. Она разворачивается на многих уровнях, в том числе, и на возникших в древности и, казалось бы, уже не существующих. Вторая тема касается уже расхождений между разными трактовками, имевшими место в разные исторические периоды. Сначала остановимся на первой теме.

Разумеется, как свидетельствуют некоторые источники, такое восприятие временного с точки зрения вневременного возможно, что свидетельствует о возвращении какого-либо события в миф, о чем будут свидетельствовать и названные нами произведения М. Булгакова и А. Тарковского, хотя они, конечно, представляют лишь надводную часть айсберга, если позволительно эту метафору здесь употребить, а подводной частью являются редко прорывающиеся в сознание глубины массового сознания. Во-первых, такая возможность рецепции временного или исторического сквозь призму неисторического, т.е. мифологического становится реальной в истории не постоянно, а лишь в исключительных, а, еще точнее, переходных ситуациях. Конечно, такая возможность потенциально существует всегда, поскольку сохраняются архетипические слои мышления. Но она реализуется лишь в специфических исторических обстоятельствах. Такие обстоятельства, например, в России возникли на рубеже XIX–XX веков. Не случайно некоторым западным авторам, посещавшим Россию в 20-е годы, казалось, что здесь победила «воинственная хилиастическая секта». Русский философ Г. Федотов, находящийся в эти годы в эмиграции, писал, что революционный марксизм в России представляет иудео-христианскую апокалиптическую секту [19]. Но так казалось, в том числе, и не покинувшему Россию после 1917 года В. Розанову, о чем речь будет впереди.

Апокалиптическое сознание в истории то вспыхивает, то угасает. Но даже когда оно угасает, полностью все же не исчезает. Поэтому С. Булгаков говорит, что проблема Апокалипсиса принадлежит к числу таких сюжетов, которые привлекали к себе внимание во все эпохи [20]. Конечно, во все эпохи. Но следует различать эпохи, в которых экстремальные ситуации провоцируют апокалиптические формы осознания события и момента и касаются значительных исторических сдвигов, определяющих судьбу больших человеческих коллективов и традицию, тиражируемую представителями церкви, знакомыми с апока-

липтическими текстами, а эта традиция хотя полностью массой и не забывается, но актуальной и не является. Мимо обсуждения этой темы расхождений между эмпирической историей и метафизической картиной истории, порождающей апокалиптические видения, не проходит и С. Булгаков. «Потому принципиально ошибочно дешифровать их в события конкретно- исторического, эмпирического содержания, чуть ли не такого, о котором пишется в газетах, например, в землетрясениях непременно видеть революции, в хвостах саранчи пушки и т. п. Таким истолкованием нередко профанируется Апокалипсис, его толкование превращается в особое фокусное искусство. Любителей этого занятия было много во все времена, немало их и сейчас» [21].

Что же отличает адекватное толкование Апокалипсиса, когда настоящий момент в истории требует именно языка изложения и изложения в духе апокалипсиса? Отвечая на этот вопрос, С. Булгаков говорит об активизации духовных сил в экстремальных ситуациях в иные моменты эмпирической истории, а именно, в войнах, революциях, реформациях, социальных переворотах. Вот почему у М. Булгакова память об Апокалипсисе уже оживает, когда он в первом своем романе «Белая гвардия» воспроизводит гражданскую войну. Тогда и возникает потребность искать свою эпоху и момент эмпирической истории в символах Апокалипсиса. В нем как в мистическом зеркале эпоха узнает себя и пытается осмыслить. В этом зеркале видели себя русские люди в предреволюционной и революционной атмосфере, что, собственно, и получило отражение в творчестве М. Булгакова, роман которого прочитывается на разных уровнях.

В этом же зеркале А. Тарковский попытался увидеть мир во время второй мировой войны и позднее. Разве мы не ощущаем уже в первом его фильме «Иваново детство», что война здесь изображается в духе экспрессионизма, т. е. стиля, возникшего еще в атмосфере первой мировой войны. Разве старик, потерявший разум, с петухом в руках на месте сожженного немцами своего дома не напоминает полотна немецких художников-экспрессионистов. Уже в этом первом фильме присутствуют образы Апокалипсиса, о чем свидетельствует появление на экране гравюр А. Дюрера, иллюстрирующих символы, используемые в Откровении Иоанна Богослова. Кстати, А. Дюрер создавал эти гравюры, в том числе, и самую популярную под названием «Четыре всадника Апокалипсиса» во время вспыхнувших в конце XV века эсхатологических настроений, связанных с образами конца света. Совершенно другое использование апокалиптических образов мы видим в его фильме «Сталкер». Это эпизод, когда герой ведет писателя и ученого к комнате счастья. В этом загадочном месте герои отдыхают, а, проснувшись, обнаруживают совсем другой пейзаж словно прошла целая вечность. Судя по всему, им позволили заглянуть в будущее, когда присутствующий настоящему страх перед атомной войной уже давно перестал быть актуальным. Новый пейзаж свидетельствовал, что такая война уже совершилась. В этом эпизоде режиссер воспроизводит на экране панораму того, что от некогда цветущей цивилизации осталось. Камера фиксирует внимание на затонувших в воде обломках икон, произведениях классического искусства, оружия, технологических изобретениях и т.д. На эту панораму накладывается голос А. Фрейн-

лих, играющей в фильме роль жены Сталкера. Из Апокалипсиса режиссер берет то место, когда ангелом снимается шестая печать и начинается день гнева. «И когда Он снял шестую печать, я взглянул, и вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница и луна сделалась как кровь;... И небо скрылось, свившись, как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих» [22].

Что же произошло? Почему изменился пейзаж? Но изменился не только пейзаж, но и время. Когда герои идут по этой зоне, атомной катастрофы еще не произошло. Их пробуждение происходит, когда она уже произошла. Прочему же сон героев длится так долго? Объясняется это тем, что действие у Тарковского развивается не в обычном физическом, а во втором и главном для режиссера времени – трансцендентном. В том времени, которое воссоздается именно в Откровении апостола Иоанна. Состояние сна приоткрывает трансцендентную реальность, которую в обычное время видеть невозможно. Если это и возможно, то в редкие и экстремальные мгновения жизни. Героям это мгновение было дано: они увидели то, что еще не произошло, но обязательно произойдет. Но ведь в этом зеркале и сегодня улавливаются не исчезающие апокалиптические образы настоящего, и это, конечно, имеет объяснение. Так, предпринимая толкование Апокалипсиса, С. Булгаков говорит, что его образы «уже соответствуют тому, чему мы теперь являемся современниками», а именно, привычным атрибутам первой мировой войны, а это – «танки и душающие газы» [23].

Перестроечный период в России непривычен и интересен, кроме всего прочего, еще и расширением кругозора советских философов. Они стали приносить в храмах проповеди. Это логично, поскольку это возвращало к традиции философии, а эта традиция, как и русская философия, – религиозная или, как ее можно назвать, теургическая. Так, значимым фактом в этом направлении оказались произносимые в 90-х годах проповеди одного из известных в советской России отечественных философов С. Аверинцева. Тарковский, возвращаясь к русской философской традиции и будучи художником-философом, тоже этой логике следовал. Да и в его фильмах многое идет от проповеди. Предваряя «Слово об Апокалипсисе», произнесенное им в одной из лондонских церквей в 1984 году, когда он готовился к постановке фильма «Жертвоприношение» и опубликованное в журнале «Искусство кино», комментирующий его И. Золотусский прямо соотносит древний апокалиптический архетип с современностью. «Мы живем в «ошибочном мире», – пишет он, – технический прогресс создает «протезы», удлиняя наши руки, наращивая несуществующие мускулы, делая из нас великанов, но ничуть не увеличивая наш духовный потенциал. Нельзя не согласиться с Тарковским, когда он говорит, что человек оказался нравственно не подготовленным к техническому прогрессу. Продолжая его метафору насчет «ошибочного мира», можно сказать, что ошибся человек, а не Бог, что, имея свободу выбора, человек выбрал не то и ему предстоит вернуться к началу пути и возвратиться через Апокалипсис» [24].

Собственно, И. Золотусский лишь своими словами пересказывает мысль самого Тарковского, а заодно еще и намекает на возможный диалог с гностика-

ми, переносящими вину за нарастание в мире зла с человека на Бога. А мысль эта касается катастрофы в ее антропологическом смысле. «Мы, – говорит Тарковский, – живем в ошибочном мире. Человек рожден свободным и бесстрашным. Но история наша заключается в желании спрятаться и защищаться от природы, которая все больше и больше заставляет нас тесниться рядом друг с другом. Мы общаемся не потому, что нам нравится общаться, не для того, чтобы получать наслаждение от общения, а чтобы не было так страшно. Эта цивилизация ошибочная, если наши отношения строятся на таком принципе... Мы не развиваемся гармонически, наше духовное развитие настолько отстало, что мы уже являемся жертвами лавинного процесса технологического роста. Мы не можем вынырнуть из этого потока, даже если бы хотели. В результате, когда у человечества появилась потребность в новой энергии для технологического развития, когда оно открыло эту энергию, то нравственно оно оказалось не готово, чтобы использовать ее в свое благо. Мы, как дикари, которые не знают, что делать с электронным микроскопом. Может быть, им забивать гвозди, разрушать стены? Во всяком случае, становится ясно, что мы рабы этой системы, этой машины, которую остановить уже невозможно» [25]. Чем может закончиться история этой цивилизации, Тарковский покажет в своем фильме «Жертвоприношение».

5. *Влияние языка, на котором написано «Откровение» апостола Иоанна на активизацию символического мышления в искусстве XX века.*

Следующая тема, которую мы начали обсуждать с первой темой, обращаясь к сочинению В. Соловьева «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об Антихристе и с приложениями», связана с различными толкованиями образов Апокалипсиса, под которыми точнее было бы подразумевать скорее символы, которые следует разгадывать. И это обстоятельство уже связано с трансформацией языка искусства XX века, в котором активизируется символический и мифологический уровень художественного мышления, что, несомненно, затрудняет рецепцию анализируемых произведений Булгакова и Тарковского. При знакомстве с текстом Апокалипсиса нельзя быть уверенным, что какая-либо возможная разгадка может быть полной. На то это и символы, поскольку их невозможно разгадать полностью. В данном случае мы имеем ту фазу в истории Духа по Гегелю, когда преобладают лишь символические формы мышления. Вроде бы странно, ведь время Нерона как время создания Иоанном Апокалипсиса – это уже время утвердившего себя Логоса как одного из блестящих результатов культуры античности. А следовательно, время логического мышления и даже время уже разложения форм, возникших на этой классической фазе по Гегелю. Созданы уже не только гениальные философские системы и даже в поздних философских направлениях успели возникнуть другие системы, вроде неоплатонизма, которые дали новую интерпретацию классических систем.

Почему же Апокалипсис изложен не сложившимся на второй фазе истории Духа языком, а языком, характерным для самой ранней, т.е. символической

фазы? В этом и суть. Мы имеем дело с тем, что идеи Апокалипсиса изложены ставшим уже к этому времени архаическим языком ранней, т.е. символической фазы. Гностики не прибегали к Логосу, скорее избегали его, излагая свои идеи языком символов. Так, Ю. Латынина прямо заявляет, что «Апокрифон Иоанна» является гностическим текстом» [26]. Как это объяснить? Только ли тем, что гностики таким образом пытались превратить критику недоброжелателей, которой было много со стороны других систем, но прежде всего от усиливающегося и все более расширяющегося христианства? Наверное, и этим тоже. Однако по поводу символического мышления не столько конкретного текста Апокалипсиса, сколько вообще существуют разные точки зрения. Одна из них получила выражение в следующем суждении Тарковского. В соответствии с ней получается, что в Апокалипсисе символов нет, а есть образы. «Это образ, – говорит Тарковский, – в том смысле, что если символ возможно интерпретировать, то образ – нельзя. Символ можно расшифровать, вернее, вытащить из него определенный смысл, определенную формулу, тогда как образ мы не способны понять, а способны ощутить и принять. Ибо он имеет бесконечное количество связей с миром, с абсолютным, с бесконечным. Апокалипсис является последним звеном в этой цепи, в этой книге – последним звеном, завершающим человеческую эпопею – в духовном смысле этого слова» [27].

Суждение Тарковского, надо сказать, весьма спорное, поскольку в образном мышлении все-таки многое остается от символического мышления. Ведь как и символ, образ многозначен. Однозначен скорее знак, а не символ и не образ. Эта сторона вопроса с середины прошлого века, когда увлекались семиотикой, стала весьма актуальной. Образ стали рассматривать с точки зрения его сопоставления со знаком. Однако отождествить символ ни с образом, ни со знаком не удалось, хотя доносимые до реципиентов с помощью образа и знака смыслы могут передаваться, в том числе, и с помощью символа [28]. Потому, согласно Тарковскому, образ и предполагает множество смыслов, что он содержит в себе символическую основу, которую в принципе выразить однозначно невозможно, поскольку это самая ранняя форма языка, когда, по Гегелю, содержание, не опираясь на Логос, еще не способно найти форму высказывания и выразить себя. А самое главное в Апокалипсисе с помощью символики возникает возможность воссоздания в визуальной форме сверхчувственной реальности, а ее присутствие заметно и у Тарковского, и мы уже успели привести пример с цитированием Апокалипсиса в его фильме «Сталкер». Но это в то же самое время и прорыв в трансцендентное, точнее, одна из возможностей вступить с ним в контакт.

Тарковский этот выход в трансцендентное осознает и даже об этом рефлексирует. Поступая так, он следует тому эмоциональному состоянию, в котором находился создатель Апокалипсиса, названный С. Булгаковым «тайнозрителем» и пророком. Это уникальная ситуация, предполагающая наличие особого религиозного опыта. Причем, как называет этот опыт С. Булгаков, опыта невыразимого («Это не литература, но повествование о невыразимом, хотя и ищущем для себя выражения на человеческом языке» [29]. То, что мы

называем «откровением» и представляет содержание этого самого «невыразимого», во всяком случае, вербальным способом. Это откровение не словесное, а именно созерцаемое и видимое. Это не обычное повествование, как Евангелия апостолов, а относящееся к будущему прозрение и пророчество. Иоанн – не просто апостол, распространяющий учение Христа, но и пророк. Пророки же не только учат и обличают, как это делают апостолы, но и предвещают грядущее. Причем, это пророчество, как пишет С. Булгаков, даже не самого Иоанна, а передаваемое через Иоанна пророчество самого Христа, передаваемое Иоанну. Его передает ангел. Необычность Апокалипсиса Иоанна заключается во внезапно возникшей возможности увидеть в трансцендентных формах то, что произойдет в будущем. Как это происходит в фильме Тарковского «Сталкер». Это как бы лишённое рефлексии и всякого комментирования видение, для понимания которого языка еще не существует.

Видение трансцендентной реальности, выпавшее на долю пророка, передающего владельцем знания, которое простым смертным не дано и превращающего его в тайнозрителя. «Но тайнозритель имеет видения как откровения. Ему показывается то, о чем он не спрашивал и даже не мог спросить, поскольку открываемое превышает человеческий кругозор, простирается дальше его, в область ему трансцендентную, – пишет С. Булгаков. – Если пророчество есть богочеловеческое озарение, в котором творческое вдохновение встречается с вдохновением божественным, то «видение» представляет собой как бы односторонний акт Бога в человеке и над человеком. Образ такого божественного воздействия выражается как состояние «бытия в духе», в трансе, выводящем в трансцендентность» [30].

Что же в романе М. Булгакова может свидетельствовать о том, что апокалиптическая атмосфера в нем присутствует? А то, что в изображаемой им в романе Москве, как и в Апокалипсисе природа и все в ней происходящее, а под происходящим следует подразумевать катастрофу, играет существенную роль. Смысл трансформационного перехода из одного эона в другой С. Булгаков представляет в виде апокалипсиса, который на языке земных понятий невыразим. Поэтому он получает выражение, как уже отмечалось, в символических образах, например, в падении луны, солнца, звезд, в потрясении небесных стихий, мирового пожара и т.д. [31]. Эту атмосферу воспроизводит в своем фильме «Седьмая печать» И. Бергман, который, как известно, оказал влияние на Тарковского. Так вот, и луна, и огонь как символы мировой катастрофы постоянно оказываются фоном действия в романе М. Булгакова. Наконец, именно здесь появляются и кони, и всадники. Так, в финальной тридцатой главе Азазелло готовит героев к исчезновению, а, следовательно, освобождению, он их торопит, говоря, что пора, что «кони роют землю» [32]. Здесь заходит разговор о романе Мастера, посвященного Понтию Пилату, за который его травили московские критики. Поскольку мастер роман помнит, то он решают его сжечь. Тогда Азазелло кричит: «Тогда огонь!... Огонь, с которого все началось и которым мы все заканчиваем» [33]. После этого поджигается квартира и все, что в ней есть, по-

крывается пламенем. А до этого свита Воланда подожгла ресторан «Грибодов». Затем все вскакивают на коней и исчезают.

Разве это не то самое небесное воинство, что изображено в Откровении Иоанна («Так видел я в видении коней и на них всадников, которые имели на себе брони огненные, гиацинтовые и серные; головы у коней – как головы у львов и изо рта их выходил огонь, дым и сера» [34]). Это уже не реальность, а видение, но ведь, как утверждает С. Булгаков, весь Апокалипсис – это видение, это нечто трансцендентное. Да и происходит это в романе после смерти героев, что как раз и доказывает, что речь идет о чем-то вроде сновидения. Вот и К. Юнг считает, что луна связана с теневыми сторонами души, которые активизируются в снах. Это врата в бессознательное, как и в трансцендентное. Вот и построение романа несет на себе печать сновидения. Читая роман, иногда теряешься, чтобы ответить на вопрос: происходит ли действие в воображении героев или наяву? В наше время это уже привычно и не вызывает трудностей. Но когда М. Булгаков писал роман, это было открытием. А то, что здесь активизируются теньевые стороны души, подчеркивается тем, что обычно действие происходит ночью. Не случайно действие в романе постоянно сопровождает луна. И это кажется логичным: появление сатаны означает исчезновение света и погружение во тьму. Как об этом говорил еще Мефистофель у Гете. Вот и кони, на которых герои уносятся в небытие, это тоже нечто сновидное. В последней 35 главе «Прощение и вечный приют» героев уносят в ночь «волшебные черные кони». А на встречу мчащимся всадникам выходит багровая и полная луна. И мы видим, как оживают образы незаконченного и сожженного (опять огонь!) романа Мастера о Понтии Пилате.

Почему все ключевые сцены романа случаются при луне. Она становится активным действующим лицом. Видимо, потому, что при ней не только происходят разрушения и катастрофы, но и совершаются благие дела, торжествует справедливость, которой уже даже не ждет уставший от травли и вообще от жизни Мастер, но зато без нее не может существовать Маргарита. Потому-то она и идет, подобно гетевскому Фаусту, на контакт с Сатаной, становясь ведьмой. И все это ради спасения Мастера. Маргарита – самое активное действующее лицо в романе. Но ведь это и логично, что в романе так много луны. Она ведь олицетворяет женское начало. Она и должна сопровождать действия Маргариты. При полной луне мы видим и Понтия Пилата, терзаемого бессонницей и все от того, что он в истории Иешуа проявил трусость. Его подобно появившейся на балу у Воланда убийце своего ребенка Фриде терзает совесть, и он не может забыть встречу с Га-Ноцри. Понтий Пилат хотел бы продолжить разговор с Га-Ноцри. И такая возможность благодаря Воланду появляется. Вместе с прощением появляется лунная дорога, по которой навсегда уйдет в небытие вместе со своим верным и единственным другом – псом прокуратор, а его уход будет сопровождать исчезающий в огне Ершалаим.

Упомянутый нами выше М. Сафронов убедительно показывает использование писателем в романе масонских символов. Но что касается символики огня, то, пожалуй, здесь его математическая интерпретация уязвима. Как бы этот

огонь не истолковывать, но его главный смысл заключается все же в апокалиптике. Вообще, в романе М. Булгакова все двоится и требует углубленной интерпретации. Двоится не только образ Христа, но и автора Апокалипсиса. Причем, уточним именно Апокалипсиса христианского или, еще точнее, канонического, а существуют и другие его разновидности. Двоится потому, что он создается на основе символического мышления. Но именно это мышление ощущимо и в романе М. Булгакова. В своем опыте догматического истолкования Апокалипсиса Иоанна С. Булгаков ставит вопрос о несходстве между Иоанном Евангелистом и Тайнозрителем, т. е. опять же автором Апокалипсиса. Но ведь это один и тот же человек. Но это не только несходство образов одного и того же апостола Иоанна, но и разных стилей изложения истории конца мира, всемирной катастрофы. Как же С. Булгаков описывает это несходство. «Духовное (пневматическое) Евангелие от Иоанна все светится, проникнутое миром, благостью, любовью; напротив, Апокалипсис весь горит, исполнен бурь и откровений, волнует, потрясает. Это, как будто, два образа одного и того же апостола: первый – «возлюбленный ученик», возложенный на персях учителя из Тайной Вечери, стоящий у креста и усыновляемый с него Матери Божией, весь тишина, и любовь, и нежная ласка, как в юности, так и в старости, как будто и не подвластный человеческому возрасту, владеющий голосом вечности «старец». В второй же, Тайнозритель, с огненно расправленной душой, его книга откровения принадлежит не сверхвременной старости, но надвременной юности, это – молодая книга, хотя и также принадлежит старому возрасту, она заставляет вспомнить иные черты, хотя и того же образа. Это – Воанаргес, сын Громов, это один из сынов Заведеевых, который хочет огонь низвести на землю на Самарян непокорных и о котором мать его просила посадить его на правую или левую сторону в Царствии Божиим. В нем кипит еще неумиренная человеческая сила, которая, однако, умиряется в близости Господа» [35].

В связи с образом, соответствующим молодому бунтарю, пытающемуся низвести огонь на землю и наказать непокорных, любопытно напомнить о бассейне в фильме Тарковского «Ностальгия», в котором улаживают свою телесность не способные осознать приближающуюся катастрофу европейцы. Ведь именно такая картина позволяет точнее понять революционный пафос фильма П.-П. Пазолини «Евангелие от Матфея», который в своем фильме воспроизводит образ, подобный молодому апостолу Иоанну, пытающемуся низвести огонь на землю. Как тут не отметить созвучность такой апокалиптической трактовки Христа тем студенческим волнениям в европейских учебных заведениях, напомнивших о временах пролетарского протеста начала прошлого века. Мы вроде бы переносим второй образ Иоанна, как его описывает С. Булгаков, на Христа, как он представлен у Пазолини. Но, кажется, что у итальянского режиссера Христос совсем другой, чем образ Иешуа у М. Булгакова. Но на самом деле сходство существует. Кажется, что у М. Булгакова в образе Христа нет ничего революционного и эсхатологического. Наоборот, он кроток, беззащитен и вопреки всему верит в людей. Однако вдумаясь в произносимые некогда

фразы, так ли это на самом деле. Здесь нам придется разгадывать смыслы на уровне символов.

Однако проблема заключается в том, что, как подтверждает С. Булгаков, единого образа Христа не существует даже и в самом Евангелии. Так, с одной стороны, это сын человеческий, историческое лицо, имеющее имя, т.е. Иисус. Он – отпрыск от рода Давида. С другой стороны, он – сын Бога, «единственный, предсуществующий в Божестве своем», Верховный Первосвященник [36]. Первый образ является евангельским, т.е. тем, которого воссоздают апостолы. Но, как считает С. Булгаков, этот образ все же неполон. Полнота образа Христа получает выражение лишь в «Откровении» Иоанна. Здесь история Христа пропитана атмосферой апокалиптики и эсхатологии. Кажется, что такой образ Христа имеет хождение в России. Но соотносить его с Россией в целом не приходится. Здесь тоже нет единого образа Христа даже в среде русской интеллигенции. Об этом втором образе Христа, т.е. образе, данном в Апокалипсисе, напомнил К. Леонтьев, когда он критикует образ Христа, созданного Ф. Достоевским и Л. Толстым, а он, как утверждает философ, у них он получается слишком либеральным, готовым к всепрощению. Кстати, Тарковский следует этой же традиции. Христос в его фильме «Андрей Рублев» может служить не принимаемым К. Леонтьевым образцом. Более того, подобным тому образу, что соответствует современному европейцу с его обществом потребления, бассейнами и технологическими игрушками, которые могут оказаться на дне после атомной катастрофы, как это мы видим у Тарковского. «Космополитизм православия имеет такой предмет в живой личности распятого Христа, – пишет К. Леонтьев, – Вера в божественность Распятого при Понтийском Пилате назаретского плотника, который учил, что на земле все неверно и все не важно, все даже нереально, а действительность и вековечность настанет после гибели земли и всего живущего на ней: вот та осязательно – мистическая точка опоры, на которой вращался и вращается до сих пор исполинский рычаг христианской проповеди. Не полное и повсеместное торжество любви и всеобщей правды на земле обещают нам Христос и его апостолы, а, напротив того, нечто вроде неудачи евангельской проповеди на земном шаре, ибо близость конца должна совпасть с последними попытками сделать всех хорошими христианами» [37].

В доказательство такой интерпретации, далекой от хилиазма, противоположной названным классиком интерпретации христианского учения К. Леонтьев ссылается на Первое послание апостола Павла к фессалоникийцам, в котором сказано: «Ибо, когда будут говорить: «мир и безопасность», тогда внезапно постигнет их пагуба, подобно как мука родами постигает имеющую во чреве, и не избегнут» [38]. Причем в этом же послании К. Леонтьев цитирует также слова Христа, предупреждающего опасаться тех, кто придет под его именем, чтобы прельщать («Ибо придут многие под именем моим и будут говорить: я Христос и многих прельстят» [39]). Так что присутствие Антихриста в картине мира, которую рисует Христос, подразумевается.

Но вернемся к образу Христа у М. Булгакова, в котором, как кажется, никакого апокалиптического пафоса нет, хотя это и не так. Обратимся, например,

к эпизоду допроса Иешуа по прозвищу Га-Ноцри у прокуратора Иудеи Понтия Пилата, когда на вопрос прокуратора, все ли люди являются добрыми, арестованный отвечает: все. У М. Булгакова Иешуа получается каким-то всепрощенцем, кем-то вроде того образа Христа, которого К. Леонтьев обнаружил у Ф. Достоевского и Л. Толстого и которого он не принимает. Иешуа у М. Булгакова даже садиста Крысобоя называет «добрым человеком». Но не так все просто. Ведь кроме кротости и человеколюбия у Иешуа есть и разрушающие первый образ убеждения. Эти убеждения Иешуа высказывает в беседе со случайно повстречавшемуся ему Иудой из Кириафа, после которой власти получили донос. Во время этой беседы Иешуа откровенно высказал свой взгляд на государственную власть. Ну, например, такое вот его суждение: всякая власть – насилие над людьми и должно наступить время, когда власти не будет [40]. После этих слов прокуратору ничего не оставалось, как открыть окно и громко, чтобы отвести беду и от него самого, ибо этот разговор могли услышать окружающие, произнести слова о том, что власть здравствующего императора Тиверия – самая прекрасная и справедливая. Но вот именно эта-то убежденность Иешуа уже разрушает его кроткий образ и позволяет воспринимать его уже как революционера, т.е. он предстает изменившимся, таким, каким в юности был и апостол Иоанн и каким его изобразил Пазолини в своем фильме.

Почем уже текст Апокалипсиса написан обращающим на себя внимание исключительным языком? Потом В. Розанов будет задавать вопрос: откуда у Иоанна такой гнев и ярость? Откуда же вообще такой неожиданный для Библии стиль, каким написано Откровение? Предположение В. Розанова следует признать чрезвычайно любопытным. Ведь этот гнев и эта вспыхнувшая в Иоанне ярость направлены не только в сторону начавших обожествлять себя конкретных императоров и создаваемых ими систем власти, но и против самого... страшно даже и вымолвить, христианства. Это самокритика христианства. На этот раз христиан критикуют не гностики, а другие, не приемлющие Христа секты, сами же христиане, более того, один из апостолов. Это ни много не мало предсказание падения этой некогда мощной религиозной системы, постепенно в ходе истории эту мощь теряющую. Кроткого Иоанна в Апокалипсисе от В. Розанова посещает еретическая мысль, а, точнее, пророчество уже в момент восхождения и распространения христианства как новой религии. Иоанн в данном случае оказывается пророком и во втором смысле. Нет, кажется, не справится учение Христа с тьмой, как бы он не старался эту тьму осветить. Мефистофель у Гете окажется прав: тьма вернется. Это является его главной целью – способствовать возвращению тьмы. Тьма вернется, когда вера ослабнет и когда ее вообще начнут упразднять сами люди, как это и произойдет в сталинской Москве. Но сказать «упразднят» недостаточно. Она иссякнет сама. Что-то в ней, помимо выражения комплекса *resentiment*, что способствовало, как считал Ф. Ницше ее распространению, уже было нечто такое, что со временем приведет ее к краху.

Вот по поводу христианства, несмотря на краткое возрождение веры накануне прошлого века, точно напишет умирающий от голода после револю-

ции в Сергиевом Посаде В. Розанов. «Всю жизнь крестились, богомолились: вдруг смерть – и мы сбросили крест, – пишет он. – Просто, как православным человеком “русский никогда не живал”. Переход в социализм и, значит, в полный атеизм совершился у мужиков, у солдат до того легко, точно “в баню сходили и окатились новой водой”. Это – совершенно точно, это действительность, а не дикий кошмар» [41]. Да, лучше и точнее, действительно, о происходящем в России сказать невозможно. Однако, по В. Розанову, все-таки выходит, что дело тут касается не только России. Это ведь во всем мире осознается то, что стало вдруг ясно творцу Апокалипсиса. На то он и пророк. Уж не гностики ли влияли на сосланного римлянами на остров Патмос и поселившегося в пещере апостола Иоанна, где он и создавал свой Апокалипсис? Не мог апостол поклоняться языческим богам, к чему его принуждали римляне. Его и приговорили к смертной казни, но, в конце концов, просто сослали на этот каменный остров. Что же ему, когда он создавал свой ужастик, стало ясно?

Уже в первом выпуске своего «Апокалипсиса», обращаясь к читателю, В. Розанов свой глобальный замысел проясняет. «Нет сомнения, – пишет он, – что глубокий фундамент всего теперь происходящего заключается в том, что в европейском (всем, – и в том числе русском) человечестве образовались колоссальные пустоты от бывшего христианства; и в эти пустоты проваливается все: троны, классы, сословия, труд, богатства. Все потрясены. Все гибнет, все гибнет. Но все это проваливается в пустоту души, которая лишилась древнего содержания» [40]. В разложении империи, следовательно, была и еще одна причина. Иссякание сверхчувственного в религии повлекло за собой немощь веры, а она начала способствовать ослаблению устойчивости тронов. Эта высказанная от лица философа мысль, а именно, мысль о «былом христианстве», т.е. о христианстве как уходящей в прошлое религии, даже будет конкретизироваться. Например, в виде сопоставления Ветхого и Нового завета. Ветхий завет В. Розановым оценивается выше, чем Новый. Почему? Если в Ветхом завете «жизнь поставлена выше всего», то Евангелие «оканчивается скопчеством, тупиком». В Новом завете мир обесмыслен [43]. Далее идут обвинения в адрес Христа, в адрес Евангелия, которое есть религиозно-холодная книга, чтобы не сказать, религиозно-равнодушная («Не пришло на ум никому, что если чем более всего Евангелие удивляет и поражает, то это религиозною трезвостью; близкою уже к рационализму» [44]).

Наконец, неприятие философом христианства выражено прямым текстом: «во всем христианстве, в христианской истории... лежит какое-то зло» [43]. Вот-вот. Зло уже есть в самом христианстве. В этом и дело. Но как такое произнести, более того, как это доказать. И наконец, невозможно не подивиться причине, которую философ в умирании христианства улавливает. Ведь уже в момент рождения христианства автор Апокалипсиса предрекает его будущую судьбу, т.е. угасание и смерть веры. «Но он, – пишет В. Розанов, – рассмотрел посаженное Христом дерево и уловил с неизъяснимою для себя и для времени глубиною, что это – не дерево жизни; и предрек его судьбу в то самое время, в которое церкви только что зарождались» [45]. Вопросая о том, откуда же в

Апокалипсисе такой гнев и такая ярость, что потом изобразит на своей знаменитой фреске в Ватикане Микеланджело, философ, подобно М. Булгакову, апокалиптические вневременные образы соединяет с революционной действительностью, ведь именно эта действительность лишь подтверждает истину, т. е. глобальный кризис христианства и как результат этого распад государств и дегуманизацию. «Если же окинуть всю вообще компоновку Апокалипсиса и спросить себя: «да в чем же дело, какая тайна суда над церквями, откуда гнев и ярость, прямо рев Апокалипсиса (ибо эта книга ревущая и стонущая), то мы как раз уткнемся в наши времена: да – в бессилии христианства устроить жизнь человеческую, – дать «земную жизнь», именно – земную, тяжелую, скорбную» [45].

То, что ощутил Иоанн как пророк, казалось, осуществилось в советской Москве. Углубляясь с помощью С. Булгакова в интерпретацию символики Апокалипсиса, мы вроде бы теряем мысль о необходимости воспринимать последний роман М. Булгакова сквозь призму апокалиптики, которая в любопытной интерпретации М. Сафронова вообще не существует. На наш взгляд, интерпретация М. Сафроновым романа хотя и увлекательна, и по-своему логична, но, по сути, касается лишь одного уровня романа и, как мы уже отметили, игрового уровня, призванного закамуфлировать более глубокий и определяющий его смысл, связанный именно с апокалиптикой. Чтобы предпринять другую интерпретацию романа, а именно, в духе апокалиптики, мы и касаемся фактов биографии писателя, отмечая, что его отец был священником и, как нам представляется, именно с его помощью М. Булгаков мог быть приобщен к богословским дискуссиям и о Новом завете, и, в частности, о последнем его фрагменте, принадлежащем апостолу Иоанну. Как многие исследователи отмечали, этот фрагмент по своему языку и изложению отличается от остальных фрагментов. И, кстати сказать, возвращаясь к сопоставлению апокалиптической идей, имеющих у Булгакова и Тарковского фрагментарность, обращающая внимание в композиции романа «Мастер и Маргарита» и, например, таких фильмов, как «Андрей Рублев» и, в еще большей степени, «Зеркало», тоже в какой-то степени напоминает композицию Нового завета, из которой «Откровение» Иоанна может показаться выпадающим и чужеродным, хотя бы потому, что включает в себя аналогичные тексты разных времен, народов, культур и религий, переработанных в христианском варианте «Откровения». К тому же, как уже отмечалось, в «Откровении» Иоанна дается несколько иной образ Христа, чем это мы находим в свидетельствах апостолов. Вообще-то, за основу христианского текста Апокалипсиса взят национальный или иудаистский вариант. Но в христианской обработке он превратился во всечеловеческий и вселенский, подобно христианству в целом. Тем не менее, доказывая органическую включенность в Новый завет Апокалипсиса, С. Булгаков все-таки пишет: «Итак, Апокалипсис и по своему стилю, как и по своему характеру, является чужеродной книгой в Библии, принадлежащей к определенному литературному жанру определенной эпохи» [46].

Теперь вернемся снова к вопросу о специфике языка «Откровения», с помощью которого излагается уже не только история Христа, а предсказание о конце истории и гибели мира, т.е. эсхатологическая картина. Имея в виду Иоанна, мы вслед за М. Булгаковым назвали его как автора этого текста «тайнозрителем». Почему так? Мы бы такое зрение сегодня назвали экстрасенсорным. Ведь Иоанн в творческом и религиозном экстазе увидел то, что простому смертному увидеть не дано, а именно, событие, происходящем в трансцендентном. Эти ужасные картины он увидел лишь с позволения Бога, приоткрывшего Иоанну то, что ожидает человечество в будущем. Он увидел то, что произойдет лишь в будущем и реальностью пока еще не является. Короче говоря, в «Откровении» совершен прорыв в сверхчувственное и трансцендентное. Имея в виду «Откровение», С. Булгаков говорит, что «это не литература, но повествование о невыразимом, хотя и ищущим для себя выражения на человеческом «языке» [47]. Но что значит «невыразимое»? А это именно откровение в форме видения. Имея в виду Иоанна, С. Булгаков пишет: «Ему показывается то, о чем он не спрашивал и даже не мог спросить, поскольку открываемое превышает человеческий кругозор, простирается дальше его в трансцендентную область. Если пророчество есть богочеловеческое озарение, в котором творческое вдохновение встречается с вдохновением божественным, то «видение» представляет собой как бы посторонний акт Бога в человеке или над человеком. Образ такого божественного воздействия выражается как состояние «бытия в духе», в транссе, выводящем в трансцендентность» [48]. Пожалуй, с помощью С. Булгакова мы находим слово, необходимое для понимания сходства между М. Булгаковым и А. Тарковским. Это и есть трансцендентное, т.е. непознанное и вообще непознаваемое, но, тем не менее, существующее [49].

Видимо, именно поэтому Тарковскому так хотелось перенести образы романа М. Булгакова на экран. Называя его «гениальным романом», он задается вопросом: «А почему бы действительно не сделать «Мастера и Маргариту?». Как мы можем здесь отметить, сходство между своими фильмами и творчеством М. Булгакова ощущал и сам Тарковский. Режиссер уже находит и место романа М. Булгакова в ряду других шедевров мировой литературы. «Какая удивительно ясная зависимость: Гофман – Гессе – Булгаков. И какие они дети – чистые, верующие, страдающие, не разбалованные славой, щепетильные, наивные и страстные, благородные... «Золотой горшок» – «Степной волк» – «Мастер и Маргарита» [50]. А что касается образа Христа, то, пожалуй, эти два гения – М. Булгаков и А. Тарковский – в данном случае тоже солидарны. У них он появляется (у Тарковского в фильме «Андрей Рублев») именно как человек, а не как богочеловек.

У М. Булгакова апокалиптическая символика появляется задолго до последнего романа. Она возникает уже в первом романе «Белая гвардия». Так, в самом начале этого романа, когда Алексей турбин задает священнику – отцу Александру вопрос: «Может, кончится все это когда-нибудь? Дальше-то лучше будет?», тот берет в руки Библию и читает: «Третий ангел вылил чашу свою в реки и источники вод; и сделалась кровь» [51]. Ясно, что писатель не только

знаком с «Откровением», но и переживает события, участником которого был, в соответствии с образами Апокалипсиса. Но этой подсказки читателю недостаточно. «Откровение» Иоанна будет процитировано и в финале романа. Его герой – Русаков по ночам читает «тяжелую книгу в желтом кожаном переплете», которую, как можно предположить, писатель видел в библиотеке своего отца. А в этой книге написано: «И увидел я мертвых и великих, стоящих перед Богом, и книги раскрыты были, и иная книга раскрыта, которая есть книга жизни; и судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими... И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали и моря уже нет» [52]. Так начинается написанный в 1923 – 24 годах роман «Белая гвардия». Но так заканчивается и первоисточник, т. е. Откровение Иоанна. Но апокалиптическое переживание мира в результате порожденного революцией хаоса перейдет и в последний, предсмертный роман М. Булгакова, который он так и не успеет закончить. Дойдет, правда, в очень зашифрованном виде.

б. *Как же все-таки решается у М. Булгакова проблема зла?*

Ставя вопрос о Боге как с точки зрения гностиков носителей зла, мы еще не успели дать полного ответа. Этот ответ следует искать опять же в Апокалипсисе Иоанна. Ведь зло в формах Бога и вообще религии проистекает, как можно вывести из Апокалипсиса Иоанна, от контакта церкви с государством. Зло, исходящее от Бога и церкви, объясняется воздействием государства. Став государственной религией, христианство тем самым обрекло себя на то, чтобы зло прорывалось в создаваемую на основе христианства культуру. Гностики, тоже ставшие жертвой христианства, имели право критиковать христиан, поскольку, в отличие от христиан, они возмужали стать государственной религией отвергли. Для них стать государственной религией равносильно отречению от себя, от своей веры. Таким образом, амбивалентность Бога как носителя света и добра, но в то же время и причастного злу, приводит к многозначности всего, что в романе М. Булгакова происходит, а потому и к активности символического мышления, что и создает трудности для читателя. Ему приходится многое в романе разгадывать. Разобраться в онтологии зла – идет ли оно от сатаны или от самого Бога, совсем не просто, но необходимо. Особенно в наше время, когда граница между ними утеряна.

Что же для решения этой задачи нужно? Необходимо учитывать трансформацию и Бога, и сатаны, как и их взаимоотношения в истории. В связи с этим нужно вернуться к раннему представлению о сатане, когда он еще не был радикально противопоставлен христианскому Богу, что станет нормой на позднем этапе истории. Важно также учесть образы носителей зла, существовавшие за пределами христианской доктрины и, возможно, на нее воздействовали. Необходимо также принимать во внимание, как время написания романа воздействовало на его замысел и требовало или отклонения от канонического варианта Библии или, наоборот, жесткого ей следования. И наконец, обсудив эти

вопросы, мы подойдем к авторской трактовке возрождаемых в романе образов, будь то Бог или сатана.

Как известно, проблема зла в наиболее острой и для христиан неприемлемой форме поставлена гностиками. Острота постановки ими этого вопроса связана с переносом вины за зло и страдание в этом мире с человека на самого Бога. У гностиков возникает сомнение в истинности задуманного Богом проекта. Зло оказывается в самой основе созданного Богом мироздания. Но если так, если созданный Богом мир от зла не свободен, то и сам создатель этого мира, т.е. Бог тоже является и носителем, и, более того, творцом зла. Почему так происходит? И были ли попытки именно так увидеть Бога? В самом деле, Бог, каким его видят христиане, за 18 веков существования христианства, искоренить зло бессилён. Конечно, учение Христа способствовало укрощению зла, смягчало его воздействие, но все-таки его упразднению не способствовало, что порождало сомнения во всемогуществе Бога. Бог перед злом оказался бессильным. Ни жестокостью, ни кротостью и непротивлением искоренить его невозможно. Было испробовано все.

В чем тут дело? Может быть, вина лежит на самом творце? А может быть, только на христианской церкви, извратившей учение Христа. В самом деле, речь тут может идти о Боге как виновнике зла и несовершенства. По этому поводу любопытна позиция Ф. Шеллинга, постигавшего природу зла в соответствии с гностической доктриной, усвоенной им с помощью сочинений Якоба Беме. Согласно его позиции, кроме Бога есть еще и противоположность или «отпавшее от Бога «Другое Абсолютное», в результате чего возникает бытие без Бога или чувственный мир. («А мотивом такого отпадения (отпадения противоположности – Н. Х.), – пишет П. Гайденко, – послужило своеволие противоположности, желание обособления от высшего начала и утверждения своей самости в этой обособленности, т.е. стремление утвердиться в отрыве от Единого, без Него» [53]. Итак, согласно Я. Беме, а затем и Ф. Шеллингу, в Боге есть сам Бог и то, что в Нем не есть Он сам, а есть его основа – «темная природа», из которой происходит темная воля в виде страстей и чувственных желаний, эгоизма, хаоса, зла и смерти. А это есть стихия уже не Бога, а человека.

Согласно этой точке зрения, источником зла в мире и в человеке является «темная природа» Бога, а также проистекающее из нее человеческое своеволие, самовозвеличение, гордыня [54]. Иначе говоря, самость вне Бога и против Бога. Вернемся к сочинению В. Соловьева, тоже увлекавшегося не без влияния того же Ф. Шеллинга гностиками, о чем свидетельствует специально изучавшая этот вопрос П. Гайденко. Любопытно, что свое пророчество и свою точку зрения по поводу зла В. Соловьев высказывает в своем сочинении не только в форме диалога, но и с помощью и включенной в философский трактат В. Соловьева сохраняющейся чужой, да к тому же еще и не законченной повести, а в ней рассказывается история прихода в мир Лжехриста, становящегося главой объединившихся европейских государств. По поводу обособления европейских держав, пребывающих во взаимной вражде, В. Соловьев вовсе не злорадствует, а, наоборот, выказывает огорчение, поскольку предшествующее появлению Ан-

тихриста разъединение между европейскими странами, их обособление, а также и столкновение между ними, что, конечно, обессиливает эти державы накануне возможного следующего акта исторической драмы панмонголизма, способно привести лишь к катастрофе.

Способными ли окажутся европейцы отразить очередной в истории натиск монголов против Европы? Могут ли они сопротивляться этому наступлению? Вообще, такое видение ситуации, которую философ В. Соловьев как еще один пророк связывал с будущими столетиями, видимо, в том числе, и с нашим, противостоит той картине, что в 20-е годы была создана евразийцами и продолжена «последним евразийцем» Л. Гумилевым. Эта евразийская идея скорее напоминает хилиастический вариант философии истории в ее христианском, а, следовательно, апокалиптическом варианте. Но все же нельзя исключать движение истории и в том направлении, что задана В. Соловьевым. И если в центре трактата В. Соловьева оказывается все же Антихрист, то это вовсе не исключает панмонголистскую идею. Во все времена считалось, что носителем и воплощением зла в мире является именно Антихрист. От этой идеи не отказывается и В. Соловьев. Антихрист – это тот же сатана. Булгаковский Воланд – тот же сатана. Раз на первом месте у В. Соловьева оказывается проблема зла, то и главным персонажем в романе М. Булгакова является не Мастер и вроде бы даже не Маргарита – персонажи, имена которых вынесены в название романа и, следовательно, это вроде бы означает, что именно они главными персонажами романа и являются.

Но удивительно то, что в первоначальных редакциях романа, как свидетельствует М. Чудакова, Мастер и Маргарита вообще отсутствовали. Зато главным персонажем был именно Воланд. Более того, в название романа было вынесено имя Воланда. Вместе с именем центрального героя задуманного романа возникает и проблема, которую в предисловии к своему сочинению об Антихристе «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории» В. Соловьев обозначит так: «Есть ли зло только естественный недостаток, несовершенство, само собою исчезающее с ростом добра, или оно есть действительная сила, посредством соблазнов владеющая нашим миром, так что для успешной борьбы с нею нужно иметь точку опоры в ином порядке бытия?» [55]. Подумать только, христианство в советской России умирает не своей смертью. Оно упраздняется, чтобы освободить место новой религии – социализму. Но эта религия связана уже не с добром и вообще с тысячелетним царством, как во все времена считали хилиасты, а это царство является именно царством, в котором, как казалось, торжествует добро, а не ложная его имитация, как это изображается у В. Соловьева. Имитатором Христа у С. Булгакова предстает Антихрист, а он, как считает философ, является «социалистом» и «социальным реформатором». Получается, что, как выражается С. Булгаков, «в социализме, как и по всей линии нашей культуры, идет борьба Христа и Антихриста» [56].

Но ведь для того, чтобы этот хилиастический мир наступил, нужны люди, способные в нем существовать. Существуют ли они? На этот вопрос ответит булгаковский Га-Ноцри на допросе у Понтия Пилата. Да, говорит Иешуа: все

люди от рождения добры. На вопрос Пилата, употреблял ли он в своих речах слова «добрые люди» и всех ли он так называет, Га-Ноцри отвечает: всех, а злых на свете нет. Тогда Пилат пытается разубедить пророка, приводя пример. В качестве этого примера Пилат ссылается на палача Крысобоя, но не на себя. Злость и жестокость Крысобоя – результат жестокости людей. Что же касается самоуверенного Пилата, то под воздействием допроса Га-Ноцри он от этой самоуверенности освобождается. Смысл романа как раз и сводится к правоте Га-Ноцри. Потому и получается образ Пилата столь амбивалентным. Он предельно жестокий прокуратор, но между тем слово пророка разбудило лучшие стороны его души. Если в силу своей трусости он не мог в истории с Га-Ноцри продемонстрировать свою доброту, хотя и хотел, то все же последующие его страдания по этому поводу свидетельствуют о пробуждении в нем человечности. Ведь не случайно же Мастер делает его героем своего романа.

Поскольку в советской России все, что обычно делает сатана в соответствии с привычной его трактовкой служителями церкви, то ему и имитировать Христа, чтобы его приняли за Христа, не нужно. Он уже своей задачей не ставит вводить в заблуждение, он никого не обманывает, а появляется прямо в своем привычном облике, делая то, что всегда и везде делает сатана и к чему он призван. А призван он, как пишет об этом Ф. Шеллинг, делать явным зло, которое прячется и от которого мир еще не свободен, а замыслу Бога это не противоречит. Так это и у М. Булгакова. В его романе сообщается, что Сатана был и у Понтия Пилата, когда тот вел с Иешуа напряженный разговор перед тем, как его Пилат отправит на казнь, посетит он позднее и философа Канта. И как же Канта не посетить. Следует знаменитого философа увидеть своими глазами, ведь это он одним из первых объявит миру, что Бог-то, может быть, и есть, но это недоказуемо. Наконец, Воланд появляется в Москве, и ведь для этого есть все основания. Как же ему не появиться здесь, поскольку здесь Христос-то упразднен. Здесь вообще все убеждены в том, что его даже и не существовало вовсе. А свято место пусто не бывает. Вот он и занимает место Спасителя, сея вокруг себя уже не добро, а именно зло. Хотя, конечно, он все может. Да, может. У М. Булгакова Воланд существует в разных временах. Но этот мотив есть, кстати, и у В. Соловьева. И хочется думать, что он от В. Соловьева перешел к М. Булгакову.

В диалоге у В. Соловьева принимает участие несколько человек. В нем принимает участие и один неразговорчивый господин, который время от времени беседующих покидает и возвращается, а незадолго до окончания беседы исчезает вообще. У В. Соловьева он так и остается неузнанным, что привносит в этот философский диалог некую таинственность. Уж не является ли он тем Антихристом, о котором идет речь в трактате В. Соловьева в незаконченной рукописи отца Пансофия? Антихрист способен даже делать добро. И все в романе М. Булгакова идет к тому, что он спасет того, кто этого заслуживает, а именно мастера, ведь именно Мастер в романе окажется избранником, достойным спасения. Правда, в этом его еще должна убедить Маргарита, которой Воланд склонен доверять. А как были убеждены религиозные соперники христиан

– гностики, ведь и сам Христос приходит в этот мир, чтобы перед вселенским испламенением найти и спасти именно избранников. Именно спасти, поскольку ведь все идет к окончательной катастрофе, в которой погибнут все. Вот и получается, что носитель зла и в самом деле способен делать добро и не может его не делать, обнаруживая в этом самом Мастере именно избранника. Конечно, поступая так, он делает это не своими руками. Ведь он прибывает в Москву, жители которой убеждены, что Христа вообще не было, вместе со своей свитой и устраивает все эти неожиданные и необъяснимые происшествия. Но ведь первоначальные импульсы исходят именно от Воланда, о чем свидетельствуют его сеансы в варьете. Воланд поступает, не мимикрируя Христа, так, как поступил бы сам Христос.

Раз в романе разворачивается такая интрига, то это, видимо, должно означать, что Мастер – это действительно особо значимая личность и заслуживает того, что именно его следует считать героем. Что же получается? А получается, что мы уже имеем дело не с каноническим библейским сюжетом, а только с его интерпретацией, а эта интерпретация похожа на гностическую. Снова получается какая-то двусмысленность, амбивалентность. Тот, кто ассоциируется со злом, способен делать добро. Тут, конечно, вспоминается и гетевский Фауст. Но, конечно, делает он добро не всегда. Но он в романе именно это и делает, решая судьбу Мастера. При вопросе об амбивалентном отношении Булгакова к Воланду, не следовало бы пренебрегать догадкой М. Чудаковой по поводу того, что у самого Булгакова появляется какой-то труднообъяснимый пиетет перед злом, а, еще точнее, перед свободной от нравственности силой, которая, как получается, не всегда является исключительно негативной. М. Чудакова как смелая исследовательница, столкнувшаяся со многими препятствиями, чтобы восстановить память о Булгакове и способствовать его второму рождению, имела в виду автобиографические детали, т.е. отношения писателя с вождем. Когда против писателя была организована травля и когда он уже думал об эмиграции, вождь своим телефонным звонком писателю, по сути, его спас, хотя если бы писатель не проявил догадливости и растерялся, то вождь мог сделать с ним что-то уж совсем ужасное, на что он, конечно, был способен.

Судя по всему, сам писатель, как и его герой, ощущал со стороны вождя что-то вроде возможного добра. Но в еще большей степени на эту возможность добра надеялась жена писателя, не только писателя поддерживающая, но готовая мстить за те унижения, что позволяли по отношению к нему его коллеги и критики. Все это, видимо, и получило выражение в истории с написанным Мастером романом о Понтии Пилате, после которого и началась в печати его коллективная травля. Так, в романе критик Латунский олицетворяет враждебно настроенных к Мастеру коллег. Результатом этой травли становится исключение Мастера из Массолита. Все эти испытываемые Булгаковым и его женой в жизни переживания в романе получили выражение. Видимо, именно поэтому Маргарита, чтобы помочь Мастеру и отомстить его недругам, вступает в контакт с Воландом, становится ведьмой и громит, чтобы отомстить за Мастера, квартиру Латунского. Решая делать добро, героиня не может этого делать, не

прибегая к помощи зла. Согласно опять же предположению М. Чудаковой, жена Булгакова Елена Сергеевна была вынуждена, когда ее вызвали к КГБ, вступить в контакт с этим учреждением, правда, не по собственному желанию. Такое вот у М. Чудаковой предположение.

Так, Маргарита становится членом свиты Воланда и занимает в ней привилегированное место. Именно ее делают королевой бала полнолуния. Таким образом, можно прийти к выводу, что эта реальная в жизни писателя и его жены история как заимствуемая из личной биографии, перешла в роман. В самом деле, ведь часто именно возникающие в жизни писателей и мыслителей коллизии провоцируют великие шедевры и гениальные концепции. В. Соловьев, например, доказывал, что причиной появления того, что нам известно как платонизм как одна из фаз в истории личности, кроме буддизма и христианства, возникла из переживания по поводу приговора Сократа к казни. Действительно, невозможно не удивляться тому, что в самом либеральном государстве был приговорен к казни самый мудрый человек. С Булгаковым ведь случилось почти то же самое. Один из самых предпочитаемых в XX веке писателей мог бы оказаться забытым. А что касается Тарковского, то его фильм «Зеркало», удостоенный множеством наград, тоже ведь поражающий своей автобиографичностью, свидетельствует о том, что факты биографии автора часто могут играть в творчестве решающую роль.

То обстоятельство, что как Елена Сергеевна, так и доведенный травлей со стороны коллег Булгаков уже почти принимает решение покончить жизнь самоубийством или отбыть в эмиграцию, о чем и говорилось в письме писателя к Сталину, Мастер тем самым оказывается причастным режиму. Кто же в этой ситуации может защитить писателя? Получается, больше никому. Рассчитывать можно только разве на прямого носителя зла. В романе таким носителем оказывается Воланд, а в жизни – Сталин. Ему роман и направляется. Но перенос автобиографических подробностей на ситуацию с Мастером в романе не может не привести к выводу, что помощи, оказывается, можно ждать лишь от Сталина, ведь он тоже во времена Булгакова был главным носителем зла. В романе есть эпизод, когда после сатанинского бала Воланд приглашает Маргариту на ужин, чтобы выслушать ее рассказ о страданиях и ей помочь. 24 глава романа начинается с вопроса Воланда «Ну что, вас очень измучили?» [57]. Но ведь это почти фраза из телефонного разговора Сталина с Булгаковым – «Что – мы Вам очень надоели?» [58]. Видимо, именно это обстоятельство может объяснить, почему образ Воланда стал таким амбивалентным, таким загадочным. Да, в его действиях было не только зло, но и добро. Ведь не случайно же, когда Сталин умер, как показано в документальном фильме С. Лозницы «Государственные похороны», скорбела и, можно сказать, совершенно искренне, вся Россия. Не взирая на то, что по его приказу были расстреляны и сгнили в лагерях миллионы человек. Но, конечно, этот связанный с автобиографическими подробностями смысловой уровень романа способен объяснить лишь амбивалентный образ Воланда.

7. Роль автобиографического фактора в решении проблемы зла у М. Булгакова.

Такое видение мира характерно и для романа Булгакова, с одним, правда, уточнением: Христос в романе занимает незначительное, хотя в нравственном отношении исключительное, чего не сказать о Воланде, который хотя, как кажется, в романе не претендует на место Бога и даже сердится, когда слышит в Москве, что Бога-то и вообще никогда не было. Однако он, по сути, это место все же занимает, как это делает Антихрист в предсмертном трактате В. Соловьева. Невозможно же допустить, чтобы это место было пустым. В этом-то во многом и заключается смысл романа. При этом Воланд особой активности не проявляет, предоставляя безобразничать своей свите. А зачем ему эту активность проявлять, когда люди сами уже к его появлению в Москве все, что от сатаны можно было ожидать, сделали собственными руками. Началась, как выражается С. Булгаков, эпоха «воинствующего вселенского безбожия» [59]. Воланду же остается лишь пожинать плоды своей дряхлеющей сотни лет деятельности. Причем, если иметь в виду первый брошенный писателем, напуганным последствиями доноса [60] в огонь первоначальный вариант романа, то, собственно, именно с Воланда все и началось. Да и главным героем романа, который пишет Булгаков, – Мастер тоже был Воланд. Остальные герои, как было сказано, появились значительно позже.

Правда, смещая акценты известной библейской истории, М. Булгаков идет еще дальше. Ведь от Воланда все, как это принято, ожидают только зла. В этом его миссия, собственно, и заключается. Добро, стало быть, призваны делать другие, прежде всего Иешуа. Автор этого не отрицает, но показывать не желает. Ему, видимо прежде всего интересно понять, почему добро способен делать и носитель зла. Здесь, как можно представить, недобрую шутку с писателем сыграла его, как и его героя – затравленного московскими литераторами Мастера, наивная вера в то, что ему может помочь лишь вождь и больше никто. В книге М. Чудаковой высказано суждение о том, что М. Булгаков в безвыходной ситуации, связанной с запретом спектаклей, поставленных по его пьесам, публикацией его произведений и огромной массой отрицательных рецензий на его книги, питал надежду на то, что ему может помочь Сталин. Тем более, что во время разговора с ним по телефону, Сталин дал понять, что встреча с писателем возможна. Поэтому он ждал продолжения разговора, начатого по телефону и сигналов о том, что вождь к его судьбе неравнодушен. Каким бы не был писатель щепетильным по поводу сохранения своего человеческого достоинства, в этом вопросе присущий ему этический принцип ослабевал.

Касаясь этой темы, М. Чудакова высказывает мнение, что этот автобиографический сюжет в биографии писателя получил выражение в сюжете романа и многое определил в понимании писателем зла. В отношениях Понтия Пилата и Иешуа улавливается линия отношений Булгакова и Сталина. «Так впервые за годы работы над романом, – пишет М. Чудакова, – биографический мотив ожидания второго обещанного разговора со Сталиным, поправляющего первый, – ожидания, достигавшего в какие-то моменты (например, летом 1931

и 1934 года) болезненной остроты, претворилось в художественной ткани романа. Но в романе происходила замена – там могущественный прокуратор обрекался на вечные сожаления о своем поступке и страстное ожидание второго разговора с погубленным им философом» [61]. Но, судя по всему, к страстному желанию беседовать с вождем, чтобы решить свои проблемы и получить от него помощь, у самого писателя было критическое отношение. Совершенно определенная оценка этому вычитывается и в романе. В нем Мастер, в конечном счете, все-таки «не заслуживает света». Не заслуживает в результате смещения света в сторону темноты, а добра в сторону зла. Контакт с носителем зла так в романе и не состоялся, но мог бы состояться, и Мастер был готов вступить с Сатаной в контакт, во всяком случае, принять от него помощь. Вина Мастера заключается уже в том, что он, зная о контакте Маргариты с Воландом, ему не препятствовал. Как и Маргарита он тоже верил в возможность носителя зла творить добро. «История Иешуа и Пилата, – пишет М. Чудакова, – подсказывала мысль о необратимости последствий роковых шагов, о вечной расплате того, кто стал, как новый герой романа Мастер, искать помощи у сатаны и этим сам связал свою дальнейшую судьбу с дьявольской силой (поэтому, в первую очередь, он и «не заслужил света») [62].

Конечно, невозможно отрицать того, что тень вождя сопровождает и не может не сопровождать Воланда, воспринимаемого главным виновником зла. Но ведь таким воспринимается и вождь. И у писателя, находящегося в безвыходном положении, затравленного коллегами и критиками, бесконечно уставшего и задумывающегося об эмиграции, как и о самоубийстве (а идея лишения себя жизни приходила вместе с потрясением от самоубийства В. Маяковского), надежда на то, что ему может помочь лишь реальный, а отнюдь не вымышленный носитель зла – Сталин. И ведь в этой амбивалентности восприятия Булгаковым вождя было придуманное оправдание. Раз сам Сталин звонил М. Булгакову домой и помог ему с трудоустройством в ситуации, когда ему все и всюду в этом отказывали, то значит, он был способен, как Мефистофель у Гете, делать добро. Раз он это добро однажды себе позволил, то значит на его помощь можно рассчитывать и впредь. Хотя если иметь в виду исторического злодея-вождя, то, как справедливо намекает М. Чудакова, этот злодей ведь тоже не всемогущ. Решаясь на звонок опальному писателю, вождь ведь опасался за прочность своей власти. Возможное после случая с Маяковским второе самоубийство, на этот раз Булгакова, могло заметно подорвать его престиж.

Но возможно ли в принципе, чтобы добро шло от носителя зла? Чтобы верно ответить на этот вопрос, необходимо заручиться поддержкой авторитета. Таким авторитетом может быть Гете. У него на вопрос Фауста «Ты кто?», Мефистофель отвечает: «Часть силы той, что без числа // Творит добро, всему желая зла» [63]. Первоначально Сатана, пусть и наказанный Богом, Богу все-таки нужен. Нужен как жалобщик на людей. Но зачем ему досталась столь незавидная судьба стать доносчиком? Но это не его личное желание. Функция Сатаны задумана самим Богом как часть своего проекта. Вот как это понимает Ф. Шеллинг. «... В человеке есть нечто, что ему все время говорит, что вся его жизнь в

глазах божьих неприятна, что бы он не делал; что постоянно жалуется на него Богу. Кто жалуется на другого третьему, пытается рассорить его с последним. Сатана – тот, кто постоянно ссорит человека с Богом; тот возбужденный принцип – будто беспрестанный обвинитель человека перед Богом, неустанно напоминающий Богу о вине человека» [64].

Значит, хотя Сатана от Бога и отстранен, но в то же время ему необходим. Но в этом качестве Сатана способен делать малое, а не метафизическое зло, которое на него позднее возложит церковь. «Вы видите, – пишет Ф. Шеллинг, – к нашим глубинам даже вплоть до первых начал нисходит здесь идея Сатаны благодаря тому, что он есть сила, которая, будучи сама злой, тем не менее, выводит наружу и выявляет сокрытое зло, чтобы оно не оставалось спрятанным под добром, которая потому и радуется выведенному наружу или выявленному злу, что оно есть подтверждение ее сомнения и что благодаря его открыванию ее замысел реализован» [65]. Значит, дела Сатаны позитивны для утверждения создаваемого Богом мироздания. Раз Бог несет с собой свет, то этот свет должен вытеснить темноту, т.е. скрываемое зло до предела. Вот задача сатаны в соответствии с замыслом Бога и заключалась в том, чтобы сокрытое зло делать явным и от него мироздание продолжать освобождать. Значит, Бог в сатане нуждается. В этом своем качестве Сатана ни самого Бога, ни его творение еще не отвергает. Ф. Шеллинг всячески подчеркивает необходимость в Сатане со стороны Бога. «Следовательно, – пишет Ф. Шеллинг, – вплоть до того финального конца, где Христос уничтожает всякое господство и всякую власть, где все его враги будут повержены ему под ноги, вплоть до этого Сатана есть принадлежащий к самому божественному устройству принцип, которому дано поддерживать противоречие, проклятие, спор, раздор, чтобы тем величественнее была победа и конечный принцип, к которому приведено постоянно ставившееся под сомнение духом противоречия дело божье. Тогда, когда уничтожено всякое сомнение, когда дело божье ясно, очевидно и определено, тогда сатана выполнил свою работу, его миссия и вместе с ней его сила заканчивается. Но до тех пор он – великая сила, которая сама необходима для финального возвеличения Бога, которую именно поэтому нельзя поносить, нельзя препирать, как недвусмысленно учит апостол Петр» [66].

Стоит ли удивляться тому, как у Булгакова Воланда возмущает мнение Берлиоза по поводу того, что никакого Христа не было вообще. Утверждая так, Берлиоз перечеркивает и ауру Сатаны и как помощника Бога, и как его ниспровергателя, что идет от гностической традиции, интересовавшей Ф. Шеллинга, но, в том числе, как можно думать, пожалуй, и Гете. Представляя себя, Мефистофель у Гете воспроизводит уже окончательно сложившийся в европейском мире образ Сатаны, который не только способен на мелкие подлости по отношению к людям, донося до них Богу, но и на тотальную критику творения Бога как неудачного и потому преходящего. «Я дух, всегда привыкший отрицать, // И с основаньем: ничего не надо // Нет в мире вещи, стоящей пощады, // Творенье не годится никуда» [67]. А вот это уже другой, бодлеровский сатана, и цели у него тоже другие. Любопытно, что сам Мефистофель видит себя порождени-

ем, частью «тьмы ночной», из которой, собственно, появился и свет, символизируемый в романе Иешуа, который, появившись, вытеснил тьму. Однако, как убежден Мефистофель, с такой ответственностью свет не справится. Он исчезнет, растворится во тьме, из которой вышел и, более того, как он выражается, вообще «сгорит». Огонь, снова огонь, и у Гете тоже, а значит, Апокалипсис. Любопытно однако понимание Мефистофелем своего места в мире – способствовать наступлению времени исчезновения света и возвращения прежней темноты.

Вот она и вернулась в Москву 30-х. А Воланд появляется в Москве, чтобы увидеть свою победу, возникшую на этот раз даже не по его злой воле, а по воле людей. Сатане в этой ситуации остается, как Пилату, только умыть руки и наслаждаться победой. А раз происходит снова погружение в темноту, то это недвусмысленный намек на Апокалипсис, а также, если иметь в виду роман Булгакова, и на пророческое видение возникшей в Москве ситуации, что и является причиной появления в этих местах Сатаны уже под другим именем. Однако вторжение тьмы в свет, а зла, соответственно, в добро произойдет вовсе не в конце времен, когда все, как говорит Мефистофель у Гете, «сгорит». Этот прорыв происходит постоянно, хотя христианство и борется с ним, его смягчает и преодолевает. Но преодолевая его, оно может утратить что-то от добра и может способствовать злу. Вот это-то как раз для гностиков как соперников христианства и неприемлемо. В этом их преимущество перед христианством, но, в том числе, слабость и уязвимость. Гностицизм – это ведь религия только потенциально. Сравнить ее с более сильным и способным к выживанию христианством невозможно. Но как понять происхождение зла, когда носителем его становится сам Бог, а в еще большей степени институты, рождающиеся на основе христианского учения, возникшего в мире как средство сопротивления злу. Да, сопротивления, но Сатана проникает и в ряды сопротивляющихся. Мир христианского Бога – это мир добра и света. Но не все так просто. Будучи носителем света, Бог не освободился от тьмы окончательно. Огонь – это символ света. Но люди все же существуют на земле, т. е. во тьме. Бог же, входя в контакт с людьми, находится между светом и тьмой. И он не может окончательно порвать с темнотой, поскольку люди еще существуют в темноте. Порывая с темнотой, Бог избегает контакта с людьми. Тогда зачем он?

У гностиков Бог какой-то амбивалентный. Этот огнеподобный Бог, как рассуждает гностик Ипполит, «не находя основы в себе самом и имея тьму в качестве своей сущности... постоянно оскорблял светоносные вечные формы, которые спустились сюда свыше» [68]. До пришествия Спасителя от этого Бога происходило заблуждение душ, которые «охладились», падали на землю и существовали до прихода Спасителя во тьму. По сути, в этой конструкции улавливается влияние Платона, но уже в другой религиозной редакции. Так, Моисей говорит, что огненный Бог говорит из куста [69]. Получается, Бог предстает в виде горящего куста, т.е. огня. Во второй книге Моисеевой «Исход» Бог взывает к Моисею из горящего куста, чтобы возложить на него важную для еврейского народа миссию – вывести их из Египта («И явился ему Ангел Господень в

пламени огня из среды тернового куста. И увидел он, что терновый куст горит огнем, но куст не сгорает» [70]. Здесь невозможно не напомнить, что в фильме А. Тарковского есть эпизод пожара в родительском доме в фильме «Зеркало». И мы этот внезапно и необъяснимо вспыхнувший куст видим. Впрочем, символика огня у Тарковского присутствует во многих его фильмах, что позволяет видеть режиссера как апокалиптику.

То, что сообщает гностик Ипполит, кажется странным. Почему этот Бог неправильно использует светоносные вечные формы, что спускаются свыше, отклоняется от них, а по этой причине происходит «великое заблуждение душ». Такое положение сохраняется до прихода Спасителя. А это происходит от того, что в представлениях гностиков, во всяком случае, представляющих некоторые направления, о Боге, через которого свет может проникать во тьму, в не меньшей мере связан с тьмой. Он – Бог тьмы и то, что люди на земле существуют во тьме, это ведь следствие его вмешательства. Получается, что от Бога зависит не только добро, но и зло. Это и Бог зла. Получается какое-то двойственное восприятие Бога. А как это у Булгакова? В его романе-интертексте множество влияний. Одно из них – «Фауст» Гете. Процитированное выше самопредставление Мефистофеля соответствует амбивалентности Бога. Но на этот-то раз у Булгакова является не Бог, а сатана. С него, как уже отмечалось, роман и начинался и даже имел такое название. У Гете этот Бог, обращаясь к Сатане, проводит с его помощью эксперимент. У Булгакова настоящий Бог пассивен. Он ничему не сопротивляется. Да, у Булгакова он как бы и не Бог вовсе, а страдающий и одинокий бродяга. Он лишен сакрального начала. Сравним этого пассивного Иешуа с тем образом, что представлен Пазолини в фильме «Евангелие от Матфея».

Такое двойственное понимание Бога, находящегося между светом и тьмой, помогает понять, почему от Бога могут отклоняться, отходить те, кто с ним связан. Отклоняется не только Сатана, которому воздаст должное Бодлер как первому революционеру, но, например, проявляющая свою волю божественная София. Такая постановка вопроса позволяет точнее понять образ Маргариты. Отпадение от Бога может получить выражение в мужском, а может и в женском облике. И тут мы снова не можем обойтись в понимании этого вопроса без гностиков, поскольку именно у них мы находим «гендерное равноправие» «Это-то самое мерзкое гендерное равноправие гностицизма, которое так возмущало ортодоксов, – пишет Ю. Латынина, – в гностических общинах женщины были священниками наравне с мужчинами» [71]. Они были активны – вступали в дискуссии, изгоняли бесов, обещали исцеления и т. д. Не отсюда ли предельная активность и дерзость булгаковской Маргариты?

У С. Булгакова вариант отпадения, связанный с женской стихией, предстает в образе Софии. В результате отпадения от Бога она оказалась снова во тьме, но, в конечном счете, смогла свое утраченное божественное начало вернуть. У М. Булгакова Маргарита тоже амбивалентна. В данном случае не могут возникнуть ассоциации между Софией и Маргаритой, а она – единственная, кто несет в себе активное начало и способна энергично бороться за добро. Это

что-то вроде активной женщины у гностиков. Даже если ради этого приходится идти на контакт с Сатаной, стать ведьмой. Но ведь это и есть измена добру, отход от него. Это и есть падение, о котором идет речь в разных источниках, касающихся Софии. Именно с Маргаритой, а не с пассивным, уставшим и отравленным доносами Мастером связано в романе и фаустовское начало. В романе один из главных персонажей, названный Мастером, – самая пассивная фигура. Он когда-то сделал свое дело – написал роман о Понтии Пилате как о своем двойнике. У Булгакова прокуратор не справился с проверкой на человечность и нравственность, хотя такие задатки у него имеются и сквозь жестокость и злобу угадывается что-то похожее на добрую душу, на способность делать добро. В этом смысле история Понтия Пилата как бы подтверждает правоту Иешуа и его веру в людей, которые добры от природы. У Булгакова Пилат – это уже человек, выходящий из тьмы к свету, но так из нее и не вышедший. Это человек – обещание торжества света, искру которого в него заложил Иешуа. В этой ситуации Пилат не смог защитить Иешуа, хотя как человек, от которого многое зависело, очень хотел. Хотел и мог, но струсил. Это ощущение своей вины будет омрачать всю его последующую жизнь.

Но ведь и однажды совершенное Мастером благое дело – написание романа о Понтии Пилате, до конца не доведено. Мастер, подвергнувшийся критике, потерял равновесие и веру в себя, устал сопротивляться. Свой роман он сжигает. Борьбу продолжает лишь его двойник в женском облике – Маргарита. Хотя она и не жаждущий личной славы писатель, но отдает отчет в том, что Мастер талантлив, верит в него, верит и в необходимость завершения романа. Она готова принести в жертву себя, чтобы поддержать Мастера. Кстати, когда читаешь роман Булгакова, не всегда отдаешь отчет в том, почему его главный герой, имя которого вынесено в название романа, назван Мастером. Уже упомянутый нами М. Сафронов в своей статье это объяснение предлагает, напоминая об иерархии, существовавшей в масонских ложах. Мастер у масонов – это тот, кто достигает высокого статуса в иерархии. Так главного героя называет и Маргарита. По этому поводу у М. Чудаковой существует такое заслуживающее внимания наблюдение. Имя своего героя – «Мастер» к писателю приходит после того, как А. Ахматова рассказала ему о телефонном звонке Сталина Б. Пастернаку. Разговор между поэтом и вождем произошел по поводу судьбы О. Мандельштама, которая, как известно, закончилась трагически. И видимо, вождь прежде чем принять какое-то решение, решает посоветоваться теми, кто мог талант Мандельштама оценить. «Мы предполагаем, – пишет М. Чудакова, – что слова, сказанные о Мандельштаме, – «Но ведь он же мастер, мастер?», – могли повлиять на выбор именованного главного героя романа и последующий выбор заглавия» [72].

Но чтобы точнее понять образ Маргариты, нам тоже могут помочь гностики. Когда Е. Афонасин характеризует миф о Софии, изложенный в трактатах представляющих школу Валентина Иринея и Ипполита, он обращает внимание на присутствие в них образа Софии, который в гностической интерпретации двойственен. Но любопытно, что история этой причастной божеству и выра-

жающей смысл божества Софии есть история падения, как это происходит и с булгаковской Маргаритой. Казалось бы, Маргарита в еще большей степени, чем сам Мастер, не заслуживающий света, совершает не соответствующий этической норме поступок. Она решительно идет на контакт с Сатаной. «Она, – пишет Е. Афонасин о Софии, – по праву принадлежит к высшему миру, совершенна и причастна полноте, является мыслью высшего бога и одним из эонов. Но, с другой стороны, в ней самой заложена некоторая внутренняя неудовлетворенность, которая влечет ее одновременно вверх и вниз, иными словами не дает ей покоя» [73]. Эта неудовлетворенность порождает своеволие Софии, в результате чего она отпадает от Бога. Маргарита, превращаясь в ведьму, становится причастной дьяволу. Она удостоивается похвал Воланда. Тем не менее, Булгаков не стремится представить Маргариту отрицательной героиней. Наоборот. Собственно, неудовлетворенность приводит Софию как архетипа Маргариты к деструктивным и негативным поступкам. Но разве контакт с Воландом ради спасения Мастера не является отзвуком Софии как архетипа? Но булгаковскую Маргариту, как и гностическую Софию, в конечном счете, ожидает спасение и прощение. Спасая Мастера, защищая его, она это заслужила и тем самым она восстанавливает утраченную ею божественную ипостась. Она спасает и себя. Получается, что это не падение, а восхождение Маргариты – Софии.

8. *Апокалипсис Иоанна как антитоталитарный дискурс: как расшифровываются древние символы?*

Вернемся к заданному В. Розановым вопросу о том, по отношению к чему и к кому обращены в Апокалипсисе Иоанна эти крайние эмоции? Это важно, поскольку проясняет революционный пафос, содержащийся в словах допрашиваемого кроткого Иешуа. Откроем в связи с этим первоисточник. Кого же любимец Христа обвиняет? Против кого направлен его гнев? Конечно же, как кажется, они направлены против Сатаны, зверя из бездны, против превратившихся в демонов языческих богов. Но ведь мы в данном случае имеем дело с символическим мышлением. А в нем получает выражение то, что предметное изображение передать не способно. Смысл образа в данном случае постигается на уровне трансцендентного. Так, истолковывая символы Апокалипсиса, С. Булгаков прямо пишет: «Зверь же в данном случае, понятно, означает государство, при том не просто в смысле государственной организации правопорядка, в помоществующей человечеству, на путях его..., но государственности тоталитарной, притязающей стать единственно определяющим и исчерпывающим началом в человеческой жизни. Такое государство, заведомо себя преувеличивающее в своем значении, является тем самым началом, не просто языческим, но демоническим, оно есть земной лик сатаны или множественные его лики» [74].

Так, разгадывая смысл десяти рогов, т.е. диадем у четвертого зверя, философ говорит, что это апокалиптическое число, выражающее демонизм власти. При тоталитарном режиме существует гонение, в том числе, и на само христи-

анство. Это гонение имело место, говорит С. Булгаков, во времена появления Апокалипсиса, но, в том числе, позднее и при большевизме, когда философ С. Булгаков пытался расшифровать символику Откровения апостола Иоанна и когда писатель М. Булгаков работал над романом «Мастер и Маргарита». Разрушаемая духовная сакральность в такого рода государствах вроде бы восстанавливается, но в форме знакомых нам по Древнему Риму человекобожеских притязаний императоров и вообще глав государств («Сами по себе диадемы на головах зверя обозначают кощунственное притязание зверя, т.е. тоталитарного государства, поскольку в Откровении диадемы свойственны лишь Христу как символ его царства...» [75]. С. Булгаков проницательно пишет о гипнозе государственного человекобожия, что получает выражение в поклонении таким «богам» [76]. У философа речь, естественно, идет не только о римской истории «Цезаризм (фюрерство) наших дней, – пишет он, – как русского, так и германского типа, по-своему является новой и как будто неожиданной параллелью Римскому абсолютизму, так же, как и его торжествующее самоутверждение, приводящее в состояние помешательства народы, ему подвластные. Но этот гипноз власти, по существу, является только прикрытием того сатанинского начала, которое здесь действует, – борьбы князя мира сего за воцарение в этом мире, при духовном его опустошении и обезбожении» [77].

Но вот ведь в таком истолковании Апокалипсиса С. Булгаковым что интересно. Философ говорит, что именно эти высказанные Иоанном идеи услышаны и не были, в том числе, самим христианством. Не услышаны потому, что гипноз власти начал воздействовать и на само христианство, оказавшемся в союзе со светской властью. «Такое учение о власти есть его нарочитое откровение, которое, как ни странно, осталось и остается как бы неуслышанным в истории христианства. Правда, его расслышали – да и нельзя было не расслышать – современники Апокалипсиса, сами переживавшие гонения и Нерона, и Калигулы, и Домициана, и вообще знавшие преследование властью именно христианской веры. Однако когда эти прямые гонения прекратились, а государство себя объявило христианским и началась так называемая константиновская эпоха, новое положение вещей было воспринято как достигнутое наличие «христианского государства», в применении к которому становится неуместным даже и вспоминать о звериности государственной власти» [78].

Что же получается? Значит, уже старец с острова Патмоса – апостол Иоанн вызывает к жизни то, что станет образом жесткой государственности на все времена – образом Левиафана, о котором недавно вспоминали в России в связи с фильмом А. Звягинцева «Левиафан». А ведь этот фильм как раз и иллюстрировал извлеченную из символики Апокалипсиса мысль о государстве как причине зла, а также и о церкви к этому злу причастной. Но не ощущается ли в данном случае влияние на апостола Иоанна гностицизма как свободной мировоззренческой системы. То, что влияние гностицизма на символизм Откровения Иоанна бесспорно, мы уже успели отметить. Но дело не только в этом. Такое видение государства представляет архетипическую традицию. Она в последующей истории из собственно христианства или отвергающего гностицизм или

же растворяющего его в себе будет все больше исчезать. Это имеет объяснение. В отличие от своего соперника – гностицизма – христианство стало государственной религией. Потому, видимо, гностицизм, история которого стала драматичной, но вместе с тем его воздействие неистребимо, начал, чем ближе к XX веку, активно возрождаться.

Так, один из философов XX века – В. Налимов, предрасположенный к высокой оценке гностицизма, уже в 60-е годы прошлого века, на философском языке повторяет убеждение, услышанное Понтием Пилатом при допросе от Иешуа. Так в своем ответе Б. Расселу, как реакцию на его статью «Почему я не христианин», он писал: «Становится ясным, что современное государство владеет излишней, чудовищной силой. За все беды XX века несет ответственность государство. Нужно искать другие формы организации общества. Новое общественное устройство должно будет, наконец, воспринять христианское миропонимание. И если это окажется невыполнимым, то общество задохнется от возрастающего насилия, порожденного развитием техники» [79]. Это суждение высказывалось во время начавшегося расцвета творчества А. Тарковского.

Но если переносить вину на царящее в мире зло на государство, то не противоречит ли это замыслу Булгакова? Ведь не случайно же его замысел сосредотачивается вокруг образа Воланда. Может быть, именно эта амбивалентность, порожденная реальной жизненной ситуацией, т.е. редким и лаконичным, но судьбоносным общением с вождем делает Воланда таким загадочным, одновременно притягательным и отталкивающим. Не этот ли комплекс был характерен не только для одного писателя, который его запрятал так глубоко, что приходится его оттуда с трудом извлекать, а для многих в советской России. Между прочим, вплоть до нашего времени. И ведь не мог Булгаков высказываться об этом своем комплексе прямым текстом. Это противоречит всем представлениям о нравственности. Потому и запрятал его так глубоко. Здесь возникает другой смысловой уровень романа, и, следует отметить, более философский. Он связан с вопросом, зачем Воланд вообще появился в советской России? Хотя ведь понятно, что если, в соответствии с заимствуемой у Гоголя фантастикой, Сатана посещал и Понтия Пилата, когда он, оказываясь под воздействием страха перед императором Тиберием, предстал трусом и как бы не хотел, но вынужден был подписать договор о казни Иешуа, а также посещал и Канта, то почему же ему не появиться в Москве. Это лишь подтверждает смысл ответа на вопрос, заданный прокуратором начальнику тайной службы Афранию «Не пытался ли он (имеется в виду Иешуа) проповедовать что-либо в присутствии солдат», тот отвечал: «Единственное, что он сказал, – это что в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость» [80]. Очевидно, Иешуа знал, что все им сказанное дойдет и до прокуратора, дойдет и эта обращенная к нему мысль.

Однако хотя Понтий Пилат и проявил трусость, встреча с Иешуа оставила в его душе след, от которого он не может освободиться. И он принимает решение отомстить тому, кто донес на Иешуа, а именно, Иуде из Кириафа. Афранию он сообщает, что его не покидает предчувствие, что этой ночью Иуду убьют.

Афраний понял, что от него хочет прокуратор и отправился осуществлять наказание доносчику, о чем во время встречи сказано не было, но подразумевалось. А между тем, высказанной Иешуа идеи было достаточно, чтобы его лишить жизни. Ведь Иешуа высказывает точку зрения на государственную власть. Согласно этой точке зрения, «всякая власть является насилием над людьми» и «настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти» [81]. Опасаясь подслушивания и доносов, прокуратор тут же вынужден был сорванным голосом произнести «На свете не было, нет и не будет никогда более великой и прекрасной для людей власти, чем власть императора Тиверия». Получается, если исходить из романа Булгакова, ситуация в Ершалаиме не так уж резко отличается от того, что происходит в Москве, когда Булгаков писал роман. Так, Маргарита прежде, чем войти в дом, где должен был начаться бал, заметила у подъезда кого-то, кто следил за тем, что происходит в доме. Да, следят, да, наблюдают, подтверждает Коровьев и даже могут арестовать («Непременно придут, очаровательная королева, непременно! Чует сердце, что придут. Не сейчас, конечно, но в свое время обязательно придут» [82]). Страх, под воздействием которого существовал Ершалаим, подобен московскому страху.

9. *Какая традиция является доминирующей в возрождающихся на рубеже XIX–XX веков образах Апокалипсиса: хилиазм или эсхатология?*

Сопоставляя эти два явления – творчество М. Булгакова и А. Тарковского, мы, конечно, не считаем, что их можно уподобить во всех смыслах и на всех уровнях. Совсем нет. Возьмем хотя бы апокалиптическую атмосферу, которой мы уделили внимание. Так, у Булгакова при наличии такой атмосферы оформление сюжета снабжено изрядной долей иронии и игры, но, в том числе, и сатиры, ведь Булгаков еще и автор повестей «Собачье сердце» и «Роковые яйца», и может даже показаться, что ни о каком Апокалипсисе здесь речи идти не может. Автор, как может показаться, дистанцируется от сюжета, используя его элементы в качестве известного по В. Шкловскому приема остранения. Так вполне может восприниматься и появление в Москве 30-х годов прошлого века Воланда. Но если бы дело в романе сводилось лишь к такому приему.

У Тарковского же, наоборот, ирония совершенно отсутствует. Его фильмы – это апокалиптическое переживание мира в его самом прямом смысле. Ни иронии, ни сатиры здесь нет и быть не может. Его восприятие мира сопровождается огнем как доминирующим в Откровении Иоанна символом. В некоторых работах, посвященных В. Соловьеву, оказавшему, как известно, огромное влияние на искусство и философию Серебряного века, утверждается, что его философствование ближе не столько к новоевропейской философии, сколько к философствованию позднего эллинизма и христианской патристике. Более того, в другом месте своей книги о В. Соловьеве А. Козырев прямо говорит о нем как об апокалиптике [83]. То же самое можно сказать и о Тарковском. Это художник – апокалиптик, а его философия – теургическая философия. Он мыслит в соответствии с русской философской традицией. Так он ведь и продолжает как кинорежиссер-философ эту линию русской теургической философии [84]. Не-

что подобное в Тарковском ощутил и серьезный исследователь его творчества Д. Салынский [85].

Дискурс Тарковского вторгается в цепь существующих в предшествующей истории религиозных, еще точнее, апокалиптических дискурсов. Ему присуще трагическое восприятие мира, а ситуация в его фильмах осмысливается с точки зрения приближающейся вселенской катастрофы, которую человечество бессильно предотвратить. Тарковский – выразитель той ментальности, для которой видение конца света оказывается в бессознательном культуры. Отсюда и символика огня в его фильмах. Он убежден, что конец мира наступит не в будущем. Он уже в действии. Это сегодняшний день. И это глобальный процесс, втягивающий все народы. Храмы уже разрушаются, как это показано в фильме «Ностальгия». И чтобы люди поняли это, его герой, чтобы их разбудить, поджигает себя на площади Рима. Свеча, которую пронесит русский писатель, находясь в Италии, все время гаснет. И требуется так много внимания, чтобы она не погасла совсем. Тут нет никакого хилиастического оптимизма.

Таким образом, у Тарковского использование образов Апокалипсиса не во всем соответствует тому, как они использовались в предреволюционной и революционной России. Тогда ведь на первое место выходил хилиастический сюжет Апокалипсиса, т.е. эпоха страданий и унижений, когда спасать надо не мир, а себя от мира, заканчивается и наступает эпоха благоденствия уже не в потустороннем, сверхчувственном мире, а здесь на земле. И людей здесь ждет отдых и вечный праздник. Уже не будет никаких забот и упразднится унижение. Исчезнет власть и государство. Как сказано в первом Послании к Коринфянам, будет упразднено «всякое начальство и всякая власть и сила» [86]. Этот хилиастический мотив соответствовал большевистскому мировосприятию и многократно его усиливал. Но очевидно, что в это же время, в той же самой России восприятие революционных сдвигов развертывалось и в другом направлении, а именно, в эсхатологическом, т.е. когда на первый план выходила идея конца мира и истории. Вполне возможно, что такое видение современных событий настроениям сектантов, усматривающих в революции не освобождение, а катастрофу, соответствовало. Возможно допустить, что этот гностический мотив был очень активным именно в сектантской среде, ведь, например, секта хлыстов в России сохраняла именно гностическую традицию. Такой апокалиптический образ революции высвечивал в ней то, что в Апокалипсисе шло от эсхатологии. А активность эсхатологического мотива связана с влиянием на христианство гностического мифа. Как утверждает Е. Афонасин, «в центре гностического учения – эсхатология» [87].

В гностическом мифе многое от греческой философско-мифологической традиции. В этом мире гибель неизбежна. Но почему гибель не только неотвратима, но и необходима? Ведь в этом мире так много зла, которое делает мир непригодным для жизни. Кто же помогает людям в этой борьбе со злом? Конечно, культурный герой, т.е. Спаситель, который вступает в борьбу с хаосом («Спаситель мира должен все время охранять мир, поскольку силы хаоса могут проснуться в любую минуту и нанести роковой удар») [88]. Но дело не только в

противостоянии, скажем, временном, а в полном уничтожении самого источника хаоса. Так что, исчезновение мира в огне неустранимо. Этот неуничтожимый эсхатологический мотив дошел до XX века, причем, не только в устных сектантских формах. Его использовал, например, в своем предсмертном трактате В. Соловьев. Это логично потому, что философ не просто интересовался гностицизмом, но пытался реконструировать его древние формы, изучая сектантское сознание. Но ведь и раньше единой интерпретации Апокалипсиса не существовало. На первый план выходила или эсхатология, т.е. состояние мира перед катастрофой (в этом плане и интересна интерпретация Апокалипсиса В. Соловьевым) или же состояние мира перед победой хилиазма. Психология революционной эпохи в России провоцировала оба этих образа.

Но ведь и в тексте Апокалипсиса эти два мотива находятся в сложном взаимодействии и по-разному понимаются. Символом чего является в Апокалипсисе огонь? Ведь не только выражением эсхатологии, но и как границы. Это не только символ гибели мира, но и упраздняемый и обязательный порог к новой жизни, который необходимо перейти и пережить, хотя это и не обходится без жертв. «Пожрание огнем означает не умерщвление, – пишет С. Булгаков, – в смысле земной смерти, но прохождение чрез огонь к будущему веку воскресения и суду Божию, с прекращением жизни этого века. Нельзя делать отсюда заключение, что к концу века земля опустеет и обезлюдет» [89]. Почему же огню как символу конца мира, т.е. как апокалиптической стихии Тарковский придает так много внимания? Почему вместо страха, провоцируемого этим огненным лейтмотивом, у него есть и другой смысл огня – позитивный? Именно поэтому герой фильма «Ностальгия» пытается спасти угасающую свечу. И вот эта свеча – символ не эсхатологии, конца мира, а веры в неуничтожимость жизни. В этом одном смысле оживает характерная для гностиков древнейшая символика огня, идущая еще от основателя гностицизма Симона Волхва, а тот в огне, как и Гераклит, видит первоначало. Это первоогонь. Огонь направлен на освобождение от зла и искоренение зла.

Этот позитивный смысл огня прозвучал и в проповеди С. Аверинцева. «Еще два писателя, но уже христианских, один русский, Федор Михайлович Достоевский, и, вероятно, независимо от него это повторивший один христианский писатель во Франции (философ имел в виду Ж. Бернаноса – Н. Х.), так определили, что такое ад: – говорит С. Аверинцев, – ад – это когда уже невозможно любить, когда возможность любить утрачена. И здесь мы задумываемся над тем, как близки образы и символы, через которые нам дается мысль о самом хорошем и самом дурном, самом благом и самом страшном. Ад – это огонь, геенна огненная, но огонь – это символ высшей святости, и о Самом Боге сказано, что «Бог наш есть огонь поядающий» (Евр.12:29). Огонь – это символ любви. До тех пор, пока душа в любви, любви деятельной, дающей, не скудящейся, не закрывающей себя, этот огонь – огонь жизни, жизни Бога и жизни других живых душ. Это благой огонь. Если наша душа остывает и не имеет в себе любви, тогда этот огонь, который есть в бытии просто потому, что Бог – живой, живые – наши братья и сестры, превращается в адский огонь, геенский

огонь, тогда действительно то, что помимо самости эгоиста есть другие, есть кто-то, начиная с Самого Бога, – для него уже ад» (Аверинцев С. Духовные слова. – М.: Свято – Филаретовский православно-христианский институт. 2007. – 232 с.).

У гностика школы Валентина Теодота Климент Александрийский находит следующую мысль: «материальный элемент огня разрушает телесное, а чистый и бестелесный – бестелесное, например, демонов, злых ангелов и самого дьявола» [90]. Другой гностик – Симон из Гиты утверждает, что огонь – начало всему возникшему. Это похоже на суждения досократика Геродота. И в самом деле, испытывая влияние христианства, гностики усвоили и некоторые идеи языческой философии. («Во всех возникающих вещах желание возникнуть берет начало от огня. Поэтому желание порождения в подверженных изменению вещах называется горением») [91]. Так, гностик Ипполит в связи с доктриной докетистов говорит не только об освобождении огня, но об огне как божестве, о порождении отворившим мир огнеподобном божестве. Огонь всегда был, он есть и он будет. Это еще, кроме всего прочего, и символ вечности [92]. Это вечно пребывающая зиждительная сила, нечто сверхвременное, а значит, само божество. О позитивной силе огня пишет, анализируя Откровение Иоанна, и С. Булгаков. «Огонь, – пишет он, – здесь одновременно означает и преобразование во всеобщем воскресении, и осуждение, сожжение его достойного, т.е. суд, который в XXV главе Мф. изображается в иных образах» [93].

У М. Булгакова тоже полно философских смыслов, но они изложены скорее гоголевским языком с изрядной долей фантастического и сатирического. Например, его Маргарита может летать, как герои Гоголя. Достаточно вспомнить начало 22 главы романа, когда она садится на щетку, а Азazelло на рапиру, и они летят с кладбища в Дорогомилове по направлению к Садовому кольцу. Здесь вспоминается «Ночь перед Рождеством» Гоголя, когда кузнеца Вакулу черт уносит в Петербург. Что касается Тарковского, то ни чертей, ни бесов, ни чего-то подобного свите Воланда и его персонажам – Азazelло, Коровьеву и Бегемоту у него нет. Это ведь и черти, и демоны, но в то же время и шуты, трикстеры, озорники. Они вне добра и иногда даже зла. Это носители смеховой и карнавальской стихии. У Тарковского трикстер появляется лишь однажды. Это скоморох в фильме «Андрей Рублев» в исполнении Р. Быкова. Но его озорство и глумовство, как мы помним, заканчивается смертью. Какой уж там смех.

У М. Булгакова игровое связано не только с приемом остранения и не только со свитой Воланда, но, например, с густо нашпигованной масонской символикой, что так интересно проанализировано в статье М. Сафронова «Сатана там правит бал? Опыт интерпретации романа “Мастер и Маргарита”» [94]. По своей специальности М. Сафронов – историк. Он показал, что, отодвинув в сторону библейский сюжет в его каноническом изложении, М. Булгаков воспользовался доктриной и символикой масонов, превратив масонство в альтернативное христианству учение. Но на эту альтернативу масонство все же не тянет. Обращение к масонской символике носит скорее тоже игровой характер. Оно сознательно призвано закамouflировать главный и трудно прочитываемый

в романе и именно апокалиптический его смысл, о котором говорить понятным языком в 30-е годы, когда Библия воспринималась антисоветчиной, было равносильно самоубийству. А то, что М. Булгаков обратился к масонской символике и наполнил ею роман, вполне объяснимо. Как можно предположить, у писателя этот интерес к масонам идет от отца. Как показали исследователи, отец писателя – А.И. Булгаков – издал книгу «Современное франкмасонство и его отношение к церкви и государству» [95].

Истолкование романа с помощью масонской символики, кстати сказать, помогает понять, почему один из центральных героев романа не имеет имени и обозначен как Мастер. Понять это, как мы уже успели отметить, можно лишь, будучи знакомым с иерархией в масонских салонах. Некоторые исследователи (кажется, опять же М. Чудакова) утверждают, что Булгаков отправил роман Сталину и ждал ответа. Если Сталин сам звонил писателю, то почему бы не продолжить с ним общение. Но Сталин не ответил. Можно себе представить Сталина за разгадкой масонских символов. Хотя проблема тут была, но к масонам она отношения не имела. Ведь вопрос о зле писателем, по всей видимости, поставлен с опорой на конкретную личность вождя. Этого невозможно не учитывать. Однако если невозможно говорить применительно к роману Булгакова об альтернативности масонства христианству, то о влиянии христианства на масонство не сказать нельзя. У М. Сафронова какая-то правда все же есть. Ведь масоны некоторые идеи и символы заимствовали у гностиков. Гностицизм, конечно, не христианство, а скорее ему альтернатива. Вот уж, действительно, альтернатива. Тем не менее, в самом христианстве есть многое от гностицизма. Существует даже выражение «христианский гностицизм», хотя тут следует иметь в виду и разновидности дохристианского гностицизма. Так что, конечно, масонские знаки и символы у М. Булгакова скорее игра.

Но у него есть и другой, а именно, главный уровень смыслов. Интерпретация М. Сафронова не только умаляет религиозные и, в частности, христианские смыслы, но и вообще религиозный смысл романа сводит к минимуму. Как мы сегодня в ситуации перформативного поворота в гуманитарных науках относимся к масонским ритуалам и символам? Конечно же, как к игре. Так они использованы и М. Булгаковым. Но этими смыслами, как мы показали, содержание романа явно не исчерпывается. А потому вопрос об апокалиптическом мотиве в творчестве М. Булгакова не снимается. Он не снимется еще и потому, что писатель является сыном священника, а потому не может быть, чтобы уже в детстве в его сознание не были заложены образы и идеи, что потом будет многое определять в его романе. Так, в одной из первых в советской России серьезных публикаций о романе, принадлежащей И. Бэлзе [96], сообщается о знакомстве писателя с исследованием «Археология истории страданий господина Иисуса Христа» Николы Маккавейского – друга и сослуживца отца писателя Афанасия Ивановича Булгакова, тоже профессора Киевской духовной академии как и некоторых других источников, связанных с Библией. Сообщенные И. Бэлзой факты были подтверждены также разысканиями М. Чудаковой. Кстати, в книге Н.Маккавейского Иисус представлен не в качестве евангельского Мессии и Бо-

гочеловека, а в облике страдающего человека, что соответствует видению М. Булгаковым Христа. Писатель развенчивает в своем герое образ Богочеловека.

10. Что обещает грядущее: можно ли сегодня пройти мимо интерпретации В. Соловьевым Откровения пророка Иоанна?

Когда мы пытаемся постичь образы романа М. Булгакова в духе символизма, то тут следует сказать, что дело даже не только в символике, но в интерпретации и даже, можно сказать, в драматургии апокалиптических сюжетов. Апокалиптическому сюжету в его чистой форме в иных толкованиях вредит идея Царства Божия как идея тоже древняя, дохристианская и хилиастическая, а также и христианская. Первоначально она возникла все-таки в иудаизме. Она и оказывается актуальной в предреволюционной и революционной ситуации. Как постоянно повторяющийся в истории сюжет хилиазма, конечно, тоже предусматривает эсхатологию, т. е. грандиозную всемирную катастрофу, конец мира и истории, как это и происходит в классическом Апокалипсисе. Но историческая трагедия с жертвоприношениями в нем заканчивается оптимистически, а именно наступлением тысячелетнего сплошного блаженства и отсутствия страдания, во что верят герои романа А. Платонова «Чевенгур». Ожидая это наступление, они перестают трудиться. В этом сюжете страдание тоже не отрицается, но связывается оно исключительно с прошлым. Эпоха страданий закончилась, и люди получили право на отдых, когда трудиться в поте лица, чтобы выжить, уже не нужно. Для хилиаста Царство Божие – это то, что происходит уже не на небе, а на земле, и оно представляет рай как вознаграждение за жертвы и страдания. Но как предупреждал уже процитированный нами К. Леонтьев, рая не будет. Так, как мы сегодня понимаем, и получилось. Однако такие хилиастические настроения революции все же предшествовали, сопровождая в России ее рецепцию.

Мы же затронем вопрос о толковании апокалиптических символов, предпринятом незадолго до смерти одним из выдающихся русских философов второй половины XIX века В. Соловьевым, появившемся, можно сказать, накануне революции 1917 года. Пожалуй, можно утверждать, что М. Булгаков перед возникновением замысла романа о сатане ощущал то же самое, что впервые в России ощутил перед революцией В. Соловьев. Вот признание самого философа, которое услышано от него его и записано приятелем. «Я чую близость времен, когда христиане будут собираться опять на молитву в катакомбах, – признавался В. Соловьев, – потому что вера будет гонима, – быть может, менее резким способом, чем в нероновские дни, но более тонким и жестоким: ложью, насмешкой, подделками – да мало ли еще чем!... Разве ты не видишь, что надвигается? Я вижу, давно вижу!» [97].

Для нас сочинение В. Соловьева интересно еще и тем, что в нем получили выражение и другие волновавшие этого философа темы, а именно, темы, которые применительно ко времени написания сочинения воспринимаются более пророческими, а к нашему времени возможными. В нем получили символиче-

ское осмысление, в том числе, и образы эмпирической истории. В этом смысле, конечно, воспринимаемая в апокалиптической ауре русская революция как радикальный сдвиг не может не провоцировать символику Апокалипсиса, причем, особую символику, поскольку Апокалипсис тоже имеет, как было уже сказано, самые разные толкования. Так что, улавливая созвучность авторских замыслов М. Булгакова и А. Тарковского с апокалиптическим мифом, мы еще в этих замыслах не можем многое объяснить. Нам необходимо их соотнести с какими-то известными интерпретациями.

Так, например, каноническому толкованию, идущему от Августина, противостоит толкование, характерное для неофициальной христианской церкви. Например, в некоторых сектах имело место толкование революционно-коммунистического характера. Вот в ходе революций в сознание прорывается именно такое видение Апокалипсиса. Это констатирует и С. Булгаков, когда говорит о Французской революции. «В тот самый XVIII век, в век рационализма, просветительства, скептицизма, под гром и грохот революции, мнившей разрушить старый мир, из пламени ее вылетает возрожденным древний, видевший уже двухтысячелетнюю историю Феникс – старый иудейский хилиазм, прежняя вера в земной рай, но уже в новой оболочке, сначала как политический демократизм («свобода, равенство и братство» и «права человека и гражданина», затем как социализм») [98].

Мы уже неоднократно отмечали, что в 60-е годы П.П. Пазолини поставил фильм «Евангелие от Матфея». Несомненно, в нем апокалиптическая аура тоже присутствует, и это понятно, ведь в ней получили выражение революционные настроения, характерные для молодежной контркультуры. Вот и рубеж XIX–XX веков является эпохой, когда революционное возбуждение способствовало активизации апокалиптических архетипов. Этот вопрос как вопрос методологии поставил в своем докладе 1910 года и опубликованном в виде статьи «Апокалиптика и социализм» С. Булгаков. Он показал, что овладевая массовым сознанием, марксистская теория социализма пробуждает древние уровни мышления и, в частности, апокалиптический архетип. Возможно, именно в этой трактовке идеи Маркса и входили в массовое сознание. Правда, этот апокалиптический архетип представал в ситуации рубежа XIX–XX веков уже в измененной форме, о чем свидетельствует выдвижение в этой апокалиптической драматургии на первый план хилиастических образов. Это подтверждает С. Булгаков. «В пламени революционного костра, из которого возродился неумирающий феникс, он, правда, потерпел значительное перерождение, многое он растерял в течение своей длинной истории, оказался-таки изрядно ошипан, но все-таки сохранил старую свою хилиастическую природу. При общей секуляризации жизни, отличающей новую историю, секуляризировался и старый иудейский хилиазм и в этой секуляризированной форме превратился в социализм» [99].

Но ведь мотив хилиазма из иудаизма перекочевал и в Новый завет. Он соседствует с эсхатологическим сюжетом. Автор Апокалипсиса даже этот тысячелетний рай на земле как «новое небо» и «новую землю» описывает. («И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни бо-

лезни уже не будет; ибо прежнее прошло» [100]. Так, новый, современный и узнаваемый облик в этой апокалиптической драме получили архетипические образы избранников, которые в мировой катастрофе спасутся, а также и Сатана, т. е. Велиар, он же Антихрист. Избранниками здесь предстают представители пролетариата, а сатанисты – это, конечно, капиталисты. «Роль Сатаны и Велиара естественно досталась, – пишет С. Булгаков, – на долю класса капиталистов, возведенных в ранг представителей метафизического зла, точнее, заступивших их место в социалистическом сознании за свою профессиональную склонность к накоплению» [101]. Таким образом, реализация начавшейся с революции 1917 года социалистической утопии предстает в апокалиптическом обрамлении как новая версия апокалиптической драматургии. Поэтому можно утверждать, что на одном из уровней рецепции этой утопии она предстает разновидностью религии. Ведь не случайно же социализм иногда и в самом деле воспринимался разновидностью религии. В этом духе иногда высказывались и идеологи, и философы, например, А. Луначарский, не говоря уже о Н. Бердяеве.

Однако здесь следует учитывать, что соединение временного и вневременного, исторического и апокалиптического в истории представало в самых разных вариантах. Если С. Булгаков ставит акцент на методологии этого вопроса, то В. Соловьев интересен уникальной и пророческой интерпретацией такого объединения, о чем свидетельствует его сочинение «Три разговора о войне, прогрессе и конце мировой истории...», перенесенное не так давно на экран, кстати, румынским режиссером Кристи Пую. Фильм под названием «Мальмкрог», поставленный по сочинению русского философа, по признанию режиссера, имеет пророческий смысл. На первый план в апокалиптической драматургии В. Соловьев выдвигает не хилиастический ее акт, а успешную деятельность Антихриста, принимаемого, а главное, подаваемого самим Антихристом за Христа. В тексте этого сочинения говорится, что его автор – отец Пансофий не смог закончить свою повесть, «которая имела предметом не всеобщую катастрофу в мироздании, а лишь развязку нашего исторического процесса, состоящую в явлении, прославлении и крушении Антихриста» [102].

Любопытно, что с точки зрения В. Соловьева человечество должно пережить целый сюжет, связанный с восхождением и падением Антихриста. Этот сюжет для нас интересен не просто как чистый сюжет. В нем философ улавливает объяснение той ситуации, когда черта между добром и злом исчезает и зло выступает в качестве добра. Такое видение проблемы философом В. Соловьевым созвучно постановке этого вопроса писателем М. Булгаковым. Вот как эту ситуацию видит сам В. Соловьев. Для него эта история с Антихристом предстает еще и как развязка всемирной истории. «Яснее и увереннее прежнего выступают на наших глазах поддельное добро, фальшивая подложная истина, призрачная красота, – говорит В. Соловьев. – Ныне уже налицо все элементы великого обмана, и наши близкие потомки увидят, как все эти элементы сочетаются и воплотятся в одном живом и личном явлении, в Христе наизнанку, в анти-Христе. И глубочайший смысл всемирной истории тот, что в этом последнем историческом явлении злого начала будет так много доброго. Нужно, чтобы

(злу) начальнику века сего было предоставлено показать себя под конец с самых лучших сторон, свободно облечься во всякую видимость добра, и лишь когда он исчерпает все, что может говорить в его пользу, истощит все благовидное, что с ним совместимо, и обнаженный ото всех личин явно выступит в своей собственной форме зла, лжи и безобразия, – тогда только может он по правде быть осужден и по необходимости погибнуть» [103].

С другой стороны, В. Соловьев в апокалиптическую драму вкладывает еще и идею панмонголизма, т.е. пророчество о возможном столкновении активизировавшегося Востока с европейским миром. В приложении к диалогу под названием «Повесть об Антихристе» говорится о том, как произошло объединение китайской мудрости с японской энергией, что стало психологической почвой для последнего противостояния Запад и Востока. Происходящая на Востоке пассионарная вспышка на фоне разъединения европейских государств, в которых люди думают лишь о своих личных и национальных интересах и потому оказываются уязвимыми, слабыми и отразить натиск монголов, если этот натиск в будущем будет иметь место, неспособными, для Европы может оказаться губельной. Что же касается разъединения европейских народов, то оно произошло в результате ослабившего народы кризиса христианской веры. Именно это обстоятельство сделало возможной ситуацию, когда вместо Христа появился Антихрист. Он и был принят за настоящего Спасителя. Антихрист всегда приходит и оказывается способным обольщать массу, когда вера ослабевает. Масса же принимает Антихриста потому, что он обещает обеспечить вселенский мир и благоденствие, сытость и зрелища.

Что же касается Христа, то он все-таки существовал, несмотря на убежденность булгаковского героя Берлиоза, уверенного в обратном. Однако он был предшественником настоящего Спасителя, т.е. сверхчеловека, каким себя мыслил Антихрист. Однако нового Спасителя приняли не все, продолжая ждать настоящего Спасителя, т.е. Христа. Таким противником Антихриста оказался папа. Но папа, как и другие, не доверяющие Лжеспасителю, были Антихристом тайно умерщвлены. Тем не менее, Антихрист, в конце концов, терпит фиаско. Во время землетрясения Антихрист проваливается сквозь землю, а настоящий Христос сходит с небес. Но после царства Антихриста должно было бы быть, как следует из хилиастической традиции, провозглашено тысячелетнее царство. Однако рукопись, прилагаемая к философскому диалогу и самому автору – философу не принадлежащая, оказывается незаконченной, что символично. Ведь панмонголизм как одна из повторяющихся идей философа – это лишь предчувствие, пророчество, а не сбывающаяся реальность.

Но это означает, что вопрос об ожидающем человечество панмонголизме, остро ощущаемый философом, остается открытым. Следующие за историей восхождения, величия и падения Антихриста события лишь предсказываются. Но какими бы эти события не были, выдвижение в этом сочинении В. Соловьева на первый план фигуры Антихриста как носителя мирового зла о многом говорит и прежде всего говорит о том, что единение европейских народов перед грядущим столкновением с Востоком – это единственное условие выживания

человечества. В сочинении В. Соловьева выдвижение сюжета с Антихристом на первый план воспринимается предупреждением. Основой же единения европейских народов является вера, а само их единение – условие сохранения на земле мира и ликвидации распространяющегося зла.

Вообще, сочинение В. Соловьева «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об Антихристе и с приложениями» написано в традиционном философском жанре диалога, возникшем еще в античной философии. В нем принимают участие генерал, политик и священник. Каждый из них имеет свою точку зрения и может ее высказать, а также выслушать возражения. На первом плане у В. Соловьева, нередко выступающего в разных своих сочинениях не только философом, но и публицистом, явно не архетипический древний сюжет, воспроизводящий Апокалипсис, но совершенно реальный, взятый, согласно терминологии другого философа С. Булгакова, из эмпирической истории, а именно, связанный с панмонголизмом. Правда, хотя этот самый панмонголизм и является реальной проблемой в связи с пробуждением ислама и вообще Азии, но все же в обществе конца XIX века далеко не все это ощущали. Так что в данном случае следует иметь в виду, что со стороны выдающегося философа здесь имеет место нечто вроде пророчества в духе апостола Иоанна.

Данный факт соотнесенности древнего апокалиптического сюжета с высказанным философом возможным новым столкновением Европы и Азии придает апокалиптической теме совершенно новое и актуальное звучание. Возможная, но, как вычитывается из сочинения В. Соловьева, и уже реальная мировая катастрофа надуманной явно не выглядит. Она реальна для эмпирической и современной истории. Но поскольку спровоцированная панмонголизмом катастрофа все же еще не наступила, а лишь мыслителю – пророку и тайновидцу приоткрылась, как она некогда приоткрывалась апостолу Иоанну, то что же ей предшествует? И тут, конечно, вступает в силу апокалиптический сюжет, т.е. катастрофа, правда, в несколько ином представлении. Это не явление Христа и наступление страшного суда, после которого на земле останутся лишь избранные, а явление Антихриста, подающего себя Христом и соблазняющего не только простых смертных, но даже и избранных. Так начинается всемирно-объединяющая власть Антихриста, когда отношения между добром и злом изменяются, и зло в сознании людей предстает добром. Среди участников диалога в сочинении В. Соловьева оказываются и те, которые считают толкование истории с участием Антихриста бредом. Один из таких участников – анонимная фигура, обозначенная философом как «князь». Он возмущается некоторыми высказываниями, звучащими в ходе диалога, как возмутился у Булгакова Вольфганг, услышав от Берлиоза о том, что Христос вообще не существовал. Князь даже покидает дискуссию, но потом снова возвращается. Уж не имеется ли у философа здесь под видом этого самого «князя» опять же Антихрист, который, как это и у Булгакова, присутствует при самых разных событиях и эпохах мировой истории, когда бы и где бы они не происходили. Дальнейшее обсуждение темы возможной катастрофы в диалоге показывает, что катастрофа – это при-

знание обмана за истину, т.е. вера в ложного Христа – Антихриста даже со стороны христиан. Это ведь не просто разочарование в вере, а приятие занявшего место добра зла.

Литература

1. Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова – М.: Книга. 1988. – 496 с.
2. Синявский А. Литературный процесс в России – М.: РГГУ. 2003. С. 165.
3. Булгаков С. Карл Маркса как религиозный тип // Булгаков С. Два града. Исследования о природе общественных идеалов – СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997. С. 51-70. С. 53. 589 с.
4. Булгаков С. Указ. соч., С. 248-268. С. 256.
5. Чудакова М. Указ.соч., С. 462.
6. Чудакова М. Указ. соч., С. 462.
7. Булгаков С. Апокалиптика и социализм // Булгаков С. Собрание сочинений в 2-х т., т.2. Избранные статьи. – М.: Наука. 1993. С. 368-434. С. 372-752.
8. Эткинд А. Хлыст. Секты. Литература и революция. – М.: Новое литературное обозрение. 1998. – 688 с.
9. Козырев А. Соловьев и гностики. – М.: Издатель Савин С. А. 2007. С. 173-544 с.
10. Топоров В. Московские люди XVII века (К злобе дня) // *Philologia slavica*. К 70-летию академика Н.И. Толстого – М.: Наука. 1993. С. 191.
11. Хренов Н. Русская культура рубежа XIX-XX веков: гностический «ренессанс» в контексте символизма // *Культура культуры*. Научное рецензируемое электронное издание Научно-образовательного культурологического общества и научной ассоциации исследователей культуры. 2024. № 2.
12. Вернан Ж.-П. Происхождение древнегреческой мысли. – М.: Прогресс. 1988. С. 22-224.
13. Козырев А. Указ. Соч., С. 12
14. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. Опыт догматического истолкования. – Париж. Умса–Press. 1948. С. 11. 353 с.
15. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. С. 157.
16. Булгаков С. Апокалиптика и социализм. С. 369-434. С. 373.
17. Булгаков С. Апокалиптика и социализм. С. 374.
18. Козырев А. Указ. Соч. С. 24.
19. Эткинд А. Хлыст. С. 20.
20. Булгаков С. Апокалиптика и социализм. С. 410.
21. Булгаков С. Апокалиптика и социализм. С. 414.
22. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета канонические. б/г., Family Radio Oakland California. 94621. U.S.A. Отпечатано в СССР. С. 280.
23. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. С. 74.
24. Искусство кино. 1989.№ 2. С. 95-100. С. 96

25. Тарковский А. Слово об Апокалипсисе. Искусство кино. 1989. № 2. С. 97.
26. Латынина Ю. Христос с тысячью лиц. Историческое исследование. – М.: Эксмо. 2019. С. 136. 576 с.
27. Тарковский А. Слово об Апокалипсисе. С. 96.
28. Хренов Н. Статус языка и знака в культуре XX века: кино как продолжение лингвистического поворота или выхода его пределы // Визуальный и словесный текст в киноархиве. Материалы научно- исследовательского семинара 13–14 марта 2023 года. Госфильмофонд России. Государственный институт искусствознания. – М.: 2023. 164 с.
29. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. С. 22.
30. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. С. 14.
31. Булгаков С. Апокалиптика и социализм. С. 391.
32. Булгаков М. Мастер и Маргарита. – М.: Эксмо. 2024. С. 440. 480 с.
33. Булгаков М. Мастер и Маргарита. С. 440.
34. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета канонические. С. 282.
35. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. С. 21.
36. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. С. 18.
37. Леонтьев К. Наши новые христиане: Ф. М. Достоевский и гр. Лев Толстой – М.: Издательство Е. И. Погодиной. 1882. С. 14-68 с.
38. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета канонические. С. 249.
39. Библия. С. 249.
40. Булгаков М. Мастер и Маргарита. С. 37.
41. Розанов В. Апокалипсис нашего времени // Розанов В. Уединенное – М.: Политиздат. 1990. С. 391-340. С. 395-543 с.
42. Розанов В. Указ. Соч. С. 392.
43. Розанов В. Указ. Соч. С. 408.
44. Розанов В. Указ. Соч. С. 427.
45. Розанов В. Указ. Соч. С. 431.
46. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. С. 12.
47. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. С. 22.
48. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. С. 14.
49. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. С. 14.
50. Тарковский А. Мартиролог. Дневники. 1970. - 1986. Международный институт имени Андрея Тарковского. Италия. Tibergraph. 2008. С. 180-623.
51. Булгаков М. Собрание сочинений в 5 т., т. 1. – М.: Художественная литература. 1989. С. 182. 623 с.
52. Булгаков М. т. 1. С. 426.
53. Гайденко П. Гностические мотивы в учениях Ф. Шеллинга и Вл. Соловьева // Vittorio // Международный научный сборник, посвященный 75 – летию Витторио Страды – М.: Три квадрата. 2005. С. 68-92. С. 78. 760 с.
54. Там же. С. 79.

55. Соловьев В. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об Антихристе и с приложениями // Соловьев В. Сочинения. В 2-х т., т. 2. – М.: Мысль. 1988. С. 636. 824 с.
56. Булгаков С. Карл Маркс как религиозный тип. С. 271.
57. Булгаков М. Мастер и Маргарита. С. 328.
58. Чудакова М. Указ. Соч. с. 340.
59. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. С. 195.
60. Чудакова М. Указ. Соч. С. 411.
61. Чудакова М. Указ. Соч. С. 406.
62. Чудакова М. Указ. Соч. С. 382.
63. Гете И. В. Избранные произведения в 2-х т., т. 2 - М.: Издательство «Правда». 1985. С. 172-704 с.
64. Шеллинг Ф. Философия откровения. – СПб.: Издательство «Умозрение». 2020. С. 711- 888 с.
65. Шеллинг Ф. Указ.соч. С. 711
66. Шеллинг Ф. Указ. Соч. С. 712
67. Гете И. В. Указ. Соч. С. 172
68. Афонасин Е. Гнозис. Фрагменты и свидетельства. – СПб.: Издательство С-Петербургского университета. 2008. С. 257-318.
69. Афонасин Е. Указ. Соч. С. 257.
70. Библия. С. 59.
71. Латынина Ю. Христос с тысячью лиц. Историческое исследование. С. 179.
72. Чудакова М. Указ. Соч. С. 411.
73. Афонасин Е. Указ. Соч. С. 257.
74. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. С. 102.
75. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. С. 104.
76. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. С. 104.
77. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. С. 105.
78. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. С. 106.
79. Дрогалина Ж., Дьячков А. В. В. Налимов и гностицизм // Россия и гнозис: Труды Международной научной конференции «Раннехристианский гностический текст в российской культуре. В 2-х т., т. 1. – СПб.: Издательство РХГА. 2015. С. 56-64. С. 60-407.
80. Булгаков М. Мастер и Маргарита. С. 363.
81. Булгаков М. Указ. соч. С. 37.
82. Булгаков М. Указ. соч. С. 331.
83. Козырев А. Соловьев и гностики. С. 68.
84. Хренов Н. Философия и искусство. Тарковский как основатель новой дискурсивности. Научно – практическое сетевое издание «Индустрия впечатлений. Технологии социокультурных исследований». 2023. № 4. С. 49-88. Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого (г. Великий Новгород).

85. Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. – М.: Продюсерский центр «Квадрига». 2009. – 576 с.
86. Библия. С. 217.
87. Афонасин Е. Указ. Соч. С. 235.
88. Афонасин Е. Указ. Соч. С. 236.
89. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. С. 198.
90. Афонасин Е. Указ. Соч. С. 232.
91. Афонасин Е. Указ. Соч. С. 268.
92. Карсавин Л. Глубины сатанинские (Офиты и Василид) // Карсавин Л. Малые сочинения. – СПб.: Алетейя. 1994. С. 58-75. С. 66-536.
93. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. С. 198.
94. Сафронов М. Сатана там правит бал? Опыт интерпретации романа «Мастер и Маргарита» // Историческая экспертиза. 2024. № 1.
95. Булгаков А. Современное франкмасонство в его отношении к церкви и государству // Труды Киевской духовной академии. Киев. 1903. С. 423-448.
96. Бэлза И. Генеалогия Мастера и Маргариты // Контекст: литературно-теоретические исследования. – М.: Наука. 1978. С. 156. 248 с.
97. Котрелев Н. Эсхатология у Владимира Соловьева (К истории «Трех разговоров») // Эсхатологический сборник – СПб.: Алетейя. 2006. С. 250-557.
98. Булгаков С. Апокалиптика и социализм. С. 423.
99. Булгаков С. Апокалиптика и социализм. С. 423.
100. Библия. С. 291.
101. Булгаков С. Апокалиптика и социализм. С. 423.
102. Соловьев В. Сочинения. В 2-х т., т. 2. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории (Общая редакция и составление А.В.Гулыги). – М.: Мысль. 1988. С. 635-762. С. 761-822 с.
103. Котрелев Н. Указ. Соч. С. 253.

Сведения об авторах

Ван Цэ (Китай) – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

Демченко Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича и Международной премии имени Николая Рёриха, главный редактор журналов «Манускрипт», «Pan-Art», «ИКОНИ».

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.

Коркина Дарья Леонидовна (Улан-Удэ) – преподаватель Колледжа искусств имени П.И.Чайковского, член Союза композиторов России и Республики Бурятия.

Курилова Лада Леонидовна (Донецк) – концертмейстер Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С.Прокофьева.

Кучеренко Анастасия Леонидовна (Петербург) – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры иностранных языков и лингвистики Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Лю Сяюй (Китай) – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена

Мстиславская Елена Васильевна (Саратов) – кандидат педагогических наук, доцент Саратовской государственной консерватории.

Назаренко Лилия Андреевна (Луганск) – аспирантка кафедры культурологии Луганской государственной академии культуры и искусств имени М.Матусовского.

Нгуен Бао Иен (Вьетнам) – аспирант кафедры музыковедения Института «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета имени А.Н.Косыгина.

Нилова Вера Ивановна (Петрозаводск) – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А.К.Глазунова.

Овсянкина Галина Петровна (Петербург) – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

Перова Екатерина Юрьевна (Москва) – кандидат культурологии, доцент кафедры мировой культуры Московского государственного лингвистического университета.

Попова Варвара Владимировна (Оренбург) – студентка исторического факультета Оренбургского государственного педагогического университета.

Пэн Хуэйчжэнь (Китай) – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

Ряпосов Александр Юрьевич (Петербург) – доктор искусствоведения, старший научный сотрудник и заведующий сектором источниковедения Российского института истории искусств.

Се Линлин (Китай) – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

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.

Сорокина Екатерина Александровна (Тамбов) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

Strenáčiková Mária Jr. (Slovakia) (Стреначикова Мария Младшая, Словакия) – доктор философии, доктор искусствоведения, профессор кафедры теоретических предметов факультета музыкального искусства Академии искусств (Academy of Arts, Faculty of Music Arts, Banska Bystrica, Slovakia).

Strenáčiková Mária Sr. (Slovakia) (Стреначикова Мария Старшая, Словакия) – магистр искусств, кандидат наук, доцент кафедры теоретических предметов факультета музыкального искусства Академии искусств (Academy of Arts, Faculty of Music Arts, Banska Bystrica, Slovakia).

У Мина (Китай) – преподаватель Педагогического университета Гуанси.

Фазылов Шерзод Шавкатович (Узбекистан) – экономист, независимый исследователь, автор книги «Узбекистан».

Фартушный Виталий Петрович (Петрозаводск) – профессор кафедры духовых инструментов Петрозаводской государственной консерватории имени А.К.Глазунова.

Хачиев Георгий Арамович (Узбекистан) – экономист, независимый исследователь, автор книги «Культурное наследие Узбекистана».

Хренов Николай Андреевич (Москва) – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем масс-медиа Отдела зрелищных и медийных искусств Государственного института искусствознания, председатель Комиссии междисциплинарного исследования художественной деятельности при Научном совете РАН «История мировой культуры».

Чэнь Синюй (Китай) – аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного университета имени А.И.Герцена.

Содержание

Александр Демченко (Саратов) The contours of the world artistic heritage. Middle Ages	3
Игорь Кондаков (Москва) Русский музыкальный модерн: Римский-Корсаков и Скрябин	28
Дарья Коркина (Москва) Синтез Востока и Запада в оперном творчестве В.А. Усовича.....	33
Лада Курилова (Донецк) Симфония П.И. Чайковского – лирическая исповедь русской души (некоторые размышления)	43
Анастасия Кучеренко (Петербург) Музыкальная эклектичность на примере искусства фламенко.....	51
Лю Сяоюй, Се Линлин (Китай) Проблемы работы над художественным образом в современном музыкальном театре	55
Елена Мстиславская (Саратов) Организация как осознанная тактика профессиональных действий музыканта	60
Лилия Назаренко (Луганск) Музыкальная мода в русской музыкальной культуре.....	73
Иен Нгуен (Вьетнам) Пение на русском языке: трудности для иностранцев	77
Вера Нилова (Петрозаводск) Пассионные рефлексии Восьмой симфонии Антона Брукнера	82
Галина Овсянкина (Петербург) Приношение Борису Тищенко	94
Екатерина Перова (Москва) Религиозные реминисценции в русской культуре XX века (на материале творчества И.А. Бунина).....	147
Варвара Попова (Оренбург) Самодетельное художественное творчество в период «оттепели».....	150

Пэн Хуэйчжэнь, Ван Цэ (Китай) Ампула «дань» в современных музыкальных постановках: традиции и современность	154
Ирина Родионова (Москва) Церковь Спаса на Нередице в стереофотографических снимках фирмы Conrad A. Müller & Co	158
Александр Ряпосов (Петербург) Режиссура В.Э. Мейерхольда в драме и опере: взаимопроникновения и взаимовлияния. Постановка проблемы.....	169
Екатерина Скоробогачева (Москва) Московское училище живописи и ваяния. Академия Ильи Глазунова. Преемственность классических традиций и новаторство	190
Екатерина Сорокина (Тамбов) Становление темы детства в музыкальной культуре: страницы истории.....	196
María Strenacikova Sr. (Slovakia)/Maria Strenacikova Jr. (Slovakia) Мария Стрэначикова Старшая (Словакия)/ Мария Стрэначикова Младшая (Словакия) Mysterious roman catacombs/Тайные римские катакомбы.....	201
У Мина, Чэнь Синюй (Китай) Формы претворения традиций в камерно-вокальных и хоровых произведениях Хуан Цзы	227
Шерзод Фазылов, Георгий Хачиев (Узбекистан) Увлекательное путешествие по «планете Самарканд», или образ города в диалоге культур	234
Виталий Фартушный (Петрозаводск) Из истории духового исполнительства. Международный конкурс имени Антонина Рейхи.....	249
Николай Хренов (Москва) Апокалиптические архетипы в романах М. Булгакова и А. Тарковского: «Откровение» Иоанна Богослова как ключ к апокалиптике в ее современных художественных формах	265
Сведения об авторах	318

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 80

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

31 марта 2025 года

Редакторы В.Н.Алесенкова, С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 05.05.2025 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 20,25. Уч.-изд. л. 20,6. Тираж 50. Заказ 24.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1