

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

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 81

*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

Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы.
Д 44 Том 81: 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. – 340 с.

ISBN 978-5-94841-691-5 (Т. 81)
ISBN 978-5-94841-314-3

В 81 томе предлагаемого альманаха представлен пятый 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 978-5-94841-691-5 (Т. 81)
ISBN 978-5-94841-314-3

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

Александр Демченко (Саратов)

**The contours of the world artistic heritage.
The Renaissance
Essay 1**

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»), 79 («Antiquity») и 80 (Middle Ages).

The historical science makes extensive use of the notion *Modern times*. This era in the life of humankind was preceded by the Ancient world (including the primitive communal system), Antiquity and the Middle Ages. The new chronology of modern times begins with *the Renaissance*. This epoch was a transitional one because various manifestations of the traditions that were formed in the Middle Ages went throughout its entire length.

The chronological boundaries of the Renaissance are usually determined by three centuries – from the 14th until the 16th centuries. To be more accurate, one needs to move the dating about half a century down and to time this epoch from the middle of the 13th until the middle of the 16th centuries.

* * *

In the Middle Ages, the *East* was clearly ahead of Europe in many areas, including the field of artistic achievements. Moreover, earlier than in Europe the East developed the ideas that later would be defined as Renaissance ones. The most tangible achievements of the Renaissance were those of *the Middle East*. Among the most striking phenomena of its art is *the architecture of Samarkand*.

At the end of the 14th century, Timur (Tamerlane), having completed his conquests, made Samarkand the capital of the new empire, intending to turn it into the best city in the world. The architecture of Samarkand developed on the basis of the traditions of Muslim architecture and gave complete standards of various types of buildings typical of the Middle East.

One of the earliest standards is **Gur-Emir, the Mausoleum of Timur** (1403 – 1404). Assessing this construction, one can reasonably say about Samarkand Renaissance because everything here is imbued with the spirit of loftiness, poetry, beauty and it is embodied in the forms of the dome structure that was persistently sought by the architects of the European Renaissance.

A high ribbed dome covers the monumental octagonal prism of the mausoleum, and it certainly dominates this structure being a point of visual attraction. It is compared to a blue tulip tightly folded its petals. The dome is covered with a pattern of dark blue and blue tiles that emphasizes it from the coloristic point of view.

A great advantage of the Middle East architecture is large and complex ensembles created during Timurid times. They were planned as the architectural centers of cities. The **Registan** square became such a center in Samarkand.

It is surrounded on three sides by the buildings of the madrasah. In its design, the complete symmetry is the principle that was subordinated to the architecture of the European Renaissance. Everything here is distinguished by an accentuated clarity, majestic character, and these are again exactly the features that were sought by European architects of that time.

In this ensemble, the building on the right – the **Sher-Dor** Madrasah attracts special attention. It was built in the 17th century but in all respects, it carries traditions of the previous epoch. The names of its creators are known – the architect was *Abdul-Jabbar*, the artist – *Muhammad Abbas*.

In its facade, one can find the abovementioned principles and features: a majestic, monumental structure, complete symmetry – the arch of the portal, on the sides of which the plane of the walls, the towers of minarets and domes are located. The general character of moderation and balance supports the geometric clarity of the proportions. The same thing is observed in décor – the harmony of ornamental patterns, the unity of colors.

In the space of the courtyard, the classic character of Samarkand architecture is particularly well evident: the clarity and balance of forms, the light exterior of the white-stone building. Despite their monumentality and solemnity, such structures do not show dominating character. They are characterized by gracefulness, lightness and secular character (softness of forms, picturesqueness of general outlines and decoration), that is, everything here is associated with the idea of a human.

Architectural decoration also contributes to the similar feeling. Samarkand masters used a special technique of colored tiles and glazed ceramics. A remarkable example of facing work is found in the same ensemble of Registan – in **Ulugbek Madrasah** (1417 – 1420).

The exceptional ingenuity of the ornament (mainly the stylization of plant motifs) is obvious in it. However, for all the richness and variety of forms there is strict logic, mathematically accurate calculation and geometricism. Turquoise-blue tones (the color of the sky) – the favorite colors of Samarkand buildings – dominate in this magnificent multicolor.

The splendor, generosity and elegance of the colors reflect the vitality of the human of that time, the sensual, joyous feeling of life inherent in him, which again was in tune with the tone of the European Renaissance.

Another example of the Eastern architectural Renaissance is the architecture of India at the time when the Mughal dynasty ruled here (from the 15th century). In the

combination of the Middle East architecture with local traditions, the so-called *Indo-Muslim architecture* developed there, and it quickly acquired a truly classical shape.

One example is the **Agra Fort**. It is obvious that the fort turns from a military fortress into a building of a civil, secular purpose, resembling a palace. The emphasis is on the aesthetic side, the focus is on beauty, elegance, harmony of design.

The mausoleum **Taj-Mahal** (circa 1630 – 1652) became the true jewel of Indo-Muslim architecture. This is a building of a later time, but it follows the canons that developed since the 15th century and it is a brilliant analogue to the European Renaissance architecture with its characteristic type of central dome structure. The gracefulness and harmony of proportions are based on absolute symmetry:

- two tiers of niches with arches cut into the walls are located on the sides of the main arch of the portal;
- medium-sized domes are surrounded by small domes on four minarets at the corners;
- the domed rotundas on the minarets echo the rotundas of the middle domes.

The geometric strictness that underlies the layout is combined with the softness of the outlines. This feature is reflected in the general design of the building, which is amazing in its musicality, and in the fact that the arrow-shaped arches are softened almost to round ones, and the central dome is raised on a high drum, which gives it special grace and lightness.

Illustration 01



Let us now turn to *the poetry of the Middle East* – to those aspects of it that were in tune with the Renaissance trends of European literature.

The sign of this time was *humanism*, and in the East, it declared itself much earlier than in Europe – at least since the middle of the 13th century. At the same time, the term *humanism* itself appeared there, that is, two centuries before it appeared among Italian intellectuals.

Renaissance humanism meant affirming the dignity and power of the human person.

Already in the middle of the 13th century, the poet **Rumi** raises personality to the heights of deification. It is noteworthy that the poet mentions his name in his verses. It becomes a tradition, which served as evidence of the sharply increased self-consciousness of the creators of art and what was one of the bright signs of the Renaissance.

The joyous ecstasy of life violently invades the human's perception of environment; there occurs a real revolt against all kinds of prohibitions imposed by the asceticism of religious morality.

For example, the character created by **Hafez** (a Persian poet of the late 14th century) rejects the promises of afterlife; he wants to live a full life with its sinful pleasures. In particular, the poet introduces the word *hawra* (according to the Koran, fairy maidens, who await the devout Muslim in paradise), so he calls his beloved.

Finally, the main thing in the poetry of the Middle East is what has become the main thing for the European lyrics of the Renaissance: the depiction of the *feeling of love* in many aspects. According to **Navoiy** (a great Uzbek poet, the late 15th century), only this feeling really gives a sense of purpose to a person's life.

In the atmosphere of spiritual emancipation and emphasized freedom of thought, the feeling of love and the beloved are often compared with faith, shrines, and the God. So an Uzbek poet **Khorezmi** interprets it in **The Book of Love** (the 14th century). On the same occasion, **Babur** (the poet-king, the founder of the Mughal dynasty) exclaims, "*Beloved, you are Mecca to me, I worship you*".

* * *

The above-mentioned artistic phenomena are the most remarkable art achievements. Nevertheless, during the Renaissance, the East gradually lost ground, ceding the role of the leader to Western Europe.

Now, approaching this part of the continent, we will focus on *the art of the Orthodox Christianity*. For various historical reasons (Byzantium was invaded by the Turks, Russia for a long time was under the Mongol-Tatar Yoke) artistic development there slowed down, much remained within the medieval tradition. Nevertheless, certain changes took place – although indirectly, but the art of the Orthodox Christianity in some way responded to the Renaissance trends. This is most clearly seen in church painting, the main genres of which were the icon and fresco.

If the Christian icon of the early Middle Ages passed from the image of a face and, hence, from a particular image to the conventional canon, already since the late

Middle Ages the reverse movement begins: from the canon and holy face to a more specific, more living human face. Iconographic images seem to come alive, gaining naturalness and easiness.

This process is obvious in later Byzantine icons. One of the examples is **Theodore's** holy face, which one can find in the icon Philip the Apostle, St. Theodore, St. Demetrius. It is evident that quite real human faces appear in iconography; figures become three-dimensional, they are filled with movement.

The similar example is the Byzantine icon of the 14th century **The Twelve Apostles**, where a group portrait of the saints turns into a living scene, and each of the characters is presented as an individual image, with its own turn of the head, body. There is no single repetition, and each face is written in a masterly manner!

Among the masters of the time of transition from the Middle Ages to the Renaissance, **Theophanes the Greek** (the late 14th century) stood out as a bright, stunning novelty of artistic solutions. He started in Byzantium but Russia became his adopted country, where his work made a huge impression on Russian people (there he received the nickname *Greek*).

Theophanes brought to Orthodox painting passionate excitement, strong expression, dynamism and freedom of composition. His art gave an impetus to a new stage of development of Russian painting. One of the masterpieces is the icon **The Transfiguration**, made in the workshop of Theophanes the Greek (possibly, it is the work of the master). Outwardly, everything in the icon corresponds to the gospel tradition – Christ on Mount Tabor appears transfigured: his face shone like the sun, his clothes became white as the light, and the Apostles fell down in fright, covering their faces. However, in comparison with similar medieval icons, we find here complete freedom of poses and gestures, unexpected perspective, extreme enrichment of color.

It was in Novgorod, where **Theophanes** worked, that the departure from the established canon began in Russian iconography. Real life bursts into traditional schemes; animals, landscape backgrounds, buildings, and everyday details appear in the images. One of the experiments of this kind is **The Miracle of Florus and Laurus** (the end of the 15th century), where everything in the foreground (white riders, grazing horses, landscape elements) is transmitted vividly, directly, colorfully, in a bright color scheme.

As you know, the pinnacle of Russian Renaissance painting was the works of **Andrei Rublev** (the early 15th century). In formal terms, his work seems to be subject to tradition and canon. However, the inner content of this phenomenon is completely different. Rublev transforms the conventionality of the iconographic image into a high generality – this is the sign that defines the best works of Italian Renaissance painting (Leonardo da Vinci, Raphael, Michelangelo, and, by the way, these are the names that appeared a century later than Rublev).

Moreover, another fundamental feature brings his works closer to the art of Renaissance artists: a pronounced humanistic orientation. In his images, there is no trace of the inaccessibility of the saints as it was in the images of the previous time. All their being they address to people and bear the seal of deep humanity.

For example, in the image of **The Apostle Peter** we find that the generality and humanistic orientation so characteristic of Rublev appear as a penetrating face of the suffering Russian man, growing to the image of the suffering face of Russia, the eternal unfortunate lot of the Russian land, doomed to hardships and sorrows.

Another high generalization we note in Rublev's icon **Crist the Redeemer**. The image of Jesus appears here as the personification of Russian spirituality: a strict, devoted, demanding face, not accepting anything vain and transient.

Even the severe damage caused by time to the famous icon, in its own way accompanies the symbolism of the image: as if it reflects the disgrace, the persecution and flagellation, which is constantly exposed in Russia to truthful, righteous men. However, the most important thing remained – the face itself, as if confirming that the truth somehow miraculously lives.

This image carries another generalizing idea: Russia lives against all the odds. There is “*something*” in its roots that helps to survive in any circumstances. This “*something*” that can not be expressed in words, is expressed in Rublev's **Trinity** (early 1410s or 1422-1427). The main, most famous of the master's works is perceived as the personification of the best sides of the Russian soul, a symbol of its peacefulness, kindness and long-suffering. Three angels hold a quiet, intimate conversation. It expresses another, so characteristic of the Russian mentality “Trinity”: faith, hope, love. The artist says these are the foundations of the lyricism of the moods, soft and poetic lines, the movement of the circle which is formed by the interrelationship of the figures, as well as harmony and purity of color (the combination of warm, subtle tones, creating a feeling of harmony and amazing clearness).

Illustration 02



A similar mood permeated the Znamenny Russian chant of that time. One of the Easter tunes of the 16th century is indicative – **The Hymn to the Theotokos**, a kind of Russian *Ave Maria* with its characteristic enlightened, harmonious sound system. The chaste and beauty of the song reflect the features of contemplation and depth of the Russian soul.

* * *

Finally moving to Western Europe, let us begin the consideration of its artistic culture with *Gothic*, since the roots of this style go back to the late Middle Ages.

Largely because of its remote origins, the Italian humanists, who rejected the heritage of the Middle Ages, disapproved of this style. They considered it a product of the barbarians and pejoratively called it *maniera gotica*, although in fact it had nothing to do with the barbarian tribes of the Goths. The style reached its heyday just in the Renaissance and it was the defining architectural style of the Renaissance in most countries.

The features of this style could be also found in other forms of art. For example, in literature, Dante's **Divine Comedy** is identified with Gothic. Turning to music, let us first note that the monophony, which prevailed in the Middle Ages, is replaced by *polyphony*. From the Gothic point of view, the strivings of the composers of the *Dutch polyphonic school* are symptomatic.

This school was the leading one in the European musical art of the Renaissance, and its masters, like architects, combined in their compositions the rational-intellectual principle (strict mathematical calculation, constructive ingenuity) with the most whimsical imagination. They were distinguished by the sophisticated technique of multi-tiered sound layers, and by the elaborate detailed sound writing.

One of the outstanding masters of this style is *Jacob Obrecht* (1450? – 1505). Like many other representatives of the Dutch school, the main genre of his work was the mass – the central service of the Catholic Church.

Listening, for example, to the music of **Gloria** from Obrecht's mass *Super Maria Zart*, we notice that polyphony appears here as an autonomy of sound lines, as if independent of each other. This "diversity" is aimed at proclaiming praise, and in the character of an extremely enthusiastic sermon. The "Gothic" of sound writing responds to the fervor of the tone: the multiplicity of lines rising up (resembling the "stone lace" of temples) and the sharp-angled, "lancet" contour of the general configuration.

Returning to the Gothic architecture, we must first note the following. In the Renaissance, the initiative of universal progress passes to the cities where a new class is formed. Let us construct the corresponding etymological chain: *Burg* (town) – *the Burger* – *borgerstue* – *the bourgeoisie*.

With the appearance of this class, which happened just in the Renaissance era, the era of domination of bourgeois relations began, and the city became the center of

business and spiritual activity, the center of intensive development of all aspects of human existence, including artistic culture.

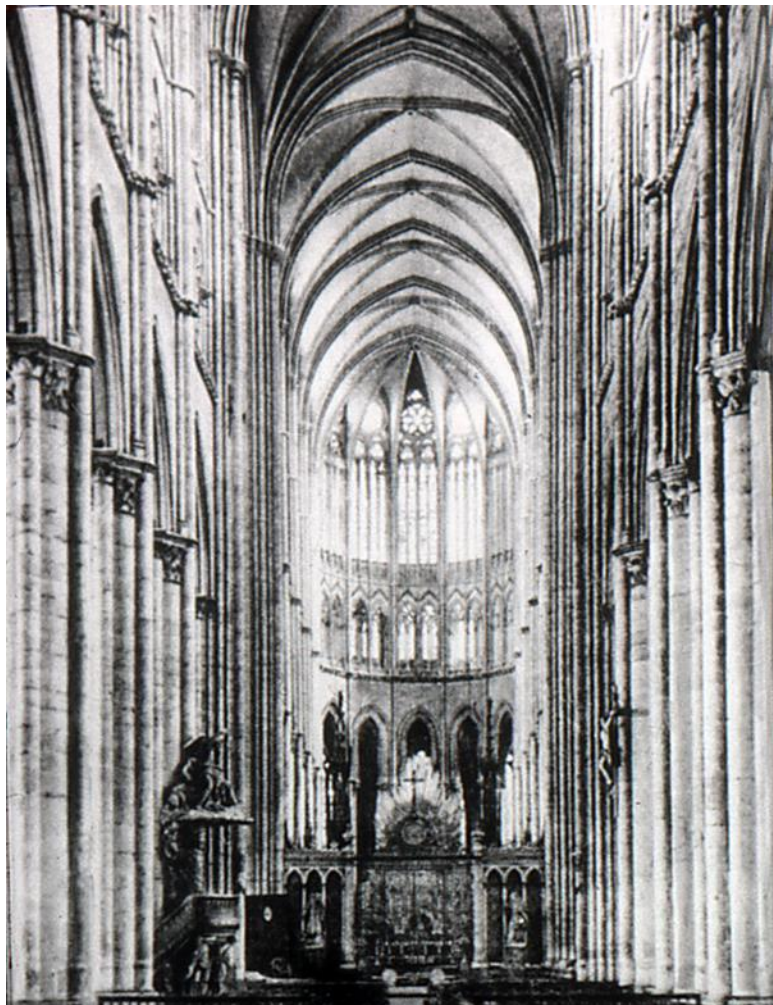
It is then that cities begin to erect Gothic cathedrals as symbols of their power. The cathedral was the center of city life, the pride of the city.

It was true, if only because it was a miracle of construction technology, and extremely complex structure at its basis (frame-nervure system) is one of the pinnacles of world architecture. This kind of design allowed spanning largely, to cut huge windows in the walls, to develop the interior space vertically.

The defining feature of Gothic architecture is an upward striving, all-round verticalism, which is realized through the elongation of all elements up, through the pointed outlines of arches and openings, and as it were a rising forest of columns, spires, sharp-angled towers and turrets. Grandiosity and solemn grandeur (some cathedrals were above 150 meters – for example, in Cologne and Ulm, Germany) are combined with the elegance of the silhouette, with openwork and ease of forms (it is not by chance that Gothic buildings are compared to stone lace).

One can recall some typical buildings in France, where is the actual origin of the Gothic style: **Reims Cathedral** (Notre-Dame de Reims) and **Notre-Dame Cathedral** (Notre-Dame de Paris).

Illustration 03



Almost an integral component of the Gothic Cathedral was *stained glass*. The art of stained glass reached its culmination in the Gothic period. Stained glass windows with their exceptional intensity and depth of color created a unique effect. Light, passing through the colored glass, fabulously transformed. It filled the room with an atmosphere of mystery.

The richness of forms and effects of the Gothic architecture was further multiplied by the existence of its various regional variations. For example, the English Gothic was characterized by massiveness, the horizontal extension of the building, the dominance of straight lines (which affected the construction of rectangular towers), multi-component structures – it consists of many independent volumes.

To verify this, one can just view the panorama of the **City** (the center of the UK capital) and **Westminster Cathedral** (Westminster is a historic area of London with the Royal residence, Parliament and government agencies).

England is the extreme West of Europe. By contrast, we give an example of Gothic architecture at its Eastern part, in the Baltic States. Let it be **St. Anne's Church** in Vilnius (Lithuania, the turn of the 16th century), which impresses with its exceptional originality of appearance, its dynamism, sculpture and harmony. The main facade is strictly symmetrical, light and graceful. The elegance of the overall composition is emphasized by the extraordinary skill of decorative stone carving.

* * *

Gothic is one of the most outstanding achievements of art of that time. And we must admit that in a number of its features, it is somehow contrary to our usual ideas about the Renaissance. In even greater opposition to the main line of artistic development of those centuries was the “*counterculture*” of the Renaissance.

The “counterculture” gave its interpretation to fine art. Even those who can be called absolute classics of High Renaissance sometimes had all sorts of “anomalies”. For example, it can be found among the engravings of the greatest German artist of that time, **Albrecht Durer** (1471 – 1528).

For example, the symbolic plot of his graphic composition **The Knight, Death and the Devil** (1513) in its own way illustrates the idea of the great humanist Erasmus of Rotterdam “*In spite of all fears, go the chosen way*”. Indeed, a stern knight on a stately horse with a faithful dog firmly holds the way, despite the surrounding horror:

- in front of the rider is a skull with a snarl;
- next to him is Death on a skinny nag points to the hourglass as a reminder of the shortness of life;
- behind is the Devil in a frighteningly bestial guise;
- a vile reptile crawls under the horse's hoof.

When this horror was brought to the foreground (without a positive counterbalance), the “nightmares” of the Renaissance began. As an illustration, let us pay attention to the right part of the diptych **The Last Judgment** of the Dutch artist *Hans*

Memling, which depicts the torments of sinners in hell and gives a colorful painting of the massacre of devils over lost souls. The contorted bodies, the pain-distorted faces, the dark blaze of the fiery hell – all this is designed to evoke a sense of horror at the coming retribution for the wrongdoing in the earthly life.

Using the terminology of the 20th century, we can talk about the expression of such scenes. This kind of *expressionism*, including the horror of life, its phantasm and absurdity, was the main content of the work of the younger compatriot of H. Memling – **Hieronymus Bosch** (about 1460 – 1516). As if ironically, the years of his life fall just at the time of the High Renaissance, when such masters as Leonardo da Vinci, Raphael, Michelangelo, Durer created.

For example, Bosch's great triptych **The Garden of Earthly Delights** is a grand spectacle of the sinful life of people. In the center of this huge canvas, the Lord of hell (bird-headed Satan) swallows and passes through the sinners, then falling into a bottomless pit under his throne, and around the throne, Satan's henchmen prepare for him another sacrifice (all this is transmitted with naturalistic details).

The triptych as a whole is a real phantasmagoria, a myriad of all sorts of out-thinking and chimeras, in the embodiment of which any surrealist of the 20th century could envy Bosch. The picture **The Temptation of St. Anthony** can give an idea of the artist's skill in describing such monsters and anomalies.

Creating the world of evil spirits, the world of monstrous creatures, Bosch masterfully combines in this work the incongruous (animal forms with objects of inanimate type), besides, he puts these "hybrids" in obviously improbable relations. However, for all that, he manages to give full credibility to the phantasmagoric scenes.

This kind of persuasiveness shows that behind the chimeras and phantoms of Bosch there was a real world of low, ugly, irrational, satanic nesting in the bowels of the Renaissance. It belongs primarily to a human, what in particular proves the picture **Christ Carrying the Cross**, where Christ is shown surrounded by a panopticon of unpeople. Grotesque, disgusting, brutish faces focused on the imprint of human bestiality. Thus, in Bosch's ideas, human faces distorted by malice, envy, hypocrisy are more terrible than the most terrible chimeras.

In addition to the abovementioned, we can name a number of musical works that create the atmosphere that gave rise to moods that led away from the main line of the Renaissance sense of life, that is, from the ideals of light, harmony, beauty.

Such moods almost dominated musical art, although it must be admitted that in those days it was still largely inferior to the leading types of artistic creativity and could not claim to express the fundamental ideas and attitudes.

One example is a **Motet** by the Spanish composer **Cristobal de Morales** (1500 – 1553). This term (from French – *the word*) was used to denote a multi-voiced vocal or vocal-instrumental work, most often with a spiritual text. Such music, with its slow monotony, sluggish pulse and faded colors, conveyed a state of joyless, darkly dreary existence, dull everyday life, bearing down with its tremendous weight. How far it is from that brilliant light that surrounds the Renaissance in our minds!

Based on such a state of mind, the “counterculture” of the Renaissance was just growing. The first of the bright figures of this artistic sphere is the French poet-rebel *Francois Villon* (the middle of the 15th century). The main line of his work was focused on disharmony and inner tensions.

The poet is tormented by glaring contradictions; he is characterized by oscillations between opposites. For example, he can create a hymn to the beauty of a woman and then attack her for her ability to dirty and venal love, based on lies and deceit.

Villon discovered “the lowlife” for art. Fully acquainted with the life of the Parisian lower classes, he describes the underside of life with virtuoso ingenuity. What is interesting, in such works as **The Ballad against the Slanderers of France** with its repulsive grotesque, it would seem that the positive message (castigation) turns almost into its opposite (scavenging the disgusting).

The phenomena of “counterculture” often appeared precisely because of such a metamorphosis. For example, in Germany, the so-called fool’s literature flourished. The poetic book **Ship of Fool** by *Sebastian Brant* (1494) laid the beginning of it, where he attempted to gather all imaginable vices and weaknesses of human beings. As a result, the author sometimes fell into total denial.

There is no doubt that the “counterculture” of the Renaissance fixed its fact of life. It is harsh, sometimes even cruel and monstrous. It often recalls the impact of the medieval state of mind. This tone followed the Renaissance throughout its entire history.

The sound image of this imprint of austerity and self-denial can serve *Praeter rerum* – one of the compositions of the Dutch composer *Josquin Desprez* (about 1440 – 1521 or 1524, one of the greatest representatives of the leading polyphonic school of that time). It is based on antiphonic singing (alternating sound of a choir of boys and men’s voices, accompanied by wind instruments).

The spirit of the modernized Middle Ages is felt here in the deliberate severity of the lines with their Gothic sharpness and angularity. So, there is an impressive scene of the procession of people, ready to sacrifice. Along with this reversion to the past, you can feel the prediction of the near future, when the fires of the Inquisition would begin to burn in Europe from the middle of the 16th century.

* * *

All abovementioned accompanied the Renaissance: the artistic culture of the East and Orthodox Christianity, Gothic and “counterculture”. Now let us turn to the central part and essence of Renaissance art.

This central part began to develop during the *Early Renaissance*. The features of Renaissance artistic thinking originated in the depths of medieval art and with sufficient certainty declared themselves by the middle of the 13th century. First in the sculpture of Gothic cathedrals, in which there was a real revolution, a rapid breakthrough in a new quality, anticipating the conquest of classical sculpture of the Renaissance.

Reliefs and statues acquire vitality; an interest is awoken in familiar forms, in physical beauty and in the feelings of a real person. Some statues from German temples can serve as examples of this kind.

The famous **Horseman** from the Cathedral in Bamberg refutes the popular opinion that after the only known equestrian monument of Late Antiquity (the monument to the Roman Emperor Marcus Aurelius, the late 2nd century AD), such statues appeared only at the end of the 15th century in Italy. It means the Monument of condottiero Colleoni by A. Verrocchio (1479 – 1488).

The main thing is that in the samples of this kind the sculpture has acquired a naturalness of proportions, an excellent level of modeling of the human face and body, expressiveness and ease in the transfer of facial expressions and poses, and by means of voluminous plastic – the ability to apparent true-to-life nature.

The themes of sculptural images are becoming more and more diverse. Along with biblical stories and characters, there appear authentic images of real people, primarily the representatives of the nobility. These sculptural portraits impress with the specificity of the embodiment of the image and the psychological depth of observation.

Among the original masterpieces are the statues of the Naumburg Cathedral, each of which is endowed with a vividly individual character. Of the most remarkable is **Uta**, with a strikingly well defined, Germanic-type pretty face of a young woman who is blessed with a graceful, frail, exalted beauty. She wrapped her cloak around her; there is a crown on her head – a sign of high status in society. The features of a delicate girlish appearance are subtly conveyed, including through her full lips.

Illustration 04



The figure of Uta is a sculptural group together with her husband – the Margrave Eckard II (margrave is a lord of the border principality). Uta's subtle femininity (emphasized by her elongated figure) is especially distinct in comparison with the manly character of her husband: a handsome German knight (the attribute of his military duty is a big sword) with a heavy strong face, at a mature age, the noble origin is evident in his image.

Another statue of the Naumburg Cathedral, which confirms the idea of a variety of images, transmitted in the sculptures of that time is **Reglinda**. One can see a simple-hearted, smiling face of a young woman who is risible in character and whose appearance is portrayed very vividly and directly.

Later, from the last third of the 13th century, interest in the real world and the real man is awakened in the Italian fine art, which was soon to become the highest expression of the culture of the Renaissance. An artistic movement, called the *Proto-Renaissance* appeared in Italy too.

At the initial stage of its development, one can find a phenomenon that is already familiar to us from the art of Orthodoxy of the same time – the “*living*” icon. It begins the formation of the image of the Renaissance Madonna (from ital. *mia donna* – my mistress).

The Italian masters, in comparison with the Byzantine ones, quickly gained even more freedom in their relations with the medieval tradition, and here they more actively declared themselves strong creative individuals. One such individual is **Simone Martini** (circa 1284 – 1344), a contemporary and friend of the poet Francesco Petrarch.

His **Madonna** retains some iconic features. The artist paints the picture on a patterned gold background, preserving a certain flatness of the figure and the predominance of the contour line (signs of medieval images), but everything is full of ease and that refined elegance of the pose, which shows in the depicted woman rather a fine lady.

In the composition **Annunciation** (1333), Martini develops the plot that later would become one of the most common in the life of the Renaissance: the Archangel Gabriel brings the Virgin Mary “good news”. There is still some flatness and disembodied image, but this is *a picture* with a clear arrangement of figures and bright picturesqueness.

Moreover, one more extremely important quality is clearly observed in this work – the unique individuality of the artist, confirmed through the originality of his manner: exquisite decorative skill, refined color of almost monochrome painting, aristocracy of linear rhythms, and high spirituality of the image. With all of these features, Martini for almost two centuries anticipated the mannerism of the outstanding romanticist of the High Renaissance Sandro Botticelli.

The most significant phenomenon of the Proto-Renaissance was the work of **Giotto** (Giotto di Bondone, 1266 or 1267 – 1337). For the first time in his fresco painting, there was an unconditional break with medieval traditions for Italian art.

From the point of view of this break, the fresco **Exorcism of the Demons at Arezzo** is symptomatic. Arezzo is a city in Tuscany, and it should be mentioned that the main city of Tuscany is Florence, which became the cradle and center of the Italian Renaissance.

This is not just a fantastic plot and painting of evil spirits, as it was in the samples of “counterculture”. It sets a theme that resonates with future humanists with their negative attitude to the Middle Ages as a time of superstition, darkness and ignorance. The fresco takes on a symbolic meaning: chimeras and devilry have no place in a bright and intelligent life, and its personification is here elegant white stone city, and therefore the architectural background is almost the main thing in this painting.

Although this work still has a lot of conventional, but there is a rejection of the planar image, a real three-dimensional space with the perspective. The master uses a bright, fresh, joyful color scheme, corresponding to a new, life-loving attitude.

In some cases, we can talk about great love of life. Giotto generously fills his frescoes with landscape and household details, with almost pleasure he paints animals and birds, revealing keen interest in the earthly, material-object world. The most important thing is that he achieves vital authenticity in the image of a person, his feelings and experiences.

If one looks closely at the **Joachim Returning to his Shepherds** depicted in the fresco, you will notice that the clothes of the characters still somewhat resemble drapery. However, well-drawn folds completely convey the contour of the figure and its movements, and the artist already masters the light-and-dark modeling.

In this fresco, it is very clearly noticeable that with the work of Giotto, a new concept enters into painting – *psychologism*. It can be seen in strong contrast between Joachim’s condition and the reaction of the shepherds watching him. It is necessary to recall the situation: Joachim, the future father of the Virgin Mary, had no children for a long time, and here he returns from the temple, where he was severely humiliated – his gifts to the Lord were not accepted first, since he had no children.

Hence the mentioned contrast with the psychological background conveyed by the artist: a noble old man, slowly wandering sunk in thought and obvious depression (lowered head, wall-eyed) and the shepherds mystified and confused feel pity for Joachim.

Another example of Giotto’s psychological contrast, but shown in a completely different way, is found in the fresco **The Kiss of Judas**. This scene is mastered in such a way that the crowd gathered in the center. Here two figures are highlighted: Christ, who knows about the betrayal, looking with calm, sharp eyes at Judas, who reaches up to give Jesus a kiss.

The dramatic meaning of the action is concentrated in their faces close to each other: the beautiful profile of Jesus in its nobility and clarity, and the ugly, almost animal face of Judas. We also note the highest skill in building a complex multi-figure composition. The encounter between the Disciples of Christ and the guards is conveyed through an exceptional variety of faces, poses, and angles, which complements

the forest of towering spears and torches. This is how *a narrative* is created, shown in colors and lines.

Illustration 05



* * *

Giotto's frescoes marked the beginning of the Renaissance painting, and this is all the more significant because painting became the leading art form of the era. The same role for literature was played by the work of his contemporary Dante (Dante Alighieri, 1265 – 1321). The personality of the poet was formed in the literary environment, called "*Dolce stile nuovo*", which means "*sweet new style*".

The word *new* is found in the early days of the Renaissance many times, denoting in comparison with the attitude of the Middle Ages the movement to other life horizons; *sweet* is the same thing as *pleasant*, *gentle*, *affectionate* (as contextual interpretation of the word *dolce*), in contrast to the severity and asceticism of the Middle Ages. In connection with the time and direction, this style is similar to the Proto-Renaissance in the pictorial art.

A group of poets of the second half of the 13th century (the first community in the history of literature) rejecting Latin (the main language of medieval literature) began to use their native dialect (its basis was the dialect of Tuscany, located in the center of Italy). Thus, they took a step towards an entirely secular culture of the Renaissance. This step was mainly connected with the chanting of love and with the mastering the psychology of the lover. In line with this aesthetic, Dante created his first book – **New Life**.

Its title can be interpreted as a significant one for the new era (the book was completed in 1292). Love is interpreted here as a huge force that renews the world.

This autobiographical story (love for the young Beatrice, who died early) is considered the first psychological novel in Europe.

The second book of Dante is **Divine Comedy**. Such an exceptionally large-scale philosophical epic arose just at the turn of two historical eras, in connection with which F. Engels rightly noted that Dante is “*the last poet of the Middle Ages and at the same time the first poet of Modern times*”. This landmark position is recorded in the opening lines of the poem, where the poet draws the initial situation for himself and for humanity as a whole: from darkness, savagery, disasters (so the former life, the life of the Middle Ages was perceived) to a new life, in the world of harmony and justice.

On this way, the shadow of the Roman poet Virgil as the personification of wisdom and humanism becomes his guide (the choice of this figure outlines the characteristic for the Renaissance worship of Antiquity). With him, Dante descends to hell (the world of condemnation), then passes through purgatory (the world of redemption), and then, accompanied by Beatrice (the symbol of faith and ennobling love), ascends to heaven (the world of grace and bliss).

Hence, the author’s title of the poem – “*Comedy*” – in those days every poetic work with an unhappy beginning and a happy end was called in such way. In the late 14th century, the worshippers of the comedy added the epithet *Divine* as a tribute of their admiration.

Through the transcendent, “otherworldly” Dante, actually, models the earthly world with its contrasting movement from Evil and Darkness to Good and Light. This earthly essence is especially evident in the first part (Hell), where the feelings and sufferings of people are clearly expressed through the torments of unrepentant sinners. Moreover, the poet shows a remarkable for his time tolerance and a deep sympathy for the fate of the lost.

The process of renewal was also active in the musical arts where a corresponding term appeared – *Ars nova* (*new art*). The novelty was reflected in the fact that from now on music develops only as a polyphonic, acquiring a huge expressive means of harmony and polyphony. In addition, there is a liberation of the rhythm: it becomes flexible, diverse, and dynamic. All this reflected a fundamental change in human psychology – a real, sensuous feeling of life was awakened in him.

The most famous representative of the Italian *Ars nova* is Francesco **Landini** (about 1325 – 1397). One of the characteristic samples of his music is “**Ballata**”. *Ballata* is a small strophic song of the 13th – 15th centuries on a dance basis; later it began to mean the same as the ballad in Italian.

Two voices (female and male) hold a dialogue over the lute *pizzicato*. They sound very tender, intimate, like a mutual love confession of two hearts. The exquisite range of a lyrical emotion is reflected in the whimsicality of melodic-rhythmic pattern and in the free polyphonic weaving of lines.

In such music, it is easy to feel a very special style and color: purity, transparency, watercolor paints – like thin and fragile shoots of the initial time of life. It is no accident that Hegel called the Renaissance the “*dawn*” of contemporary culture.

Most of all, this can be attributed to the Early Renaissance, which became a kind of childhood, adolescence and youth of the rising era (let us recall that the Renaissance opened the period, which is designated as the modern period in historical science).

What can be heard in Landini's Ballata vividly recalls the mood of Dante's mentioned youthful book *New Life*, where the feeling of love is touching in its frankness. The poetry of his fellows in "*Dolce stile Nuovo*" is said to be "*fragrant with the freshness of spring*".

This tone is often clearly visible in the music of the Early Renaissance: it is alike the sprouts of awakening life, the peculiar charm of early spring with its pristine purity of colors, the fragile outline of the first green.

The work of *Johannes Ciconia* (1335 – 1411) is also significant in this respect. He was one of those who stood at the origins of the Dutch polyphonic school. In the Renaissance, it considered the leading one in Europe.

In his vocal and instrumental miniature "*O felix*" (lat. *O happy*), in addition to the similar "spring freshness", attention is drawn to the uniqueness of sound writing (including the combination of trombone with female voices) and the originality of the rhythm, which conveys a very dynamic sense of life (the richness in syncopated drawings).

Illustrations

1. **Taj Mahal** (India)
2. *Rublev* **The Trinity** (Ancient Russia)
3. **Notre-Dame Cathedral** in Reims (France)
4. **Uta** (the Naumburg Cathedral, Germany)
5. *Giotto* **The Kiss Of Judas** (Italy)

Николай Хренов (Москва)

Искусство и миф: о чем свидетельствует вспыхнувший в XX веке интерес к мифу?

1. XX век как эпоха реабилитации мифа. Трудности интерпретации мифа как лейтмотив истории науки. Реабилитация мифа как следствие перехода к альтернативной культуре.

Начнем погружение в проблематику мифа не с того, какой смысл обычно вкладывается в понятие «миф» и какую структуру он имеет. Определений мифа так много, что они могут даже помешать. Определение мифа мы дадим в ходе исследования. Первоначально мы попытаемся выделить его некоторые признаки. Известно, что первые формы рефлексии о мифе, в которых следует искать его определение, связаны с древнегреческими философами. Но, как свидетельствует А. Лосев, даже у Платона, использующего миф в своих философских построениях, его определение отсутствует («Сам Платон нигде не дал определения мифа» [1]). Не больше ясности по поводу мифа и у Аристотеля, хотя, казалось бы, именно аристотелевский рационализм как раз и мог бы внести в понимание мифа большую ясность. Комментируя употребление понятия «миф» в «Поэтике» Аристотеля, А. Лосев утверждает, что под ним Аристотель понимает просто фабулу или состав событий трагедии. По этому поводу А. Лосев высказывает существенное суждение об отсутствии у Аристотеля четкого определения мифа. «Если под «мифом» понимается «сочетание событий», то при чем тут миф.

Сочетание событий может быть и вообще во всякой драме, например, в комедии, да и не только в драме. Под «сочетанием событий» Аристотель, как видно, понимает вообще последовательную структуру художественного изображения. Тем более странно употребление здесь термина «миф». Вероятно, Аристотель имел в виду то, что вся греческая классическая трагедия обычно составлялась из тех или других мифов. Но даже самые ранние трагики отнюдь не интересовались мифом как таковым, а пользовались им просто как содержанием действия, структуру и идейное содержание которого они стремились изобразить. Но Аристотель тоже занимается в своей «Поэтике» по преимуществу составными частями трагедии, их последовательностью, их структурой и их отнюдь не мифическим, но общечеловеческим характером. Поэтому делается понятным стремление некоторых переводчиков Аристотеля переводить греческий термин «миф» не как «миф», а просто как «фабулу». Нечего и говорить о том, каким огромным даром античной мысли мы бы располагали, если бы Аристотель всю свою тончайшую дистинктивность и всю свою обстоятельней-

шую декриптивность направил бы действительно на «миф» с анализом его в соседстве с такими терминами, как «идея», «художественный образ», метафора и т.п. Но, к сожалению, Аристотель совершенно не заинтересован в анализе мифа как именно мифа, а понимает под мифом то, что редко кто-нибудь понимал до него, а именно просто фабулу, независимо от ее мифического содержания» [2].

Но если рационализм античного Просвещения или эпоха зрелой классики античности не раскрыли смысла мифа, то, может быть поздний западный рационализм, выпустивший джинна модерна, преуспел в этом больше? Мы об этом обязательно скажем. Но очевидно, что о мифе больше сказали все же те, кто модерну сопротивлялся, а именно, романтики, констатирующие трудность определения и вообще понимания природы мифа. В этой констатации они были первыми. Именно они поставили вопрос о значимости мифа. В этом проявилось их сопротивление модерну, понимаемому в широком смысле, т.е. идеологии Просвещения. Так, Ф. Шлегель писал: «Мифология – это самое запутанное создание человеческого духа; бесконечно богатое, но и крайне изменчивое в его значении, которое одно только и существенно» [3].

О смысле этой трудности позднее скажет М. Маклюен. «В эпоху фрагментарного, линейного сознания, создавшего Гутенбергову технологию, которая в свою очередь значительно усилила эти его качества, мифологическое мировидение становится трудным для понимания» [4]. Ведь миф, по М. Маклюену, связан с одновременным восприятием множества причин и следствий. Однако кризис печатной культуры в эпоху электронных технологий был частным выражением общего кризиса мировосприятия модерна. Собственно, в контексте модерна как раз и было вызвано к жизни и получило научное и обоснование фрагментарное и линейное сознание. В эпоху постмодерна кризис линейного принципа стал перманентным предметом дискуссий. Так, Ж. Деррида формулирует идею финала линейности в культуре. «Но сейчас эпоха господства линейного письма и соответствующей ему модели мысли заканчивается повсюду – в литературе, философии, науке, – пишет комментирующая идеи Ж.Дерриды Н. Автономова, – а это, в свою очередь, предполагает новую организацию пространства и времени» [5].

С еще большими трудностями в интерпретации мифа сталкивался западный исследователь, когда он соприкасался с мифами восточного происхождения. В частности, самый известный критик и теоретик романтизма обращал внимание на расхождения, существующих между античной и восточной мифологией. Принимая эти расхождения во внимание, он констатировал неготовность современной ему науки к исследованию мифа, в особенности, восточного. «Поэтому, – писал он, – требуется большой запас фактов и источников, чтобы исследовать то, что может привести здесь к подробному изображению целого во всех его деталях, ступенях внутреннего развития и внешних примесях вплоть до малейших следов постепенных изменений. Однако наши вспомога-

тельные средства еще совершенно недостаточны для того, чтобы осуществить все это для индийской философии» [6].

Что касается эпохи Просвещения, то о ней следует говорить подробно, ведь именно с ней связана резко проведенная граница между мифологическим, с одной стороны, и понятийным мышлением, с другой. Философов Нового времени, которые ввели мир в эпоху модерна, можно считать настоящими «гробовщиками» мифа. Как утверждает Ю. Хабермас, просветительское мышление принято считать противодействием мифу, ибо оно призвано «разрушить заклание коллективных сил при помощи знания, полученного самостоятельно и превращенного в мотив» [7]. Обращаясь к концепции Просвещения, изложенной в книге Т. Адорно и К. Хоркхаймера «Динамика Просвещения», Ю. Хабермас говорит, что вообще разрыв с мифом демонстрирует уже активность гомеровского Одиссея. В его странствованиях отражается древняя история субъективности, вырывающейся из-под власти мистических сил. В данном случае отрыв от мифа включает в себя и отрыв от корней, от родины.

Для философов путешествие Одиссея предстает далеким предвосхищением Просвещения, отрывающегося от корней, но так и не способного до конца оторваться, а, следовательно, постоянно возвращающегося к мифу. Поскольку разрыв с мифом – значимая особенность Просвещения, то представляющие эту эпоху философы не могли о нем не рефлексировать. Не удивительно, что суждения о мифе можно обнаружить и у Гегеля, особенно в том месте, где он, как и Ф. Шлегель, рассуждает о восточной мифологии. Гегель, как и Ф. Шлегель, ставит вопрос о трудности прочтения восточных мифов. Но в этой трудности проявляется и несходство культур, необходимость понять восточный мир носителем западной ментальности. «Вступая в мир древнеперсидских, индийских, египетских образов и созданий, мы чувствуем себя сначала не по себе; мы чувствуем, что странствуем посреди каких-то задач. Сами по себе эти создания нас не привлекают, непосредственное созерцание их не доставляет нам удовольствия и не удовлетворяет нас; они сами как бы требуют от нас, чтобы мы перешагнули через них и пошли дальше, к их смыслу, который есть нечто более широкое, более глубокое, чем эти образы» [8].

Применительно к мифам Гегель ставит вопрос, который затем в эстетике станет одним из центральных. Он говорит: должны ли мы относиться к мифу как бесцельно придуманной истории или же задаться вопросом, что за такой историей скрывается глубокий смысл. Перечисляя различные точки зрения, имеющие место в попытках понять миф, Гегель указывает на одну из них, в соответствии с которой акцент ставится не на внешнем смысле мифологических образов и рассказов, а на передаваемом мифами общем глубоком смысле. С этой точки зрения раскрытие такого смысла и составляет настоящую задачу научного изучения мифов. Гегель явно склоняется к такой точке зрения. В ее основе лежит убеждение, что мифы связаны с историей человеческого духа, т.е. в мифах можно обнаружить следы не только чувственных образов, но и разума, хотя на начальных этапах истории деятельность разума связана с символиче-

скими формами, когда понятие еще не отеляется от чувственного образа, в нем присутствует. Иначе говоря, за созданием образов угадывается деятельность разума, пусть последний еще полностью и не успел осознать ни смысл своей деятельности, ни четкость того смысла, что скрывается за чувственным образом. Но если присутствие разума за чувственным образом угадывается, то этот разум пусть и в первоначальных формах следует познать. «Если же мы будем докапываться до внутренней истины мифологических представлений, то, не отвергая другой стороны, а именно случайности и произвола воображения, условий того места, где зародился миф, и т.п., мы сможем дать оправдание различным мифологиям. Оправдание же человека в его духовном созидании и формировании есть благородное занятие, более благородное, чем голое собирание внешних исторических фактов» [9].

По поводу выявления какой-то идеи в мифе как проявлении деятельности разума часто возникают сомнения. Первое сомнение связано с тем, что в миф идея привносится позднее, чем миф возникает. Тогда получается что-то вроде платоновской идеи, т.е. чего-то внешнего, что проецируется на миф и ему присваивается. Причем, эта процедура проделывается с большим запозданием. Она становится реальной позднее, чем миф создается. В данном случае, очевидно, что мы имеем дело с модернизацией мифа. Где гарантия того, что, стремясь понять лежащий за чувственными образами мифа какой-то абстрактный смысл, мы не привносим в него свои смыслы и идеи, а не находим их в самом мифе? Видимо, все дело в том, что логика истории искусства, в которой Гегель выделяет три фазы становления духа – символическую, классическую и романтическую, применима и по отношению к логике истории мифа.

По логике Гегеля, творчество мифа соответствует лишь той фазе становления духа в формах искусства, которую он называет символической. Но на этой фазе понятийное мышление еще не успело стать самостоятельным и не успело отделиться от художественного. В порождениях символического мышления, т.е. в мифах понятие – обратная сторона образа. Имеющие место в мифе абстрактные смыслы передаются с помощью образов. И это одна из ступеней становления разума. Поэтому Гегель делает следующий вывод: «Однако если древние, создавая свою мифологию, и не думали о том, что мы теперь в ней видим, то из этого еще отнюдь не следует, что их представления в себе не являются символами и что мы не должны их считать таковыми.

В ту эпоху, когда народы создавали свои мифы, они жили поэзией и поэтому осознавали свои самые внутренние и глубокие переживания не в форме мысли, а в образах фантазии, не отрывая общих абстрактных представлений от конкретных образов» [10]. Но если мы связываем творчество мифов исключительно с символической фазой становления духа в истории, то мы тем самым несколько скатываемся к весьма устаревшему мнению. Если миф – это продукт символической формы мышления, то, следовательно, с финалом этой стадии мышления в истории заканчивается и мифотворчество. Согласиться с этой точкой зрения сегодня никак невозможно. И тут на помощь приходит сам Гегель,

который символическую форму мышления вовсе не считал изжитой в истории полностью. Совсем напротив, он констатировал реальность этой формы на последующих стадиях становления духа, а, следовательно, культуры. Собственно, с констатации этого тезиса он начинает второй том своей «Эстетики». И здесь же он подчеркивает, что на последующих фазах становления духа символическая форма мышления только перестает быть доминирующей и определяющей, представая в виде элемента классической и романтической фазы. «Мы должны поэтому, – пишет он, – с самого начала делать различие между символом в его самостоятельном своеобразии, в котором он представляет законченный тип художественного созерцания и воплощения, и тем видом символического, который низводится на степень лишь несамостоятельной внешней формы» [11]. Утверждение о непрекращающихся на поздних этапах истории процессах символического мышления позволяет утверждать, что если мышление символами в истории не угасает, то, следовательно, уже тем самым не является уделом прошлого и мифологическое мышление.

По поводу символов можно было бы пойти еще дальше. Дело в том, что функционирование символического мышления, которое вроде бы угасло в рационалистическую эпоху, т.е. в Новое время, уступая место мышлению и коммуникации с помощью исключительно знаков, вовсе не является «пережитком» или чем-то второстепенным. Все дело в том, что современная эпоха, как эпоха переходная, вновь делает актуальным обсуждение вопроса об активности символического мышления, статус которого перестает быть второстепенным и зависимым. Оно демонстрирует такую активность, что кажется именно этот механизм активности символического мышления способен проиллюстрировать глубокую трансформацию культуры в целом. Этот вопрос становится предметом обсуждения Ж. Дерриды и Ю. Кристевой. У Ж. Дерриды критика знака связана с его генеральной идеей деконструкции, понимаемой как деконструкция западного логоцентризма. Конечно, Ж. Деррида осторожен. «Однако нам известно, – пишет он, – что тема знака вот уже почти сто лет длит агонию традиции, которая стремилась освободить смысл, истину, наличие бытия и т.д. от всего того, что связано с процессом означения. Усомнившись в самом различии между означаемым и означающим или, иначе, в идее знака как такового, нужно сразу же уточнить, что мы не исходим при этом из некоей наличной истины, предшествующей знаку, существующей вне его или под ним в месте, лишенном каких-то ни было различий. Скорее, напротив. Нас интересует как раз то, что в понятии знака, которое всегда существовало и функционировало лишь внутри истории философии (наличия), определяется – в системном и генеалогическом плане – этой историей» [12].

Ж. Деррида не столько против знака (ведь без идеи знака «разрушается и наш мир, и наш язык» [13], но он прослеживает зависимость знака от исторических трансформаций культуры. Но что значит историческая трансформация культуры как не трансформация не столько линейного, сколько циклического характера. Ведь кризис знаковой природы означает и кризис той культуры, в

границах которой эта знаковая природа сформировалась. Не является ли проблема символа одновременно и кризисом культуры, в которой знак сформировался и имел определенную конфигурацию и предвосхищением альтернативной культуры, которая выведет из забвения некогда уже существовавшей культуры, в которой основополагающим был не столько знак, сколько символ, осуществляющий функции знака.

Так, Ю. Кристева прослеживает статус символа и статус знака в истории европейской литературы. Она утверждает, что если в XV и XVI веках романному высказыванию удалось вырваться из структуры символа и подчиниться знаку, то ныне, в XX веке роман чувствует себя неудобно, проговариваясь в структуре знака (и в его идеологеме), но по-прежнему оставаясь ее пленником в той мере, в какой он стремится быть выражением некоей сущности (психологической, интеллектуальной), предшествующей ее языковому воплощению» [14]. Тем не менее, процесс реабилитации символического, а, следовательно, и мифологического мышления в литературе все же разворачивается. Сама Ю. Кристева признается, что переход от идеологемы знака к идеологеме символа, т.е. невыразимого можно иллюстрировать с помощью литературы «потока сознания». Так, в романах Джойса, Натали Саррот и особенно у Беккета имеет место борьба со знаком. «Роман «потока сознания», наводя мосты между двумя крайними разломами, разделяющего действительность и речь (в этом он следует реалистическому роману), но осознавая ограниченность речи, структурируемой в процессе коммуникации и ради нее же (это «осознание» как раз и отличает его от реалистического романа), восстает против определенного продукта символического мышления (структуры реалистического высказывания), но не выходит при этом за рамки его идеологемы (диадического мышления, выражение). Отсюда проистекает карнавализация романа; ныне мы наблюдаем настоящую одержимость невыразимым (один из романов Беккета как раз озаглавлен этим словом); дискурс теряет синтаксическую связность, распадается, нарушается порядок слов. Изменяется даже сама их фактура. Таким образом, вновь возникает тяготение к мениппее, как это неоднократно наблюдалось в переходные периоды истории литературы. В этих условиях неизбежно совершается трансгрессия «закона», на этот раз оспаривается закон знака, подобно тому, как в XV веке подвергался сомнению закон символа» [15].

Но если современная литература свидетельствует о возвращении к символу, то именно это обстоятельство уже можно считать аргументом в пользу возвращения нашего времени к мифу. Проект Просвещения, частным проявлением которого был разрыв с мифом, стало быть, оказался несостоятельным. Его цель достигнутой не стала. Если в этом проекте и была определенная истина, то эта истина носит временный характер, т.е. она является реальной лишь в контексте новоевропейской культуры, которая оказывалась в ситуации «заката» уже в эпоху Ф. Ницше. При этом, разумеется, такой «закат» следует понимать не как «закат Европы», а как «закат» культуры чувственного типа (П. Сорокин) и как переход к альтернативной культуре, в контексте которой только и можно

осмыслить актуализацию мифологического мышления, в том числе, и в формах литературы. А о том, что это процесс актуализации мифа активно разворачивается, свидетельствовал уже диагноз, поставленный Е. Мелетинским в первом издании его книги «Поэтика мифа». Суть этого диагноза состоит в том, что XX век возвращает литературу к мифу. Миф становится способом организации текста не только у таких представителей модерна, как Джойс, но и у сохранившего верность традиционной структуре романа Т. Манна. Миф можно обнаружить не только у латиноамериканских или афроазиатских писателей, соединивших элементы модернизма с неоромантическим обращением к национальному фольклору [16]. В литературе XX века мифологическое мышление вовсе не сводится исключительно к модернизму. С другой стороны, было бы ошибочным считать, что возрождение мифа разворачивается лишь в литературе и исчерпывается лишь литературой. Возрождение мифа в XX веке разворачивалось в более широких и вовсе не художественных сферах. Это обстоятельство, т.е. актуализацию мифологического сознания в широком контексте мы и хотели бы здесь затронуть.

Проблема трудностей в интерпретации мифов существует и в силу того, что современному исследователю приходится иметь дело исключительно с символическими формами мышления, но и с давно преодоленными социальными формами бытия. На эту сторону дела обращает внимание В. Ярхо, когда он пытается проанализировать трагедию Софокла «Царь Эдип». «Толкование всякого мифа, как хорошо известно специалистам, представляет значительные трудности главным образом потому, что начало процесса мифотворчества уходит в отдаленные пласты человеческой предистории, во времена, когда люди в своем биологическом и общественном поведении подчинялись совершенно особым законам, впоследствии преодоленным» [17]. С этой трудностью столкнулись уже в эпоху первого Просвещения, т.е. в классическую эпоху античности, когда миф был подвергнут философскому, т.е. рационалистическому истолкованию. Ведь это толкование мифов, рефлексия по их поводу разворачивались уже в ином моральном и логическом контексте.

Тем не менее, в XX веке возникает настойчивое стремление избежать при интерпретации мифа позднейшей модернизации и понять не только миф, но и вообще структуру первобытного мышления, порождением которой миф является. И, кстати сказать, эта тенденция оказалась для искусства весьма плодотворной. Об этом, например, свидетельствует теоретическое наследие С. Эйзенштейна, нередко прибегавшего к концепции Л. Леви-Брюля, помогающего С. Эйзенштейну в доказательстве того, что в кино актуализируются и активизируются структуры архаического мышления. Но для того, чтобы их выявить и идентифицировать, важно эти структуры понять безотносительно к искусству. В данном случае исследователи XX века столкнулись с настоящими трудностями. Так, ставя перед собой задачу вывести исследование сюжетов и жанров за пределы уже сложившихся в поздней истории искусства форм и прибегнуть к генетическому исследованию, предметом которого являются неразвитые, первичные, эмбриональные формы таких сюжетов и жанров, О. Фрейденберг

указывает на эту трудность. Она пишет, что трудно быть точной в толковании ключевых форм первобытного мышления, ведь она вынуждена исходить из современной семантики и прибегать к современным понятным терминам [18]. Но дело не только в терминологии. Сюжетность в ее современных формах связана с основополагающими принципами восприятия времени, которые сформировались в позднюю эпоху, а еще точнее, в Новое время. Здесь доминирующим принципом будет принцип линейности и последовательности, а, соответственно, фрагментации и сегментации какого-то целостного явления на отдельные части, которые и вытягиваются в рассказе в линейную цепочку. Между тем, миф исключал такую последовательность и такую линейность. М. Маклюен, настаивающий на возрождении мифа в современной культуре, что происходит, как он утверждает, под воздействием электронных технологий, в качестве иллюстрации распада линейности ссылается на поэзию, в частности, У. Блейка. «Избранная же им для выражения своего мировидения форма мифа была, с одной стороны, неэффективной, но с другой – необходимой, ибо миф – это форма одновременного восприятия множества причин и следствий... Для поэтов – романтиков мифологическое и симультанное видение Блейка осталось неразгаданным. Они находились в границах ньютоновского видения и занимались совершенствованием живописания внешнего пейзажа как способа обособления отдельных состояний внутренней жизни» [19].

Касаясь вопроса о научном постижении мифа, К. Леви-Строс также не мог избежать констатации трудностей, но уже другого рода. Дело в том, что каждый конкретный миф не обладает целостностью и, следовательно, единство мифа проявляется лишь как проект и тенденция. «Мифологическая мысль не заботится о законченности: – пишет К. Леви-Строс, – всегда остается что-то, что можно было бы дополнить. Как и ритуалы, мифы бесконечны» [20].

2. Интерес XX века к ранним эпохам в истории искусства.

Генезис наррации как значимый аспект в познании мифа.

Любопытно, что становление альтернативной культуры в XX веке потребовало перетряхивания в истории искусства всех привычных форм. Проявлением такого нового прочтения логики истории искусства, в частности, интереса к ранним ее периодам становится внимание к генезису художественных форм, ставших в поздней истории привычными. Ведь очевидно, что поздние художественные формы успели от мифологических образований обособиться или вытеснить их на периферию. Иное дело, те эмбрионы, из которых такие формы развились. Они-то были еще в тесной связи с мифом.

Распад некогда стабильного и целостного культурного организма, каким можно считать культуру чувственного типа или культуру, сложившуюся и функционирующую на протяжении Нового времени, привел к ситуации, когда переход к новой культуре, еще не успевшей обозначиться, вернул к долитературным формам, т.е. к тем формам мышления, которые не успели приобрести завершенной и самостоятельной художественной формы, какой мы ее знаем с

эпохи греческой классики, когда эти формы впервые сложились. Не случайно в XX веке можно констатировать огромный интерес к генетическому аспекту литературы, к стадии в становлении художественных и повествовательных форм, получивших освещение в «Поэтике» Аристотеля. Выражением этого интереса к генетическому аспекту литературы стали, например, исследования О. Фрейденберг, примечательные еще и тем, что ее интересовали не столько даже сами эти литературные формы, сколько структуры архаического мышления, в которых эти формы складывались. Подобный подход к художественным формам в отечественной теории затем будет подхвачен С. Эйзенштейном, что совершенно понятно, ведь становление кино как еще одного искусства начинало не только с подражания сложившимся в литературе готовым повествовательным структурам, но и с актуализации таких форм, не успевших еще от нехудожественных форм обособиться. Дело здесь не только в выходе сюжетов и жанров в их эмбриональных формах за границы канонических форм, которые появятся лишь в последующей истории. Кстати, именно такой выход и свидетельствует о сохраняющейся еще связи между произведениями, с одной стороны, и обрядами, и мифами, с другой. Ведь миф никогда не локализуется лишь в сложившихся формах искусства и его с искусством вообще нельзя отождествлять. Дело тут еще и в том, что в своем сознании О. Фрейденберг держит решение еще одной задачи – ей важно понять, как, с помощью каких элементов и в какое время начинается преодоление исключительно образных способов коммуникации и формирование понятийно-логических структур, определяющих, в том числе, и структуры повествования. Разумеется, далеко не все исследователи в XX веке эту точку зрения разделяли, хотя такой авторитетный в России исследователь, как А. Веселовский уже проложил путь для подобного подхода. Тем не менее, О. Фрейденберг констатировала: «И однако же генетическое изучение литературы, несмотря на преклонение перед Веселовским, встречает и по сей час наибольшее сопротивление, считаясь чем-то ненаучным и навязанным литературе со стороны» [21].

Ссылаясь на Г. Узенера, О. Фрейденберг формулирует, что «в поздних формах упорно продолжают жить ранние, свидетельствующие об этой предварительной стадии пройденного развития» [22]. Именно О. Фрейденберг поставила вопрос о недопустимости модернизации в интерпретации художественных форм прошлого. Барьером такой модернизации может служить использование данных этнологии, социологии и психологии первобытного мышления. Может быть, в наиболее концентрированном виде такой подход выразился в популярности исследований Л. Леви-Брюля, касающихся первобытного мышления, к которым постоянно обращался С. Эйзенштейн. Ставя так вопрос, О. Фрейденберг убеждена в том, что европейская классическая литература проходит тот же путь развития, что и Греко-римская. Используя применительно к истории литературы шпенглеровский подход, она формулирует: «Глубоко знаменательно, что в древнейшей литературе приходится иметь дело с мировоззренческим наследием, функционировавшим еще до нее, что даже одна из древнейших ли-

тератур не может быть объяснена из себя же самой, а требует расшифровки до-литературного, нелитературного материала, что дело – не в пережитках и рудиментах, а в столкновении и борьбе двух общественных идеологий, из которых старая, побежденная, остается компонентом новой» [23].

Фиксация долитературных форм сюжета и жанра, когда они еще являются проявлениями обряда и мифа, оказывается, весьма плодотворна не только в том случае, когда исследователь обращается к архаике, но и в том случае, когда он обращается к характерным для XX века художественным формам. Здесь переходная ситуация свидетельствует об отмирании старых повествовательных форм и функционировании еще не окончательно сложившихся новых форм. Собственно, эта ситуация не только констатировалась, но и осмыслялась. Такой диагноз развертывающимся в литературе процессам был дан, например, Б. Эйхенбаумом в статье 1924 года [24]. Исследователь констатирует кризис традиционных литературных сюжетов и жанров. На первое место выходит проблематика жанра, неудовлетворенности традиционными жанрами и их исканием. Констатируется кризис романа в традиционном виде, в особенности, психологического. Имеются попытки возродить форму раннего, т.е. приключенческого романа. Хотя такие попытки в собственно литературе оказались неудачными, тем не менее, такое возрождение приключений развертывается в кино. Жанр вообще исчез из литературы. Постчеховская проза демонстрирует отсутствие жанра. С другой стороны, появляется интерес к эпистолярной литературе, переписке, дневникам, мемуарам, т.е. литературы без привычной сюжетной организации. Таким образом, констатируется уже не кризис литературных форм, а кризис традиционной сюжетной конструкции. Становится вновь актуальным построение поэтики в духе Аристотеля. Имеется потребность в новой комбинации конструктивных элементов. Дискуссии, развернувшиеся в 20-е годы в самой литературе, затем переходят в дискуссии по поводу кино. Тот же Б. Эйхенбаум констатирует: кино заново проходит те литературные жанры, которые в самой литературе уже давно считаются примитивными [25].

Но дело не только в возвращении кино к ранним литературным формам, но и к выходу из этих форм в такие эмбриональные организмы, в которых никакой причинно-следственной фабулы еще не существует. «Структура античной драмы – фрагмент архаического мировоззрения вообще. И поэтому не следует в ней искать причинно-следственной сюжетности, которая позволяла бы видеть в прологе, самом действии и эпилоге какую-то последовательную картину развертывающегося сюжета. «Перед нами – обычная «нанизанность» композиционных частей, дублирующих друг друга и по-своему глубоко системных, но лишенных формально-логической последовательности; в них есть подъем и падение, с возвратом в противоположное, кругооборот, перипетии. И будет меньшей ошибкой, если сказать, что античная драма произошла не из культа смерти, не из еды, не из очистительных обрядов, а из мировоззрения, которое отразилось в восприятии и смерти, и еды, и очищения и т.д.» [26]. Эта нанизанность композиционных частей в 20-е годы проявилась и в использовании прие-

мов цирка как несюжетной композиции в театре и кино. В качестве такого примера актуализации доповествовательных форм в новом искусстве можно было бы сослаться на вторжение предметного мира в сюжетику. В данном случае тоже можно констатировать вторжение мифа в новые формы. Так, к действующим лицам драмы О. Фрейденберг относит и неодушевленные предметы (стол, стул, ящик, телега, столб, ложе и т.д.). «Известно, что в архаических жанрах эпоса и драмы существуют сцены, где один герой опознает другого при помощи вещи – кольца, платья, памятки и т.д. Эти вещицы – такой же персонаж, как животное в сказке или цветки в мифе. Мы увидим, что этот персонаж обращается позднее в обстановку и – еще дальше – в сценарий и просто фон» [27].

Однако дело не только в необходимости выхода из собственно сложившихся литературных и вообще художественных форм, который позволит точнее разглядеть реальность мифа в эмбриональных художественных формах, когда они от обряда еще не успели обособиться. Генетический подход, актуальность которого справедливо доказывает О. Фрейденберг, несомненно, для нас поставивших своей целью понять реальность в искусстве XX века мифа, – один из способов разрешения поставленной задачи. Другой важный момент связан уже не с ситуацией, когда миф и литературная форма начинают обособляться, но когда миф, длительное время функционирующий в сложившихся литературных формах, покидает эти формы и распространяется на другие сферы, не имеющие с искусством ничего общего. В этом смысле особенно показателен XX век.

3. Миф в контексте культуры чувственного типа. Мифологическое мышление: дублер научного мышления или альтернатива ему? Когнитивный потенциал мифа.

Мы уже коснулись того, что в ситуации смены культур миф становится проблемой. Рождающаяся в XX веке альтернативная культура стремится реабилитировать миф, что свидетельствует об угасании культуры модерна, развившейся на рациональной, понятийной и, в общем, научной основе. Те признаки, которые были связаны с мифом как способом познания, перешли к науке. Здесь они оказались даже гипертрофированными. В культуре чувственного типа, о «закате» которой говорили уже на рубеже XIX–XX веков, миф, казалось, был упразднен или, что было бы точнее, вытеснен в бессознательное. Но поскольку нас пока будет интересовать культура модерна с ее особым вниманием к понятийно-логическому мышлению, то попробуем разобраться в том, способен ли в этом смысле миф быть науке соперником. Одним из значимых наших тезисов будет тезис о несводимости мифологического мышления к мышлению философскому и научному. Этот тезис кажется странным, поскольку развитие науки и философии демонстрирует, что если миф и имеет познавательную ценность, то лишь на ранних этапах истории, когда наука еще не успевает сформироваться. Видимо, миф осуществлял функции, которые на поздних этапах истории будет в совершенстве осуществлять наука. Но это он делал лишь до определенно-

го времени, пока не сформировалось научное знание. Вообще, вопрос об отношениях мифа и науки не может не возникать хотя бы уже потому, что миф не только по-своему дублирует науку и философию, вообще знание и осмысление, но и оказывается сферой, внутри которой наука и философия рождаются. Это наращивание абстракции в мифах, готовящее скачок в истории человеческой мысли, К. Леви-Строс констатирует в истории задолго до появления древнегреческой философии. Проанализировав огромный массив архаических мифов, К. Леви-Строс пришел к выводу, что начатки абстракции следует искать не в каждом конкретном мифе, а в пересечениях между конкретными мифами, в тех общих константах, к которым тяготеет каждый конкретный миф. Если с этим суждением К. Леви-Строса согласиться, то исследование В. Проппа о функциях волшебной сказки может служить замечательной иллюстрацией к нему. Ведь выделенный исследователем конечный набор функций, который можно отыскать в каждом конкретном сказочном тексте, как раз и представит уровень обобщений, абстракции. «Все наши исследования доказывают, – пишет К. Леви-Строс, – и это оправдывает их число и монотонность – что дифференциальные отклонения, используемые в мифах, состоят не столько в самих вещах, сколько в корпусе общих свойств, выражаемых в геометрических терминах и преобразуемых друг в друга посредством операций, образующих алгебру. Если такое движение к абстракции можно поставить в заслугу мифологическому мышлению, а не вменить ему в вину, как полагают некоторые, согласимся, что мы подошли к той точке, где мифологическое мышление превосходит себя и созерцает мир понятий, лежащий за пределами связанных с конкретным опытом образов, не поработенный ими, свободный, со свободно определяемыми связями: то есть определяемыми не по отношению к внешней действительности, но исходя из средства или несовместимости этих связей в архитектуре разума. Но мы знаем, где произошел этот поворот: на границах греческой мысли, там, где мифология отступает перед философией, являющейся предварительным условием научного мышления» [28].

Но как только это рождение понятийно-дискурсивного познания происходит, наука и философия не только не обособляются от мифа, но и обесценивают его познавательные возможности. На этой основе обособления науки и философии от мифа постепенно возникает вывод о смерти мифа в истории, подобно тому, как будет провозглашена смерть искусства. Ведь если миф сводится к познавательной функции, а в истории со временем появляются более совершенные способы познания, то очевидно, что миф можно сдавать за ненадобностью в архив. И, действительно, на поздних этапах истории успела сформироваться мысль, что миф исчерпал себя и стал явлением далекого прошлого и архаического мышления. К сегодняшнему дню можно констатировать, что XX век такой вывод решительно пересматривает. Сегодня точка зрения. Согласно которой миф представляет явление далекого прошлого и к современности не имеет отношения, давно преодолена. Сошлемся хотя бы на Р. Гвардини. Аргументируя развертывающийся в культуре XX века глобальные сдвиги, фи-

лософ обнаруживает, в частности, возвращение к средним векам, в чем он оказывается созвучным, например, Н. Бердяеву. «Психология наших дней признала это и начинает потихоньку восстанавливать знания, — пишет он, — когда-то само собой разумевшиеся для средневекового человека» [29]. Фиксируя простые процессы, связанные с новой религиозностью, Р. Гвардини, в частности, говорит о «нынешнем серьезном отношении к мифу» и об «открытии глубинных слоев души» [30].

Если принять во внимание, что миф объясняет (точнее, объяснял) мир, то с объяснением в современной культуре превосходно справляется наука, и в этом смысле миф является соперником научного и философского знания. Драма соперничества между философским знанием и мифом впервые разыгрывалась еще в античности, а ныне она повторяется в западном, да и не только в западном мире, который на протяжении Нового времени задает парадигму развития всемирной истории. Еще в античной истории зарождение и развитие научного и философского знания воспринимались оборотной стороной угасания мифа. Так, начало процесса перехода от мифологического образа к отвлеченному понятию Ф. Кессиди связывает с зарождением греческой философии [31]. Если историю человечества сводить к истории становления научного знания, то, конечно, миф можно рассматривать и в этой парадигме, что и делается. Тем более, что научная рефлексия и зародилась-то именно в недрах мифа. Исходя из этого положения, можно формулировать следующее. Если наука родилась в форме мифа, то, следовательно, он представляет первоначальную форму науки и философии. В какой-то степени, как можно предположить, он и продолжает оставаться такой формой науки, тем более, что, как утверждает не только Х. Кессиди, но и К. Леви-Строс, мифологическое мышление так же способно к обобщениям, классификации и анализу, как и понятийное мышление [32]. Но эта способность мифа, уравнивающая его с понятийным мышлением, делает его если и не самой совершенной, то все же формой знания или познания. Ведь «миф всегда в своей основе имеет зерно истины» [33]. Может быть, именно поэтому даже в эпоху высокой классики самые авторитетные философы Древней Греции не смогли окончательно от мифа освободиться. Так, Платон сохраняет мифологическое истолкование мира и человека. Констатируя у Платона представление души в виде колесницы, а ее судьбы в виде круговорота между небом и землей, А. Лосев замечает: «Эта, как и всякая другая, мифология отнюдь не остается у Платона на ступени старинной, вполне рефлексивной и чисто народной веры. Она вся пронизана у Платона философскими конструкциями, но если избегать всякого модернизма и исходить только из исторически данного Платона, то, конечно, никакую мифологию нельзя у него отбрасывать, а нужно только улавливать то философское новое, что привнес сам Платон в противовес древнему мифу» [34]. Так, А. Лосев позволяет понять, что использование мифа в философских сочинениях Платона означает в то же время и элемент рефлексии и, следовательно, его интерпретации. Платон ведь не только берет готовые мифы, какими они сохраняются в массовом сознании, но и конструирует в соответ-

ствии с механизмами мифологического мышления новые мифы. Значит, Платон не только знает уже существующие мифы и их использует, но он знает и то, как сделан миф, из каких элементов собирается и, используя это знание, он конструирует новые мифы. Платону следовало бы создать поэтику мифа, как это делает Аристотель применительно к трагедии, ведь метод его философствования уже включает в себя и методологию будущей «формальной школы» в российской филологии первых десятилетий XX века и последующую методологию структурализма во французской гуманитарной науке XX века. Но он подобной поэтики не создал, а мог бы. Когда А. Лосев размышляет об отношении Платона к мифу, то именно такой формальный подход к мифу он и подчеркивает. «Уже сам Платон, – пишет А. Лосев, – отнюдь не относился к мифологии как к умственной области вполне наивного, дорефлексивного и общенародного сознания. Уже у Платона мифология не столько бралась в готовом виде из народного сознания, сколько вполне философским методом конструировалась, почему и весь платонизм, начиная с ее основателя, навсегда остался диалектикой мифа» [35].

Все эти соображения, связанные с взаимопроникновением мифологического, с одной стороны, и философского, а также и научного, с другой, мы приводим ради того, чтобы вслед за А. Лосевым сформулировать то, что «между мифом и научным знанием нет непроходимой границы» [36]. Эту мысль также формулирует и К. Леви-Строс. «Может быть, – пишет он, – в один прекрасный день мы поймем, что в мифологическом мышлении работает та же логика, что и в мышлении научном, и человек всегда мыслил одинаково «хорошо». Прогресс – если этот термин по-прежнему будет применим – произошел не в мышлении, а в том мире, в котором жило человечество, всегда наделенное мыслительными способностями, и в котором оно в процессе долгой истории сталкивалось со все новыми явлениями» [37]. Но даже если миф и способен дублировать миф и способен функционировать в функции познания, тем не менее, делает он это, сохраняя или консервируя те формы, которые возникли на ранних этапах истории. Эта консервация имеет принципиальное значение, и мы попытаемся понять, почему. Естественно, что когда в истории появляется самая совершенная форма познания – научная и философская, то мифология как одна из ступеней развития научного и философского познания вытесняется на периферию. Казалось бы, тут все ясно. Однако верно ли мы поступим, если при выявлении потребности в мифе будем исходить исключительно из потребности человека в знании и, следовательно, из сопоставления мифа с наукой?

4. Психоаналитическая интерпретация мифа. Компенсаторная функция мифа.

Не отвергая возможности и плодотворности рассмотрения мифа в чисто познавательном отношении, мы ставим вопрос о возможности существования еще одной плоскости его рассмотрения. Такую плоскость мы связываем с компенсаторным потенциалом мифа. Точка зрения, согласно которой миф является

формой объяснения и познания, будет поколеблена ситуацией, складывающейся в XX веке. Общеизвестно, что к XX веку наука достигает пика своего развития, сделав колоссальный скачок и в цикле естественных, и в цикле гуманитарных наук. Все так. Но разве не очевидно, что именно в момент самого пика развития науки мы неожиданно обнаруживаем активность мифологического сознания, которой совершенно не мешает объяснение мира с помощью самых совершенных научных методов. Так, Ф. Кессиди цитирует работу французского философа Ж. Гюсдорфа «Мир и метафизика» (1953), в которой констатировался возврат современного сознания к мифу. Философ объясняет это реакцией на рационализм, не справляющимся с объяснением мира. Но дело даже не в объяснении. Возникает вопрос о том, что акцент на познавательные функции мифа еще далеко не исчерпывает его функций, а, следовательно, пытаться объяснить жизнь мифа, исходя исключительно из сопоставления мифа, с одной стороны, и научного, как и философского познания, с другой, недостаточно. Ж. Гюсдорф, в частности, утверждает, что мифологическое в человеке никогда не исчезало, оно неистребимо, оставаясь эффективным средством равновесия между человеком и Вселенной. Но в отечественной науке эта мысль высказывалась еще в 20-е годы А. Лосевым. Позднее ее повторит Д. Кемпбелл. Так, в соответствии с восточными представлениями, в организм человека, как пишет Д. Кемпбелл, «встроен мифологический принцип соответствия между совершенными ритмами человеческого тела как микрокосма и циклическими эпохами вселенной, макрокосма» [38]. Но познано ли наукой действие этого механизма? Можно утверждать, что на научном уровне существует такое явление, которое И. Кант обозначил как вещь сама по себе, т.е. вещь пока непознанная. И. Кант допускал расхождение между уже познанным и еще не познанным. Эта мысль присутствует в том его, часто цитируемом суждении, в котором очевидно его восхищение Платоном. «Платон ясно видел, что наша познавательная способность ощущает гораздо более высокую потребность, чем разбирать явления по складам согласно синтетическому единству, чтобы прочесть в них опыт, и что наш разум естественным образом поднимается до знаний, которые идут так далеко, что ни один предмет, данный опытом, никогда не сможет совпасть с ними; тем не менее, они обладают реальностью и отнюдь не суть химеры» [39].

Несколько презрительное отношение к необходимости «разбирать явление по складам» выдает отношение И. Канта к тому крайнему рационализму, которое характерно для позитивизма и неопозитивизма и которое точкой отправления имеет аристотелевскую, а не платоновскую парадигму. В данном случае симпатии И. Канта явно на стороне Платона, а не превозносимого Просвещением Аристотеля, и в этом великий представитель эпохи Просвещения двигается прямо-таки против течения, представая еретиком по отношению к идеологии модерна. Удивительно, но ведь И. Кант и является одним из творцом этой идеологии. И. Кант допускает, что непознанное вовсе не является химерой, оно еще может быть познано, особенно если наука вызовет к жизни новые методы познания и отчасти окажется способной к реабилитации старых мето-

дов, ведь с отрицанием таких методов продолжают быть непознанными и какие-то уровни реальности. Не случайно на протяжении всего XX века получают такое распространение идеи феноменологии. Ведь именно феноменология позволяет вернуться к корням философского вопрошания, начать с чистой доски, заново увидеть мир, показать, как реальность является нам в дотеоретическом (но не наивном) опыте подвесить все ответы на фундаментальные вопросы и сделать очищенные очевидности сознания основой подлинной науки» [40]. Принимая это во внимание, нельзя не констатировать, что интерес к мифу разворачивается в науке параллельно популярности феноменологических идей. Вещи сами по себе в принципе являются постижимыми не только для мифологии, но и для науки. Но для некоторых явлений единственным способом сохранения особого рода знания остается именно миф, поскольку наука еще не успела их познать. А может быть, и не способна, поскольку рационализм Нового времени имеет свои границы, за которые старается не выходить, а потому и сужает поле своего применения. Как тут не вспомнить Фуко, вызвавшего к жизни историю безумия, не только разворачивающуюся параллельно истории разума, но и возникшую в границах последней. Фуко создает историю границ, с помощью которых культура модерна вытесняет все, что не соответствует ее установкам. «Он (Фуко – Н. Х.) ставит сумасшествие в один ряд с пограничными переживаниями, в которых отражается весьма неоднозначное противостояние западного Логоса и гетерогенного. К переживаниям, преодолевающим эти границы, относится соприкосновение с восточным миром и погружение в него (Шопенгауэр), открытие заново трагического и вообще архаического (Ницше); вторжение в сферу сновидений (Фрейд) и архаических запретов (Батай), а также экзотизм, подпитываемый антропологическими изысканиями» [41]. Но как их познать науке, опирающейся на понятийно-дискурсивное мышление, если такие феномены могут быть истолкованы лишь на том языке, на котором могут быть объяснены лишь сновидения. Таким образом, дело не в том, что миф соотносится со знанием, выступая соперником науки.

Проблема заключается в том, что миф сохраняет какие-то знания лишь в формах специфического языка. И этот язык отличается от языка науки. Но в данном случае вопрос о языке не является чисто технической проблемой. Не располагая языком, каким располагает миф, наука не получает и доступа к содержательной и адекватной интерпретации того знания, которое имеется в мифе. И это обстоятельство нельзя свести ни к науке, ни к языку. Все дело в том, что содержащееся в мифе знание культуры чувственного типа было не нужно. К. Леви-Стросс убежден, что мифологическое знание не следует отождествлять с донаучным знанием. По его мнению, мифологическая мысль скорее предвосхищает будущее «состояние науки, на которое указывают как ее развитие в прошлом, так и ее современная ориентированность, и направление ее движения» [42]. Не есть ли в донаучном знании что-то такое, что собственно наука оказывается неспособной и осмыслить. Это знание находится в глубинах бессознательного, интерпретировать которое в его полной проявленности наука не

способна. В данном случае под наукой можно иметь в виду европейскую науку. Это противоречие фиксирует К. Юнг. «Мы, европейцы, – пишет он, – не единственные люди на земле. Мы всего лишь полуостров на азиатском материке, населенном древними цивилизациями, представители которых тысячелетиями упражнялись в психологической интроспекции, тогда как мы занялись психологией даже не вчера, а сегодня утром. Эти люди достигли фантастических прозрений, и для того, чтобы понять некоторые факты, связанные с бессознательным, я должен был заняться Востоком» [43].

Мы хотели бы особенно оценить выше высказанную мысль К. Леви-Стросса о несводимости мифологического знания к донаучному. Ведь, по сути дела, он здесь оказывается солидарным с П. Сорокиным, который попытался рассматривать функционирование научных систем как слагаемого типа культуры. В соответствии с П. Сорокиным в истории разворачивается чередование трех альтернативных культур, каждая из которых соотносится с особой системой научного знания. Таких основных альтернативных культур П. Сорокин насчитывает три (одну смешанную – интегральную). Но главными культурами предстают культура чувственного типа и культура идеационального типа. Когда культура чувственного типа отрабатывает свой потенциал, начиная разлагаться, на смену ей приходит альтернативная культура. Нам бы хотелось показать, что отношение альтернативных культур к мифу неодинаково. Если культура чувственного типа, начало которой можно фиксировать с закатом Средневековья, вытесняет миф в периферийные сферы, если в своем становлении дискурсивно-понятийное мышление исключает миф, то совсем иная ситуация возникает в переходную эпоху, т.е. в XX веке, когда имеет место переход к альтернативной или идеациональной культуре с присущим ей символизмом. Культура этого типа реабилитирует миф, пытаясь в нем выявить совсем не то, что в нем интересовало культуру чувственного типа, а то, что соответствует ее ценностным ориентациям. Эта культура оказывается чувствительной к сверхчувственной реальности. Но формой выражения такой реальности всегда был миф. Не поэтому ли Платон с его идеей как выражением сверхчувственного не мог обойтись без мифа? Не переставая содержать рациональное и чувственное начало, миф в переходной ситуации поворачивается своей сверхчувственной стороной, что наука эпохи позитивизма не способна уловить. В этом, видимо, содержится разгадка интереса к нему в истории XX века.

В эпоху цветущей сложности культуры чувственного типа миф вытеснялся в бессознательное, потому что эту культуру сверхчувственная стихия совершенно не интересовала. Угасало сверхчувственное, утрачивало свой статус и символическое мышление. Наука эпохи модерна игнорировала миф, ведь ее сверхчувственное начало не интересовало. Повторим еще раз: ключ к разгадке природы и функций мифа в XX веке находится в морфологии типа культуры. Не отрицая всех остальных подходов к миру, мы обнаруживаем в нем малоисследованный аспект, связанный с природой культуры. Миф был вытеснен в подсознание культурой чувственного типа, и здесь философы-просветители

лишь осознали эту установку культуры, придав ей универсальный смысл. Но миф реабилитируется приходящей на смену культуре чувственного типа альтернативной культуре. К сожалению, пока нет ученого, который бы выразил смысл новой трансформации. Хотя движение к реальности сверхчувственного в новой культуре улавливается многими. К. Кастанеда, пожалуй, представляет именно ученых этого типа. А ведь учение К. Кастанеды возникло не без влияния Э. Гуссерля. Вслед за Э. Гуссерлем, К. Кастанеда полагает, что знание, каким оно конституировалось в западном мире, зависит от намерения, а не от восприятия. Поэтому следует очистить знание от намерения и вернуться к ранним формам восприятия, освободиться от того «политического человека», что создан европейской цивилизацией» [44].

Если в границах приходящей на смену культуре чувственного типа культуры альтернативной миф продолжает осуществлять познавательные функции, то в этой культуре само познание приобретает иной характер. Но дело не только в характере знания, но и в его содержании. Поэтому науке ничего не остается, как делать вид, что этого знания вообще не существует. Иная ситуация происходит с искусством, которому ведь не обязательно считаться с жесткими границами знания, развивающегося в контексте культуры чувственного типа. Зададимся теперь следующим вопросом. Не получается ли так, что на протяжении всей блестящей истории науки, а это история разворачивается на протяжении Нового времени, сама наука, будучи озабоченной постижением многих явлений, не успела подойти к истолкованию того знания, которое хранит миф. Стимулятором науки, вынужденной снова и снова обращаться к мифу будет переходная ситуация, в которой сложившиеся формы культуры начинают разлагаться. Но дело даже не в том, успела или не успела наука приблизиться к знанию, сохраняемому мифом, а в том, что вся эпоха Нового времени оказалась нечувствительной к тому типу знания, который связан исключительно с мифом.

Лишь в XX веке сама наука подходит к необходимости осмысления того знания, которое продолжает сохранять миф, являясь в этом смысле монополистом, и осознания механизмов того языка, который является языком исключительно мифологии. Так миф подошел к тому этапу, когда потребность в прочтении знания, заключенного в мифе, стала необходимостью. Следовательно, интерес к мифу в XX веке можно объяснить в данном случае, исходя из потребности самой науки. Вот почему со второй половины XX века миф становится предметом исследования практически всех гуманитарных наук, всех наук о человеке. Если верно то, что некогда сказал К. Леви-Строс, утверждая, что XXI век либо будет веком гуманитарных наук, либо его вообще не будет, то нарастающий интерес к мифу со стороны представителей гуманитарных наук следует рассматривать частью общего, интегрального знания о человеке, которое конституируется в альтернативной культуре.

От познавательной функции мифа вернемся к его компенсаторной функции, которую констатируют самые разные исследователи. Так, пытаясь понять восприятие богомола человеком, Р. Кайуа приходит к выводу, что в мифах, где

инстинкты как раз и могут обретать удовлетворение, в каком им отказано реальностью, люди переживают сходные ситуации и аналогичные опасения» [45]. Это обстоятельство позволяет исследователю вывести формулу: миф являет сознанию образ такого поведения, к которому оно ощущает склонность. По сути дела, Р. Кайуа, утверждая, что в мифах находит удовлетворение те инстинкты, которые не могут проявиться в реальности, под которой следует понимать реальность культуры определенного типа, по сути дела, касается системы аргументации, выдвинутой З. Фрейдом. Эта система любопытна тем, что она дает свое объяснение происхождению мифа. Последний появляется в тот период истории, причем, истории, понимаемой как история культуры, «когда человек уже не осмеливается открыто признаваться в психической реальности своих желаний и страстей» [46]. Иначе говоря, в тот период, который в развитии личности называется периодом вытеснения. Если с этим согласиться, то интерпретация содержащегося в мифе смысла находится в зависимости от восстановления вытесненного инстинкта или бессознательного. Во многом здесь дело заключается в степени вытеснения. Высшая степень такого вытеснения затрудняет прочтение смысла мифа. Однако какой бы мощной сила личности ни была, до конца подавленное содержание вытеснить никогда не удастся и, следовательно, по его сохранившимся фрагментам это содержание все же можно восстановить. Итак, отказ от удовлетворения инстинкта приводит к необходимости компенсации в форме сновидения, мифа, сказки и вообще фантазии. Вот формула объяснения генезиса мифа в психоанализе, которую выводят О. Ранк и Г. Сакс. «Психоанализ восстанавливает когда-то сознательно приемлемые, позже запрещенные и только в форме мифа допущенные к сознанию, желания, отказ от которых дает толчок к созданию мифа» [47].

Но что означает компенсация подавленных влечений в форме фантазии? Это означает возмещение отрицаемых психических реальностей и их проецирование на богов и героев. Только богам и героям в данном случае дозволяется совершать то, что запрещается культурой простым смертным. Здесь возникает еще один значимый вопрос. Но что от того человеку, воспринимающему миф (хотя бы в форме древнегреческой трагедии), если его инстинктивные влечения подавлены? Дело в том, что при восприятии мифа (как, собственно, затем и при восприятии искусства) к жизни вызывается механизм проекции – идентификации зрителя, слушателя, читателя с героем мифа. Это означает, что на какое-то время воспринимающий миф уподобляется герою мифа, а, следовательно, превращается в этого героя, становится им, пусть и иллюзорно. Но такое превращение, перевоплощение в героя означает и проживание вместе с героем тех обстоятельств и тех чувств, которые приходится прожить героям трагедии. Следовательно, идентификация с героем позволяет человеку вывести вытесненное содержание сознания актуализировать его и изжить, как если бы это имело место в самой реальности. Так мы подошли и к психологическому обоснованию катарсиса, и к пониманию потребности в мифе, осуществляющем компенсаторную функцию.

Приближаясь в своих выводах к выводам З. Фрейда, сделанным применительно к воображению и искусству, Р. Кайуа, тем не менее, не стоит на позиции психоанализа и критикует его представителей за вульгарность в истолковании мифа. Вот более определенно выраженная позиция Р. Кайуа. «Итак, у воображения есть своего рода биологический детерминизм, обусловленный фундаментальными определяющими факторами, которые способны вступать в действие каждый раз, когда ум не направляет человека свободно к какой-либо четкой цели. Соответственно, они действуют равно в мифах и в обрядовых представлениях – на двух крайних полюсах вымысла. Тем не менее, они ни в коей мере не дают содержательного объяснения ни для мифа, ни для бреда. Они представляют собой лишь тенденции, потенциальные направления» [48]. Однако в еще большей степени миф можно сравнить не только с бредом, но, например, со сновидением. Сновидение в его сопоставлении с мифом интересно далеко не только тем, что оно дает знанию, которое невозможно истолковать, прибегая к понятийно – дискурсивному мышлению. И не только тем, что его код связан с символическими формами мышления, которые ближе мифу. Оно интересно с точки зрения своей компенсаторной функции. Аналогия между сновидением и мифом здесь существенна. Так, Ф. Кессиди констатирует, что «возбуждая творческую энергию, миф восполняет недостаток реально данного желаемым как возможным» [49]. Значит, дело вовсе не в том, что миф является способом познания. По сути дела, вопрос ставится вообще в другой плоскости, определить которую поможет, может быть, лишь психоанализ. Эта особая плоскость рассмотрения мифа, которую мы можем назвать компенсаторной, была сформулирована Ф. Кессиди. Он пишет: «Познание сопровождает миф, но не составляет его первичного ядра: сущность мифа не в объяснении, а в объективировании субъективных впечатлений и переживаний, при котором продукты воображения как результат этого объективирования принимаются за подлинные реальности внешнего мира. Отождествляя воображаемое с реально существующим, идеальное с материальным, субъективное с объективным, миф преодолевает действительность в образах фантазии» [50].

Это суждение Ф. Кессиди замечательно тем, что, по сути дела, исследователь, даже не обсуждая вопрос об отношении между мифом и искусством, тем не менее, демонстрирует их родство, поскольку ведь, как и миф, искусство связано с объективацией субъективных переживаний и с объективацией воображения. Видимо, это обстоятельство и становится причиной того, что обсуждение проблематики мифа иногда происходит исключительно в искусствоведческой плоскости. Но в данной работе нам хотелось бы показать, как прихотливы и изменчивы отношения искусства и других видов деятельности, как иногда радикально пересматриваются между ними границы. Те сферы, которые ранее считались исключительно художественными и благоприятными для мифологического мышления, очень часто перестают ими быть. Однако миф и искусство сопоставимы и в плане присущей им познавательной функции. Когда исследователи к такому сравнению прибегают, то они фиксируют способность мифа и

искусства к обобщению, различению, синтезу и анализу. Иначе говоря, это их уравнивает с наукой. Однако при этом нельзя не видеть, что анализ и синтез в мифе и искусстве связаны с чувственными образами и представлениями, что противоречит рациональному истолкованию представленных в мифе и искусстве явлений. Иначе говоря, образ невозможно разложить на рациональные элементы.

Однако, когда Ф. Кессиди говорит о мифе как объективации субъективных впечатлений и переживаний, то здесь возникает аналогия не только между мифом и искусством, но в еще большей степени между мифом и той сферой бессознательного, которой всегда интересовались представители психоанализа. Так, подвергая исследованию многие вехи в истории культуры Д.Кэмпбелл склонен отождествлять миф и сновидение. С его точки зрения мифы имеют характер сновидения, а, следовательно, дверь в мифологию открывают именно сновидения. Не случайно Д. Кэмпбелл свои идеи основывает на концепции К. Юнга, полагавшего, что сновидения представляют реальность, имевшую место до возникновения какого-либо эго-сознания [51]. Когда возникает эго-сознание, то его власть распространяется на осознание лишь части мира. Эго-сознание ограничено, оно постигает далеко не все. Лишь сновидение дает ту часть знания, которая ускользает от эго-сознания. Когда Д. Кэмпбелл говорит, что в сновидениях предметы предстают не такими независимыми, простыми и разделенными, какими кажутся и что здесь логика Аристотеля теряет силу [52], то он, собственно, как раз и подчеркивает, что в данном случае дискурсивно-понятийное мышление исчезает, и актуализируются те структуры сознания, которые этому мышлению предшествуют.

5. Присутствие мифа как условие контакта со сверхчувственным. Миф как актуализация визионерского опыта. Миф и культ. Миф и искусство.

Вопрос о сновидениях и мифах более глубоко все же ставит К. Кереньи, когда он говорит о проявлении в древних религиях визионерских способностей или способностей к видениям. Ни одна религия не существует без визионерских способностей. Однако религия – явление массовое, что не исключает, однако, в истории и религии существования религии только для посвященных, т.е. аристократических форм религии. В любом случае в каждой религии присутствуют индивиды, наделенные способностью к более или менее выраженным видениям. Видения – разновидность сновидений. Это сны наяву или высшие формы сновидений. Какую цель преследовали жрецы, когда культивировали сны или видения? Здесь мы открываем реальность, без которой не существует не только религии, но и мифа. Лишь в состоянии такого «сна наяву» может иметь место контакт со сверхчувственным. Такой контакт со сверхчувственным, видимо, и определяет активность мифологического сознания. Если мифы и имеют отношение к реальности, а, следовательно, к познанию, то такое отношение не является определяющим. Для них первостепенной реальностью является актуализация визионерского опыта. Как утверждает К. Кереньи, способ-

ность к видениям служит предпосылкой мифологического повествования. «Видение и миф, эпифания и мифология взаимно влияли друг на друга, порождали друг друга; в процессе их взаимопорождения возникали и культовые образы» [53]. Ради провоцирования визионерских способностей в каждой религии употреблялись специальные искусственные средства, призванные для того, чтобы создавать особые состояния сознания или экстатические состояния, в контексте которых такой дар визионерства как раз только и мог проявиться.

Анализируя дионисийскую религию на ранних стадиях ее становления, на тех стадиях, когда она в Древней Греции, т.е. на стадиях крито-микенской культуры не была еще распространенной и авторитетной. К. Кереньи говорит, что таким способом вызвать экстаз служил опиум. Правда, к искусственным средствам стали прибегать лишь в том случае, когда контакт со сверхчувственным естественным путем уже не мог быть достигнутым. Вот как эту культурную и религиозную ситуацию описывает К. Кереньи. «Следует допустить, что к концу позднеминойской эпохи опиум оживлял уже исчерпанную способность к видениям и вызывал состояния, которые прежде достигались естественным путем. Искусственно вызванный опыт трансцендентного некоторое время еще заменял его изначальный опыт. Как следует из истории религий, период «сильнодействующих» средств наступает, как правило, тогда, когда обычных способов уже недостаточно. В частности, этот процесс можно наблюдать у совершеннолетних индейцев. Первоначально для достижения видений им хватало обычного поста. Лишь с упадком индейской культуры начинается употребление мескалина – вещества, содержащегося в кактусе пейот. Раньше в этом не было необходимости. Это высокоэффективное средство отнюдь не всегда определяло стиль индейской жизни, но с началом упадка оно способствовало его сохранению» [54].

К. Кереньи затронул весьма важную тему. В связи со своими экспериментами в кино и специфическим вниманием к экстазу С. Эйзенштейн не случайно проявил интерес к таким формам религиозности, для которых важны именно экстатические состояния сознания, как и к тем искусственным способам, которые для их провоцирования применяются. В связи с этим он высказывает по поводу архитектуры ацтеков и майя любопытные соображения. «Существует мнение, – пишет он, – что поразительное орнаментальное разложение форм природы в архитектуре ацтеков, тольтеков и майя сделано либо в трансе марихуаны, либо в порядке воспоминаний о нем. Нормальное состояние сознания вряд ли способно на такую экстравагантность» [55]. Но в своих наблюдениях С. Эйзенштейн легко переходит от древних культур к современной.

Для него это наблюдение важно, чтобы понять стиль Ж. Кокто («Совершенно так же сделаны зарисовки и записи Кокто в процессе вытрезвления от паров опиума» [56]. Но от Ж. Кокто недалеко и до сюрреалистов, которые если и не курили гашиш, то огромный интерес проявляли к тому, что Ж. Шенье – Жандрон называет «подавленными способами выражения» [57]. К последним сюрреалисты относили и сновидения как «трамплин для вдохновения». Они пи-

тали многие художественные произведения. И, конечно, в сюрреализме мы можем констатировать культ выражения, которому даже романтики не придавали столь важного значения. В сюрреализме воссоединились постоянно выталкиваемые на периферию маргинальные формы выражения. Вот как об этом говорит исследователь сюрреализма. «Подобный процесс присвоения и обобщения феноменов, забытых или маргинальных предполагает возвращение на передний план способности, до сих пор остававшейся в общественной жизни, а также в литературной и философской традиции на вторых ролях – я имею в виду воображение» [58].

Возвращаясь к платоновскому уподоблению человека колеснице, которой правит разум, а вперед влечет воля, исследователь замечает, что от истинного пути у Платона тянет в сторону воображение. Положение несколько меняется в классической или рационалистической философии. Упоная на безграничность воли и ее лидирующую роль в достижении свободы как цели жизни, эта философия все больше приближает воображение к жизни, готовя почву для признания особой значимости воображения в последующую эпоху, когда «философия жизни» сформулирует новые отношения между знанием и жизнью. Вот как исследователь формулирует отношение сюрреалистов к воображению. «Следует лишь оговориться, что романтики вдохновлялись философией бытия, в котором воображение только и может обрести потерянный рай былого господства. Имплитная же философия французских сюрреалистов, действуя не на уровне сущности, а на уровне существования – не бытия, но искусства, - придает воображению главенствующую роль, однако не просто в опознании скрытого ныне былого, а в осуществлении его собственных невиданных доселе форм. Поэтическое воображение уже по определению становится практикой: игра слов обязана перейти в предмет (Дюшан), пригрезившиеся очертания должны воплотиться в нечто осязаемое (Бретон. «Введение в рассуждение о неполноте реальности»))» [59].

Таким образом, практика сюрреалистов связана с культивированием таких механизмов сознания, которые в своем чистом и свободном выражении могли проявляться лишь в архаических и традиционных культурах. Конечно, в своем враждебном отношении к разуму и смыслу сюрреалисты не были первыми. Не случайно они так восхищаются романтиками, и исходную точку их движения связывают с Ахимом фон Арнимом и Генрихом фон Клейстом. Образцом для них являются Новалис, и Гельдерлин. Так, Бретон восхищался Арнимом за его отрицание границ между реальным и воображаемым. В 1924 году Л. Арагон читает Шеллинга. Среди кумиров сюрреалистов оказывается и английский романтик, назвавшийся «великим ясновидцем» – Сэмюэль Тейлор Колридж, которому его поэма «Кубла Хан» пригрезилась во сне. Свой путь сюрреалисты будут также сверять с символистами, в том числе, с Бодлером. Собственно, столь известный по практике сюрреализма прием так называемого «автоматического письма» направлен на воскрешение утраченной энергии чистого вдохновения, а, следовательно, и мифа. Естественно, что культивирова-

ние воображения и вообще вытесненных механизмов мышления приводит сюрреалистов к мифу. В свою очередь, и исследователь не может пройти мимо этой темы. «Что обычно отталкивает в логосе, – пишет он, – это роль надзирателя, которая отводится ему в рационализме, и его собственные притязания на изгнание мифа при помощи разума. Парадокс этой бесконечной борьбы состоит, однако, в том, что «победы она так и не принесла» (Поль Рикер).

Платон, изгонявший поэтов из своего идеального государства, сам сочинял мифы. Мощь воображения и изображения, которую таит миф, ни в чем не уступает могуществу концептуальной истины. Просто она иная. Она аллегорична. Одно дело – представление, другое – понятие. Но можно пойти еще дальше: согласно Шеллингу, непреходящий характер мифов, их способность постоянно просачиваться сквозь щели в концептуальном знании ставит вопрос о возможности единой истины. Является ли научная истина единственно возможной? Или миф способен сообщить нам то же самое, но словами предельно новыми, несводимыми к иным способам выражения? Разница состоит именно в способе постижения одной и той же реальности. В конце концов, мы вправе усомниться в том, имеет ли смысл противопоставлять представление и понятие. Не содержится ли в концепте представления, хотя бы отчасти? А мифологическая репрезентация – не является ли она иной формой того же знания? Именно это предчувствие лежит у истоков сюрреалистического предприятия» [60]. В числе особо предпочитаемых художников в сюрреализме называется и Макс Клингер, воспроизводящий в своих картинах «фантазмагии полусна» [61]. Однако взаимоотношения между сновидением и мифом ставит вопрос вообще о новом языке изобразительного искусства XX века, которому посвящена книга С. Батраковой. В название этой книги вынесено понятие мифа. Уже в самом начале книги исследователь задает вопрос: «Как случилось, что именно культура XX века, проникнутая духом революционных перемен и открытий, не только невероятно далекая от архаического времени, в тигле которого выплавлялось мифическое мироощущение, но и оставившая в прошлом уже не столь давние времена, когда, несмотря на все успехи научного знания, мифология еще оставалась «живой», заряжена прямо-таки необоримым тяготением к мифу» [62]. По мнению исследователя, искусство, прежде всего авангардистское и поставангардистское, связано с актуализацией мифа. В авангарде XX века снова оживают идеи немецких романтиков о воскрешении мифа. Но на него действует также и опыт символизма.

6. Миф: его отношение к индивидуальному и коллективному бессознательному.

Суждение Ф. Кессиди о том, что сущность мифа заключается не в объяснении, а в объективировании субъективных переживаний, ценно еще и тем, что оно приоткрывает иную плоскость рассмотрения мифа, причем, явно не познавательную. Но когда такую плоскость Ф. Кессиди формулирует, то его суждение тут же провоцирует на новую постановку вопроса. Его констатация объек-

тивирования субъективных впечатлений и переживаний, воображения и фантазии превосходна. Но здесь возникает вопрос о том, какую природу все эти перечисленные явления имеют – индивидуальную или коллективную. Если речь идет об индивидуальной природе воображения и фантазии, то в таком случае едва ли можно констатировать миф. Видимо, как можно предположить, в воображении и фантазии мифологическая реальность может иметь место лишь в том случае, если эти воображение и фантазия имеют не индивидуальную, а коллективную природу. Д. Кэмпбелл справедливо формулирует: «Мифологии представляют собой коллективные сновидения, приводящие в движения целые сообщества и придающие им форму» [63]. Но в данном случае такое суждение не является новостью.

С научной обстоятельностью этот вопрос был поставлен К. Юнгом. Именно К. Юнг исходит из контраста между контролируемыми мыслями в состоянии бодрствования и богатством воображения в снах. Но самое главное у К. Юнга – это попытка понять механизм восстановления психического баланса с помощью производства сновидческого материала, способного восстановить психическое равновесие. Именно К. Юнг не только формулирует, но аргументирует компенсаторную функцию сновидений [64]. Обычно мы не придаем этому значение, поскольку в процессе становления цивилизации произошло отделение сознания от глубинных и инстинктивных слоев психики. Однако К. Юнг ставит вопрос не об индивидуальной, а коллективной природе сновидений. Не случайно он проводит аналогии между образами сна современного человека и формами примитивного сознания, коллективными образами и мифологическими мотивами. По его мнению, сновидения можно сблизить с архаическими мифами. Подчеркивая компенсаторную природу мифа, К. Юнг пытается вскрыть его не индивидуальную, а коллективную природу. «Мы рассматриваем личностные комплексы как компенсации за односторонние или дефектные установки сознания; сходным образом мифы религиозного происхождения можно интерпретировать как вид ментальной терапии для обеспокоенного и страдающего человечества в целом – голод, война, болезнь, старость, смерть» [65].

Разводя личностный и коллективный слой бессознательного, К. Юнг называет первый поверхностным, а второй – более глубоким и врожденным. Этот врожденный и более глубокий слой К. Юнг называет коллективным бессознательным. «Я выбрал термин “коллективное”, – пишет он, – поскольку речь идет о бессознательном, имеющем не индивидуальную, а всеобщую природу. Это означает, что оно включает в себя, в противоположность личностной душе, содержание и образы поведения, которые *cum grano salis* являются повсюду и у всех индивидов одними и теми же. Другими словами, коллективное бессознательное идентично у всех людей и образует тем самым всеобщее основание душевной жизни каждого, будучи по природе сверхличным» [66]. Если содержанием личного бессознательного являются эмоционально окрашенные комплексы, образующие интимную душевную жизнь личности, то содержанием

коллективного бессознательного являются, по мнению К. Юнга, архетипы. В данном случае К. Юнг пытается воспользоваться термином, известным еще античной и средневековой науке. Правда, иногда этот термин употребляется как синоним термина «идея» и «эйдос», что нам знакомо по платоновской философии. Это понятие призвано обозначить содержание коллективного бессознательного, т.е.ж содержание древнейших или изначальных типов, или наличных всеобщих образов. По К. Юнгу, проявлением таких архетипов являются мифы и сказки.

Однако здесь возникает значимая проблема, связанная с нюансами, касающимися отношений между индивидуальными и коллективными представлениями. Да, конечно, миф – это коллективное представление. Но если мы будем рассматривать генезис мифа, то мы обнаружим, что его новые формы обязаны индивидуальному сознанию, порождения которого затем могут трансформироваться в коллективные представления. Правда, такая трансформация возможна далеко не всегда, а лишь в благоприятной для этого социальной ситуации. Так, К. Клакхон, как и К. Кереньи, убежден, что мифы, как и обряды, могут зарождаться в снах и видениях» [67]. При этом последние исходят от личности, входящей в определенное сообщество. Эти «личные ритуалы» могли зародиться в характерных наборах привычек (схожих с теми, которые присущи одержимым и невротикам в нашей культуре), во снах или мечтах. Мисс Селигмен убедительно заявляла, что внезапная диссоциация личности – часто встречающийся механизм инноваций обряда» [68]. Вообще, как правило, все, что связано с сознанием, обусловлено предшествующими, т.е. коллективно выработанными формами культуры. Тем не менее, отклонения от предшествующих форм культуры возможны. Они-то как раз в большей степени связаны с индивидуальными содержаниями новых мифов. Вот как эти сдвиги в сознании традиционного и даже архаического человека видит К. Клакхон. «В любом сообществе всегда есть люди, соблюдающие свои особые ритуалы, всегда есть мечтатели, стремящиеся возместить недостатки реальности фантазиями. При нормальном развитии событий они олицетворяют просто девиантные типы поведения, которые осмеиваются или игнорируются большинством членов общества. Причем, вероятно, не следует называть их «девиантными» – таковыми они становятся, лишь будучи доведенными до крайности относительно небольшой группой людей, ибо каждый человек, судя по всему, располагает набором своих собственных ритуалов и компенсаторных фантазий. Но когда изменяющиеся обстоятельства складываются таким образом, что частный тип навязчивого поведения или особый тип фантазии оказываются подходящим для группы в целом, личный ритуал социализируется группой, а индивидуальная фантазия претворяется в миф общества, к которому индивид принадлежит. Действительно, некоторые данные свидетельствуют: когда воздействия превышают привычную степень интенсивности и становятся повсеместными, значительное число разных людей может почти одновременно породить близкие по существу фантазии, после чего последние становятся общепринятыми» [69].

По сути дела, здесь объяснен один из самых значимых механизмов возможной трансформации индивидуального содержания в коллективный обряд. Но такая трансформация, во-первых, может произойти лишь в соответствующей исторической ситуации (а может и не произойти) и, во-вторых, она может произойти исключительно в форме мифа, поскольку миф всегда оказывался формой выражения коллективных образов. Этот механизм является решающим и для трансформаций такого рода, имеющих место в искусстве. Интерес массы к какому-то произведению, перестающему соотноситься исключительно лишь с сознанием автора, возникает именно в силу названных выше причин, реальных при восприятии мифа. Так, мы, имея своей целью объяснение вспышки мифотворчества в первой половине XX века, обнаружили значимый механизм, который поможет в этом мифотворчестве разобраться. Ведь в исторической ситуации распада, с одной стороны, традиционной культуры, а, с другой, культуры чувственного типа, люди оказываются в экстремальной ситуации эскалации страха и утраты психологического равновесия. Именно в этой ситуации и начал работать компенсаторный фактор, вызывающий к жизни мифы о новых культурных героях – вождях, спасителях, которые, как позднее оказывалось, на самом деле были лишь квазиспасителями.

Соотнести миф и сновидение пытался еще в начале 70-х годов XIX века Ф. Ницше. Вот его суждение о снах греков. «О снах греков, несмотря на их обширную литературу и анекдоты о снах, приходится говорить только предположительно, хотя и с довольно значительной степенью достоверности; при невероятной пластической точности и верности их взглядов и их искренней любви к светлым и смелым краскам, несомненно, придется, к стыду всех рожденных после, предположить и в их снах логическую причинность линий и очертаний, красок и групп, сходную с их лучшими рельефами – смену сцен, совершенство коих, если вообще в данном случае уместно сравнение, дало бы нам, конечно, право назвать грезящего грека Гомером и Гомера грезящим греком; и это в более глубоком смысле, чем когда современный человек в отношении к своим снам осмеливается сравнить себя с Шекспиром» [70]. По мнению Ф. Ницше, образы богов впервые предстали в сновидениях греков. Античная скульптура – тоже выражение снов. Но печать сновидений лежит и на поэзии. У греков прекрасная иллюзия видений является основанием всех пластических искусств. Ф. Ницше подводит к выводу о том, что у греков выражение сновидных иллюзий ассоциируется с Аполлоном. Богом всех сил, творящих образами. Проблема заключается лишь в том, что со временем в Аполлоне предстает идентичность грека как индивидуальная идентичность. Следовательно, Аполлон – выражение того принципа, который Ф. Ницше называет «*principium individuationis*» [71]. Однако культура, сформировавшая принцип индивидуации, т.е. идентичность на основе принципа индивидуации, исключительно к такому принципу никогда не сводится. Более того, в истории культуры постоянно возникают ситуации, когда такой принцип разрушается.

В результате вторжения стихии опьянения как альтернативной стихии стихия сновидения взрывается. Если стихия сновидения, как мы уже показали, отождествляется с образом Аполлона, то стихия опьянения – с образом Диониса. Дионисийская стихия – это то, что нарушает *principi individuationis*. «Либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны просыпаются те дионисические чувствоавангия, в подъеме коих субъективное исчезает до полного самозабвения» [72]. Таким образом, дионисийский экстаз выводил человека за границы его идентичности, созданной с помощью аполлонических сновидений. Эти два архетипа или первообраза – Аполлон и Дионис являются слагаемыми греческой трагедии. Поскольку это разные первообразы, то трагедия имеет место в своей основе изначальное противоречие. «В целом ряде следующих друг за другом разрешений эта первооснова трагедии излучает вышеуказанное видение драмы, которое есть исключительно сновидение и в силу этого имеет эпическую природу, но, с другой стороны, как объективация дионисического состояния, представляет собой не аполлоническое спасение в иллюзии, а, напротив, разрушение индивидуальности и объединение ее с изначальным бытием» [73].

Спрашивается, если трагедия демонстрирует разрушение принципа индивидуации, то причем тут миф? Но миф только тогда и актуализируется, когда человек преодолевает свою личностную идентичность, выходит из себя и растворяется в коллективной стихии. Потому грек и оказался между двумя полюсами, и оба из них ему были необходимы для выживания. Ведь избегание личностной идентичности приводило к безразличию по отношению к политическим институтам, а это чревато утратой инстинкта выживания, в том числе, понимаемого как выживание государства. Но поскольку индивидуальная идентичность – это бремя, то грек постоянно нуждался в освобождении от «оков индивида», возможном в экстатических состояниях, исключающих не только индивидуальную идентичность, но пространство и время.

Что же касается воображения и фантазии в их индивидуальном смысле, то здесь скорее можно говорить лишь о художественной, но не о мифологической реальности, а это совершенно разные вещи. Но пока мы не будем продолжать тему о различиях между индивидуальной и коллективной стихиями. В данном случае нам достаточно того, что мы обнаружили особую плоскость рассмотрения мифа, не связанную с познанием. В связи с этим можно утверждать, что мы обнаруживаем не только познавательную, но компенсаторную функцию мифа.

7. Динамика активности мифологического сознания в истории: спады и подъемы. Активизация мифа в ситуации смены культур.

Мы еще коснемся вопроса о функциях мифа, в том числе, и уже названных, а пока поставим более общий вопрос о потребности в мифе. Разумеется, сегодня уже нет необходимости разбираться, можно ли фиксировать миф в со-

знании современного человека и в современной культуре в целом, способен ли современный человек к мифотворчеству или нет. Кажется, все согласны с тем, что мифология продолжает иметь место и в современной культуре. В истории, видимо, не было эпох, которые нельзя было бы назвать немифотворными. Тем не менее, можно поставить вопрос и так. Если на протяжении истории мифотворчество не иссякает, то все же можно выделить эпохи с большим или меньшим интересом к мифу. Иначе говоря, интерес к мифу не бывает постоянным. Поэтому переходим к следующему тезису. Его можно сформулировать так. В истории мифологическое сознание можно фиксировать всегда. Но, тем не менее, существуют исторические эпохи, для которых миф вызывает особое внимание. Попробуем в этом разобраться. Бывают эпохи совершенно к этой проблематике равнодушные и случаются эпохи, в которых интерес к мифу вспыхивает и даже превосходит научные сферы. Эта констатация нужна для того, чтобы утверждать: если пока неизвестно, что такое миф, то, по крайней мере, можно сказать, наши эпохи к нему неравнодушны. Это означает, что мы предпочитаем такую логику исследования, когда к более точному определению предмета можно подойти не изнутри какой-то научной парадигмы, а извне, из более широкого контекста, стимулирующего интерес к предмету исследования. Иначе говоря, из социального и культурного контекста. Конечно, такой подход скорее дает информацию о контексте, нежели о предмете, находящемся в этом контексте. Но нельзя утверждать, что мы, двигаясь таким образом, никакого знания о предмете не получаем.

Ставя вопрос о несходстве эпох по отношению к мифу, нами, естественно, движет стремление понять, в каких отношениях находится наша эпоха, которую в последние два десятилетия упорно обозначают эпохой постмодерна, с мифом. Собственно, видимо, ответ на этот вопрос и будет сверхзадачей нашего исследования. Ведь наше исследование, посвященное мифу, мы мыслим лишь частью более общего исследования, посвященного переходным эпохам в истории культуры. Результаты этого общего и растянувшегося на многие годы исследования нами опубликованы уже в нескольких изданиях, выходящих в серии «Искусство в исторической динамике культуры». В данном случае миф нас интересует также лишь в определенном ракурсе, а именно, как явление, которое для переходной эпохи, в какую нам приходится существовать, оказывается репрезентативным. Собственно, именно в этом и необходимо детально разобраться. Совершенно очевидно, что наша эпоха как раз является той эпохой, когда можно констатировать интерес к мифу. Это даже доказывать не следует. Достаточно лишь посмотреть литературу по гуманитарным наукам, появившуюся в последние десятилетия. В списке такой литературы можно обнаружить десятки названий книг, специально посвященных мифу. В связи с мифом как одним из распространенных предметов исследования в системе гуманитарных наук возникают два вопроса. Во-первых, вопрос о продолжительности и даже хронологии научного и общественного интереса к мифу, иначе говоря, о времени, в течение которого миф продолжает оставаться предметом систематического вни-

мания. Во-вторых, вопрос об обозначении тех эпох, на протяжении которых интерес к мифу продолжает быть актуальным. Видимо, как можно предположить, такие эпохи можно отнести к повторяющимся эпохам. Точнее, к таким эпохам, которые могут демонстрировать определенные повторяющиеся моменты. Нам в данной работе, разумеется, следует на этот вопрос ответить. По сути дела, если мы приходим к выводу, что наша эпоха как раз к такой и принадлежит, то она тоже требует обозначения. Следовательно, как обозначение эпохи может прояснить что-то с мифом, так и миф тоже является тем элементом, который может выступать значимым слагаемым в характеристике такой повторяющейся эпохи.

До сих пор, выделяя периоды истории с особой предрасположенностью к мифу, мы обозначали их термином «эпоха». Но под эпохами пора все же подразумевать фазы или стадии в функционировании культуры и рассматривать эти стадии в цивилизационном контексте, которого мы касались в предыдущем исследовании, когда пытались разобраться в вопросах, связанных с формами коллективной идентичности [74]. Если миф рассматривать в таком ракурсе, то мы обнаружим, что его активность характеризует даже не потенциал самого мифа, а функционирование культуры на определенном этапе и, еще точнее, культуру в целом. Оказывается, активность мифа – это признак не столько самого мифа, не только выражение специфических и внутренних для него признаков, сколько ментальности культуры на определенной фазе функционирования этой культуры. Таким образом, наше исследование получает не специальный характер, который можно было бы назвать филологическим или фольклористическим, а культурологический характер. Ведь по тому, какой статус миф занимает в ценностной иерархии культуры, можно давать характеристику культуры в целом. В данном случае такая постановка вопроса является скорее позитивной, чем негативной. Чтобы в еще большей степени прояснить нашу постановку вопроса, приведем пример, связанный с античностью. Стало уже традицией циклы функционирования западной культуры сопоставлять с циклами функционирования античной культуры. Как известно, в свое время всех поразила проведенная О. Шпенглером параллель между финальной фазой античной культуры или эллинистической фазой, с одной стороны, и той фазой западной истории, которая связана с XIX и XX веками. На основании сопоставления и созвучности разных эпох О. Шпенглер приходил к выявлению смысла ситуации, в которой на поздних этапах истории оказался Запад. На чем все же такой вывод основывался? Видимо, на том, что, как в свое время в античности, так позднее и на Западе, рационализм, ставший величайшим завоеванием духа и основой возникновения развития и подъема науки и философии, начинает угасать. Как в античности, так и на Западе становление рационализма связано со становлением светской культуры, с размифологизацией и угасанием религиозной экзальтации, с кризисом архаических представлений, магических и мистических форм знания. Однако, может быть, для развития античного рационализма самым показательным явилось возникновением и развитием личного начала.

Можно утверждать, что это обстоятельство позволило грекам взять самую высокую личностную планку в истории человечества, оторваться от восточных культур, преодолеть первоначальную гармонию человека с миром и сформировать героическую личность с чувством огромной ответственности, личность, способную делать в сложнейших ситуациях самостоятельный и в высшей степени нравственный выбор, причем, сделать такой выбор уже без воли богов. Так, что утверждение рационализма в античности было продолжением сформировавшегося индивидуализма или, как выражается Ф. Ницше, индивидуации. Человеку предоставлялось самому делать нравственный выбор. Часто возникала такая ситуация, когда, чтобы соответствовать нравственности, человек добровольно приносил себя в жертву. Так произошло с жаждущим истины Эдипом. Так возникает идеал героической личности. Такому идеалу стал соответствовать возникший в античности жанр трагедии. Очевидно, что основой таких трансформаций и утверждения героического идеала оказался переход от архаических политических форм к демократическим формам. Такие формы стимулировали способность индивида самостоятельно принимать решение и проявлять чувство ответственности. Однако чтобы справиться с такой ответственностью, индивид должен был исходить не столько из религиозной установки, сколько из собственного разума. Какие же социальные процессы способствовали утверждению разума в античности?

Считается, что Фалес, Анаксимандр и Анаксимен являются родоначальниками и пионерами рационального миропонимания, а, следовательно, и родоначальниками европейской философии. Они перешли от религиозно-мифологических фантазий о мире к философскому его пониманию и научному познанию. Потом античное Просвещение повторится в западной истории Нового времени. Но перечисленные философы представляют милетскую философию. Милет же, как известно, в VI веке был цветущим полисом в Ионии. Его успехи были связаны с развитием ремесел и торговли, а, следовательно, с возвышением торгово-промышленного класса, оттеснившим родовую аристократию от власти, а эта аристократия все еще продолжала сохранять традиционные, а, следовательно, религиозно-мифологические представления. Что же касается первых милетских мыслителей – рационалистов, то их рационализм был следствием рационализма «новых греков» – рационально мыслящих предпринимателей. Именно в этой среде и возникает новая картина мира, в которой миф и природа представлялись независимыми от богов, саморегулирующимся процессом возникновения и угасания [75].

Любопытно, что как позднее и в западном мире, «новые греки», т.е. индивиды, занимающиеся торговлей, часто оказывались со стороны аристократической среды объектом презрения. Так, С. Лурье пишет, что в архаический период «греческие купцы еще были редким явлением; аристократия относилась к ним полупрезрительно» [76]. Так, в «Одиссее» Гомера Евриал не без колкости обращается к Одиссею: «Странник! Я вижу, что ты не подобишься людям искусным / В играх, одним лишь могучим атлетам приличных: должно быть / Ты

из торговых людей, объезжающих бурное море / В многовесельных своих кораблях для торговли, о том лишь / Мысля чтоб, сбыв свой товар и опять корабли нагрузивши / Вволю нажить барыша: но с атлетом ты вовсе не сходиен». В данном случае сравнение купца с атлетом предпринимается отнюдь не в пользу купца и, более того, даже с целью принизить профессию и деятельность последнего.

Следовательно, становление рационализма развертывается параллельно угасанию мифологического сознания, корни которого уходят глубоко в древность. Но когда спустя столетия начинает угасать сам рационализм, то все, что на его основе когда-то было вытеснено на периферию, начинает активизироваться, возрождаться, становиться основой ассимиляции других, менее рационалистических культур, например, восточных. Собственно, угасание нравственной ответственности и способности на героические деяния можно проследить по эволюции, которая для собственно трагедии является внутренней. Так, у Еврипида мир уже невозможно вернуть к гармонии, он уже утратил разумность. В трагедиях Еврипида проблема ответственности индивида теряет свое мировоззренческое значение, а уровень предъявляемых к индивиду нравственных требований снижается [77]. Но это только означает, что между обществом и личностью возникли противоречия. Героя Еврипида начинает интересовать лишь собственное благополучие и личная выгода [78]. На такой психологической, мировоззренческой и нравственной основе трагедии быть уже не может. Имея в виду Медею из одноименной трагедии и Федру из трагедии «Ипполит», исследователь констатирует: «Изображаемый индивидом человек, находясь во власти своих чувств и мыслей, не пытается соотнести их с какими-либо объективно существующими нормами: в нем самом находится источник трагического конфликта» [79]. Таким образом, характерная для Эсхила и Софокла вера в целесообразность мира вытесняется состраданием к одинокому, находящемуся во власти собственной страсти человеку. Но ведь это уже почти драматургия Запада Нового времени.

Собственно, распространение христианства тоже связано с этим угасанием языческого рационализма и с возрождением религиозно-мистических настроений. Так, ссылаясь на Б. Рассела, Ф. Кессиди пишет, что в этой ситуации «темные и дикие элементы народной религии», оказавшиеся в свое время загнанными в подполье греческим интеллектом в пору его расцвета, активизировались и прорвались в сознание [80]. В связи с этим исследователь утверждает, что в этой ситуации античная рационалистическая философия перед натиском нового религиозного мышления устоять не могла. Вера в сверхъестественное оказалась сильнее разума. Таким образом, «античный рационализм не сумел овладеть стихийным фактором, действующим в истории» [81]. На этой почве возникает и новое отношение к мифу.

Таким образом, классический период в истории античной культуры во многом оказался возможным благодаря развитию рационализма, сопровождающего развитие индивидуального начала, что проявилось не только в культуре,

но, например, в экономике, что связано с проявлением личной инициативы в сфере предпринимательства и в социальной структуре, что представлено переходом к демократическим формам управления. Естественно, рационализм привел к упадку активности мифологического сознания. Но совсем иное дело – завершающая фаза античной истории или эллинистическая фаза, когда отношения между мифологическим сознанием, с одной стороны, и рационалистическими установками культуры, с другой, изменились. На этой фазе произошло частичное возвращение к дофилософским и донаучным представлениям, что позволило мифу занять в культуре более высокий статус, чем это имело место в эпоху античного Просвещения. Таким образом, данный пример из античной истории показывает, что активность мифа, действительно, характеризует не столько сам миф, сколько культуру в целом, в которой миф функционирует. Не случайно фиксируя омертвление культуры на Западе XIX века и проводя аналогии между Западом XIX века и эллинистической эпохой в Греции, Ф. Ницше делает вывод: «А без мифа всякая культура теряет свой здоровый творческий характер природной силы: лишь обставленный мифами горизонт замыкает целое культурное движение в некоторое законченное целое» [82].

Этот вывод Ф. Ницше делает, рисуя печальную картину начавшегося одряхления западной культуры. Угасание мифа – значимый признак такой ситуации. Ф. Ницше первым обратит внимание на тот факт, который станет для XX века определяющим и будет иметь резонанс в России в начале XX века, в среде символизма, а именно, на воскресение мифологической стихии, характерной для разных культур и цивилизаций. Западная культура, лишенная, по мнению Ф. Ницше, твердого, священного, коренного устоя, вынуждена питаться другими культурами. И вот в воображении философа возникает грустный образ западного человека рубежа XIX–XX веков. «И вот он стоит, этот лишенный мифа человек, вечно голодный, среди всего минувшего и роет, и копается в поисках корней, хотя бы ему и приходилось для этого раскапывать отдаленнейшую древность. На что указывает огромная потребность в истории этой неудовлетворенной современной культуры, это собирание вокруг себя бесчисленных других культур, это пожирающее стремление к познанию, как не на утрату мифа, утрату мифической родины, мифического материнского лона?» [83].

Видимо, то, что произошло в эллинистической культуре в XX веке, происходит и с западной культурой. Зафиксированное нами повышение значимости мифа в истории Запада, а, еще точнее, в XX веке является свидетельством «заката» того рационализма, который с эпохи Просвещения вплоть до рубежа XIX–XX веков нарастал. Хотя просветительские идеи продолжали оставаться весьма авторитетными еще и на протяжении XX века, о чем свидетельствовали не прекращающиеся революции как иллюстрация к просветительской идее необходимости разрушения традиционных структур, тем не менее, интерес в XX веке к иррациональному постоянно нарастает. Те же самые революции можно объяснить уже не только проектом модерна, но в то же время и вхождением человечества в переходную эпоху, т.е. в эпоху смуты и хаоса, которые,

как доказывал П. Сорокин, и составляют смысл каждой переходной эпохи. Так что когда мы применительно к России рубежа XX–XXI веков говорим о смуте и хаосе, то в данном случае нельзя утверждать, что это исключительно российская ситуация. Может быть, эта ситуация в России является специфической, отличающейся от того, что происходит в других культурах, тем не менее, и российская ситуация является выражением тех переходных процессов, которые являются универсальными и всемирными.

8. Первая половина XX века как эпоха спонтанного мифотворчества. Вторая половина XX века как эпоха рефлексии о мифе.

Мы обнаружили, что фиксируемый интерес к мифу является выражением не только социальной психологии определенной эпохи, но той фазы в истории, на которой находится та или иная культура, т.е. является выражением присущей этой культуре ментальности. Но в интересе к мифу в определенные эпохи имеются специфические нюансы. Следующий тезис касается необходимости дифференциации в этой вспышке интереса на какой-то фазе истории культуры момента стихийной активности мифологического сознания и момента рефлексии (философской или научной) о мифе. Собственно, если обратиться к античности, то именно там можно обнаружить эту стадиальность в функционировании мифа в общественном и философском сознании. Сначала здесь имел место существовавший до всякой рефлексии «целомудренный, нетронутый, нерасчлененный» миф, а уже затем наступает эпоха «абсолютно и до конца рефлексированного мифа», его логического конструирования, которая закончилась неоплатонизмом» [84].

Спрашивается, разве рефлексия о мифе не может существовать параллельно и одновременно с мифом. В том-то все и дело, что рефлексия о мифе – это и есть наука о мифе. Что же касается собственно мифа, мифа в его стихийном, бессознательном проявлении, то это проявление всякую рефлексия и всякую науку исключает. Как свидетельствует А. Лосев, миф является простейшим, дорефлексивным, интуитивным взаимоотношением человека с вещами и с миром вообще [85]. Это именно первичная реакция сознания на вещи и, в силу этого, это примитивно-интуитивная реакция. Здесь возникает следующий важный вопрос. Если творчество мифа не предполагает участия понятийно-логических структур сознания, то могут ли сами носители мифологического сознания, а, следовательно, и творцы мифов осознавать, что такое они сотворили и чем пользуются в коммуникации, т.е. могут ли они осознавать смыслы и механизмы мифа? На этот вопрос К. Леви-Строс дает четкий ответ. Он пишет: «Говорящие субъекты, производящие и передающие мифы, если и осознают их структуру и способ действия, то лишь частично и не непосредственно» [86]. Иначе говоря, в производстве и в использовании мифов все решает вера, а не рассудок. Наконец, совершенно неожиданный вывод ученого, если и не поставившего точку в деле изучения мифов, то сделавшего в этом направлении значительный шаг. Он пишет: «Мы пытаемся показать не то, как люди мыслят в

мифах, а то, как мифы мыслят в людях без их ведома» [87]. Вот потрясающий вывод К. Леви-Строса, свидетельствующего о том, что власть коллективного бессознательного в форме мифа беспредельна. Она является определяющей реальностью и в том случае, когда индивидуальное сознание становится активным и в том случае, когда оно еще не успело сформироваться. Но вывод К. Леви-Строса закономерен не только по отношению к архаическим обществам, но, в том числе, по отношению к поздним историческим эпохам.

Массы были убеждены, что творят политическую историю, но выясняется, что активное участие в этой истории не исключает активности мифологического сознания, которое действует помимо и их воли, и их сознания. Однако в момент активности этого сознания они бессильны понять, что «мифы мыслят в людях без их ведома». Вот почему момент наивысшей активности мифа в пространстве уже не искусства, а политики приходится обозначать фазой бессознательного мифотворчества, которой и будет первая половина XX века. Что же касается последующей фазы, т.е. осознания и осмысления этого мифотворчества, то эта фаза растянулась на несколько последующих десятилетий и все еще не является законченной. Если обратиться к исторической ситуации первой половины XX века, то для такой реакции имела место социологическая основа. Призванные к политической и социальной активности массы, в силу своей неприобщенности к культуре, просвещению, науке, были лишены возможности рефлексировать по поводу создавшегося в истории положения. Единственный способ реагирования на происходящее – это именно примитивно-интуитивная реакция на события и процессы. Однако если они были лишены способности научной и теоретической рефлексии, против которой к этому времени уже выступали представители феноменологии, то они все же не лишены были способности к мифологизации происходящего.

В их примитивно-интуитивных реакциях проявлялся когда-то в истории успевший сформироваться архетип или первообраз. В соответствии с этим неосознаваемым первообразом масса и воспринимала совершающиеся в истории события. Даже если отдельные представители интеллигенции и имели возможность своевременного адекватного осмысления ситуации, то в ситуации вспыхнувшего нового мифотворчества они оказывались маргиналами и не были услышаны, тем более, что некоторые из таких мыслителей были вскоре представителями власти выдворены из страны. Так что с их идеями и сочинениями по поводу происходящего пришлось знакомиться почти столетие спустя, когда рефлексия по поводу мифа оказалась актуальной, причем, уже не как рефлексия маргинального плана, а как факт социологический, т.е. как необходимость самосознания общества, как факт общественного сознания.

Следует при этом отметить, что всю последующую историю отождествить лишь с рефлексией о мифе невозможно. Ведь эта история часто разворачивается в формах самого настоящего и бессознательного мифотворчества. На этих стадиях миф снова демонстрирует себя «нетронутым» и «нерасчлененным». И так вплоть до XX века. Следовательно, логика стадияльного мифо-

творчества в истории снова и снова повторяется. Миф то спускается в сферы массового сознания, на уровень бессознательного функционирования, и сфера этого функционирования расширяется до всего общества, то становится уделом рефлексии довольно узкого сообщества ученых, стремящихся познать его закономерности, т.е. становится предметом академического исследования. Принимая во внимание эту капризную и прихотливую логику мифа в истории, можно было бы предпринять совершенно актуальный проект создания истории мифа. В этом случае сложившуюся традицию научного познания, связанную с изучением мифа до второй половины XX века исключительно в плоскости этнографии и фольклористики следует пересмотреть. Ведь то, о чем говорим мы, т.е. о необходимости создания истории мифа, развертывающейся параллельно истории религии, с одной стороны, и истории искусства, в другой, требует обращения к социологической проблематике. Здесь нельзя не вспомнить предисловия а. Лосева к его работе «Диалектика искусства», написанной в 1930 году. Именно в этом предисловии философ настаивает на необходимости создания социологии мифа [88].

Видимо, все опыты создания социологии искусства, которые предпринимались и позитивистами XIX века, и вульгарными социологами 20-х годов и, наконец, уже в более близкую нам эпоху «оттепели», в 60-е годы под воздействием неопозитивизма, будут менее уязвимыми лишь в том случае, если между искусством и обществом мы обнаружим посредника, т.е. миф, имеющий не только историческую, но и вневременную природу. Возможно, именно этнографическое и филологическое толкование мифа способствовало тому, что предмет нашего исследования начал ассоциироваться исключительно с архаическими или традиционными обществами. Когда же мы ставим вопрос об активности мифологического сознания в поздние эпохи и, в частности, в XX веке, то здесь, разумеется, необходимо задумываться о научной переориентации. Опыт XX века со всей решительностью претендует на постановку вопроса о социологическом изучении мифа, поскольку именно в эту эпоху миф как предмет научной рефлексии академического типа овладевает сознанием человека массы, становясь активной сферой деятельности массового сознания. Мы как раз и должны прояснить и причины, и следствия этого феномена, во многом определившего радикальные сдвиги, произошедшие в культуре и эстетике и еще до конца до сих пор неосмысленные. Если стихийная активность мифа охватывает массовое сознание в целом, то, разумеется, рефлексия о мифе охватывает лишь небольшое число людей и не является предметом обсуждения носителей массового сознания. Но если миф не является предметом обсуждения массы, то это не мешает ему овладевать этим массовым сознанием и определять его установки. Дальнейшие наши рассуждения будут иметь отношение не только к ситуации, характерной исключительно для западной культуры и тех культур, которые находятся в орбите ее воздействия, но и к ситуации, имеющей место в отечественной культуре. Мы хотели бы подчеркнуть, что интерес к мифу, который можно проследить по научной литературе, никогда не является чисто

академическим интересом. Как правило, он связан с разворачивающимися в массовом сознании процессами и чаще всего в латентных формах. Но это не все. В реальности эти процессы опережают момент рефлексии о мифе, которая постоянно является запаздывающей.

В тенденции интереса научного сообщества и общества к мифу мы хотели бы обнаружить два момента. Во-первых, как можно точнее представить момент вспыхивающего в обществе интереса к мифу? Ведь в понятии «интерес» скрывается некое стремление размышлять, осмыслять, анализировать предмет, т.е. миф. Иначе говоря, за этим вспыхивающим интересом к мифу стоит потребность общества познать, что такое миф, дать его научное объяснение. Научный интерес к мифу проявляется в его рационалистической интерпретации. Но что эта рационалистическая интерпретация мифа означает? Почему вдруг происходит вспышка такого рационалистического осмысления мифа? Мы можем предположить, что такой возникающий в обществе интерес к мифу, причем, интерес в явных формах является лишь заключительной стадией более длительного процесса, которая через научное постижение мифа и проявляется. Такой заключительной стадии должны предшествовать другие стадии. Их можно назвать латентными или неосознаваемыми, а еще точнее, можно назвать бессознательными стадиями или стадиями бессознательного интереса к мифу. Даже, может быть, не бессознательного интереса к мифу, а реальности такого состояния психики, когда она, демонстрируя мифологические механизмы и уровни, не предстает фактом сознания. Иначе говоря, для того, чтобы миф стал фактом сознания, он первоначально должен продемонстрировать свою активность на уровне поведения или хотя бы психологических установок, проявляющихся в феноменах, становящихся позднее предметом внимания и осознания. Иначе говоря, прежде, чем стать предметом рационалистического познания, миф должен проявиться как факт творчества, которое, как всякое творчество, по своей сути во многом является неосознаваемым, т.е. бессознательным.

Таким образом, обнаруживая в интересе к мифу две стадии – бессознательного мифотворчества и рационалистического его объяснения, мы можем снова вернуться к вопросу о хронологии или длительности вспыхивающего интереса к мифу. В данном случае мы пока абстрагируемся от исторических параллелей и сосредоточимся на истекшем столетии. В конце концов, сверхзадачей нашего исследования является обозначение той исторической ситуации, в которой нам суждено существовать и от которой зависят наши судьбы и судьбы нескольких поколений людей. По сути дела, предпринимаемый акт познания мифа является актом самопознания. Совершенно очевидно, что сегодня мы существуем явно не в апогее мифотворческой эпохи, а в ситуации рационалистического постижения такой мифотворческой эпохи. А это, как мы уже отмечали, означает, что мы сегодня, на рубеже XX–XXI веков оказываемся в ситуации заключительной стадии интереса к мифу. Мы постигаем смысл той мифологии, которая к переживаемому нами времени уже предстает явлением прошлого. Если внимательно просмотреть литературу о мифе, то нельзя не констатировать:

интерес к рациональному его постижению характерен для второй половины XX века. Уже 60-е годы прошлого века свидетельствуют о вспышке такого интереса, что характерно для всей системы гуманитарного знания. Такой интерес охватывает все науки, начиная искусствоведением и кончая филологией и философией. Литература, появившаяся в последнее десятилетие XX и в первое десятилетие XXI веков, демонстрирует, что такой интерес все еще не угасает. Он, видимо, будет продолжаться и в дальнейшем. Здесь нельзя не обратить внимание на то, что параллельно интересу к мифу разворачивается связанный с выявлением и осознанием негативных проявлений политической истории XX века и, особенности, истории российского региона пафос критицизма. Но если нам без труда удалось идентифицировать заключительную, но еще не закончившуюся фазу в продолжительной вспышке интереса к мифу, то, может быть, мы столкнемся с трудностями, когда поставим вопрос о длительности и хронологии первой, бессознательной, а точнее, мифотворческой фазы.

9. Миф в переходную эпоху. Выход мифа за границы искусства. Активность мифа в нехудожественных сферах. Человек массы как демиург новых форм. Статус автора в культуре первой половины XX века.

Сейчас, обнаружив во вспыхивающем интересе к мифу две фазы – одну латентную, другую – явную, мы попытаемся понять, что же произошло на первой фазе, причем, произошло бессознательно. Это происшедшее на первой фазе имеет столь серьезные последствия, что можно даже утверждать, что в результате этой пробудившейся в первой половине XX века активности мифа человечество оказалось на совершенно новом этапе и искусства, и эстетики, и культуры. Как сегодня оказывается, вторжение мифа привело к кризису целую значительную эпоху в западной истории, начавшуюся с новым рождением, становлением и триумфом рационализма. Эта эпоха, как принято считать, началась с Просвещения. Хотя исходной точкой этой эпохи следовало бы, наверное, считать позднее средневековье. Потому что ведь что такое, например, Ренессанс на Западе как не возвращение к классической фазе античности, т.е. к тому же самому рационализму? С этой точки зрения эпоха Просвещения означает лишь момент философского осознания разворачивающейся новой рационалистической эпохи. Следовательно, начиная с рубежа XIX–XX веков, активность мифа означает разочарование в рационализме и угасание рационализма. Вместе с этим процессом по отношению к тому типу эстетики, фундамент которой был разработан великими философами – просветителями и прежде всего Кантом и Гегелем, разворачивается скепсис. Попробуем понять, какой переворот произошел в связи с вторжением мифа в культуру, к каким последствиям это привело.

Активность мифа в первой половине XX века нарушает успешнее сложившееся равновесие между коллективными и индивидуальными формами сознания. При этом следует сказать, что, собственно, такого равновесия в западной культуре и не существовало. В данном случае речь может идти лишь о том, что в эстетике модерна вызывалось к жизни, и получали развитие лишь авангард-

ные формы творчества, а эти авангардные формы не могли носить коллективного характера. Это, разумеется, прежде всего индивидуальные и групповые формы творчества, которые коллективными могли стать лишь со временем, а могли ими и не стать. В том случае, когда они не развивались до коллективных форм, они оказывались на положении маргинальных. Это лишь в XX веке индивидуальные ценности культуры модерна стали называть авангардными, но такими они были и раньше и вообще на всем протяжении модерна.

Что же касается коллективных форм, то они вытеснялись на периферию сознания, в бессознательное, в культуру молчаливого большинства, в стихию устного общения, пространство которого в связи с ростом числа городов и числа населения в каждом из них, а также в связи с эскалацией средств массовой коммуникации, постоянно суживалось. Например, эти устные, т.е. фольклорные формы, которые невозможно представить без коллективного начала, практически из художественной сферы были вытеснены. Положение стало резко изменяться на рубеже XIX–XX веков. Выяснялось, что иерархия ценностей, что успела сложиться в культуре и эстетике модерна, постепенно разрушалась. Она разрушалась по мере того, как реабилитировался тот потенциал, который культурой модерна отодвигался на периферию. Что же послужило основой этих глобальных культурных сдвигов? Видимо, то, что «молчаливое большинство», наконец-то, обрело голос. Распад империй способствовал активизации человека массы как носителя коллективного сознания. Эта активизация давала основу для новой вспышки коллективного творчества, которое на этот раз развертывалось в границах не традиционных, а, точнее, авангардных форм художественного творчества и вообще не в границах художественных форм, а в формах мифа. Это обстоятельство стало социологической базой радикальной трансформации и существовавшей эстетики, и культуры в целом.

Пытаясь при анализе активности мифа исходить из потребностей человека массы, мы могли бы поставить следующий вопрос. В каких формах и жанрах мог реализовать свой творческий потенциал человек массы? Ведь существующие художественные формы создавались под воздействием эстетики модерна, она, как известно, создала условия благоприятствования для индивидуальной фантазии и игры, но вовсе не для мифа. Именно этой эстетикой миф и был изгнан. Но человеку массы эстетика модерна была чужда. Изгнанный нормативной эстетикой модерна миф, тем не менее, не исчез. Он был лишь вытеснен и ждал благоприятных условий для того, чтобы продемонстрировать свою активность. Такая активность могла быть проявленной не в традиционных художественных, а в нехудожественных формах. Как же в таком случае оценивать это выпадение творческого инстинкта человека массы из традиционных художественных форм, сложившихся под воздействием новоевропейской эстетики? Какой должна быть эта оценка – положительной или отрицательной? С точки зрения новоевропейской эстетики она, конечно же, может быть оцененной лишь отрицательно. Но для того, чтобы для положительной оценки найти критерии, нужно было время. Кажется, что таких аргументов до сих пор не нахо-

дится. Потому во второй половине XX века и наступает время рефлексии, осознания происшедших сдвигов. Тем не менее, такие аргументы мы попытаемся обнаружить. Только в новоевропейской эстетике их искать не следует. Другое дело, что эти критерии не следует делать и определяющими для новой эстетики. Тем более, что границы этой эстетики тоже до сих пор не ясны. Чтобы эти границы оказались определенными, следовало бы затронуть вопрос о смене культурных типов.

Проблема заключается в том, что коллективные формы творчества не тождественны традиционным и архаическим формам. И потому они не исчерпываются фольклором. Они связаны не только с прошлым, но продолжают быть актуальными. Об этом и свидетельствует первая половина XX века. Для понимания возникшей на этой стадии ситуации важно привлечь социологические и даже антропологические факторы. Применительно к этой эпохе проблема заключается в том, что на рубеже XIX–XX веков в историю врывается неостребованный историей XIX века человеческий резерв, потребовавший соответствующих его сознанию форм выражения. Разумеется, эти формы были далекими от тех, что складывались под воздействием эстетики модерна или просветительской эстетики. В городах рубеже XIX–XX веков появился тот тип человека, который мы обычно называем человеком массы. Будучи в количественном отношении преобладающим и доминирующим, человек массы требовал и своей культуры. Так, в городах этого времени возникает массовая культура, ставшая одной из острых проблем всего XX века. Естественно, что дискуссии о массовой культуре, столь частые на всем протяжении второй половины XX века, разворачиваются параллельно дискуссиям о мифе. И они, кстати, тоже возникают на периферии норм новоевропейской эстетики. Эти две темы дискуссий разворачиваются параллельно, однако у них есть общий корень. Таким корнем является человек массы и массовое сознание как основа вспышки мифотворчества.

Итак, вспышка мифотворчества произошла на обочине новоевропейской эстетики. Она продемонстрировала «закат» не только эксплицитной эстетики эпохи модерна, но и вообще всей культуры модерна. Вспышка мифотворчества означала разочарование в рационализме и бегство в иррационализм. По сути дела, в этой вспышке проявилась историческая ситуация, которая в истории однажды уже имела место. Такая ситуация, имевшая место, например, в эпоху античности, обозначалась как эпоха эллинизма. Для этой эпохи был характерен кризис рационализма, интерес к мистике, культам, вообще, к иррациональному и сверхчувственному. Для этой эпохи характерно также заимствование некогда цельной и однородной культуры восточных традиций, культов и учений. Эту тенденцию эпоха эллинизма как эпоха заката античной культуры демонстрирует сполна. Но ведь тот же самый «закат», тот же самый эллинизм демонстрирует и культура рубежа XIX–XX веков – и западная, и российская. Однако эту эпоху было бы точнее называть переходной эпохой, когда традиционная культура или культура со свойственным ей ядром рационализма угасает, а новая

или альтернативная культура только еще рождается. Вот эта переходная ситуация и оказывается для мифа чрезвычайно благоприятной. В переходную эпоху основой мифотворчества как раз и оказывается человек массы или человек анонимный, оказавшийся в духовном вакууме. Человек лишается привычной идентичности, поскольку последняя есть производное от культуры как таковой, которая оказалась в стадии в стадии разложения. Естественно, человек массы оказался весьма далеким от того образа личности, что создавался представителями Просвещения. Соответственно, образ Автора, что сложился в эстетике модерна, в этой ситуации тоже угасал. Если в эпоху мифотворчества автор и существовал, то это был автор анонимный, автор, понимаемый не в том смысле, в каком он известен по западноевропейской эстетике. Точнее было бы утверждать, что это был коллективный автор. Но коллективный автор и был анонимным автором, автором без индивидуальности.

Обратим в связи с мифом наше внимание на то обстоятельство, что в первой половине XX века активность мифа, проявляющаяся в искусстве, хотя, как мы уже сказали, и не только в нем одном, обязывает рассмотреть вопрос о субъекте художественного творчества. Здесь мы возвращаемся к вопросу о взаимоотношениях индивидуального и коллективного аспектов творчества. Иначе говоря, коль скоро мы зафиксировали момент активности мифа в культуре, нам важно понять последствия этого обстоятельства на главную фигуру художественного творчества – на фигуру творца художника, иначе говоря, автора. Имеем ли мы в данном случае повышение его статуса или же речь должна идти о понижении такого статуса и даже об его исчезновении. Казалось бы, речь в данном случае продолжает идти о ситуации в культуре. Однако тут мы уже касаемся природы собственно мифа, его внутренних структурных особенностей.

Вопрос о стихийном мифотворчестве делает актуальным вопрос об авторе, по поводу которого безотносительно к мифу на протяжении всего XX века вспыхивают дискуссии и не случайно. Как это ни покажется парадоксальным, но актуальность обсуждения вопроса об авторе, во-первых, связана с радикальным передвижением границ между художественным и нехудожественным, а, во-вторых, с нашим предметом, т.е. с мифом. Удивительно, но когда Р. Барт во второй половине XX века объявил «смерть» автора, то это явление он вовсе не связывал ни с передвижением эстетических границ, ни с мифом. Между тем, подобная «смерть» – следствие именно вспышки в XX веке мифотворчества, что предметом внимания самого Р. Барта не стало, хотя в других своих работах проблематику мифа французский исследователь успешно затрагивал.

Касаясь бессознательной вспышки мифотворчества, определившей во многом культуру XX века, мы обязаны также войти в более широкий исторический контекст, а не ограничиваться рамками XX века. Это верно, что вспышка мифотворчества разворачивается внутри XX века, что делает актуальным вопрос об эстетической преемственности. Обратим внимание на то, что в Новое время, которое мы в своих работах отождествляем с эпохой модерна, понимая модерн в духе Ю. Хабермаса, для которого эпоха модерна начинается вместе с наступ-

лением эпохи Просвещения, возникает то, что обычно называют эксплицитной или рационалистической эстетикой. Эта эстетика задавала новые нормы художественного творчества и границы художественной сферы. Собственно, эта эстетика создала и особый образ автора, как, впрочем, и его статус – статус самый высокий. Естественно, что, сообразуясь со своими новыми установками, эстетика предприняла жесткий отбор форм художественного мышления. Например, за границами этой системы эстетических норм оказались формы художественного творчества или фольклорные формы, в которых вопрос об авторстве ставился совершенно иначе.

Эта эстетика предпочтение отдала индивидуальному творчеству и вытеснила на периферию все, что связано с коллективными его формами, о чем в свое время писал А. Веселовский, полемизируя с такими новыми и жесткими эстетическими нормами. Правда, А. Веселовский имел в виду традиционные и даже архаические художественные формы. Очевидно, что одна из границ в самосознании новой системы эстетических правил проходила по линии размежевания индивидуальных и коллективных форм творчества. Предпочтение отдавалось индивидуальным формам, что совершенно естественно. Ведь новоевропейская эстетика, установки которой сформулированы Кантом и Гегелем, исходила из рационализма, а, следовательно, из индивидуализма. Проблема автора была не сугубо эстетической и художественной проблемой. Образ автора в культуре модерна – следствие и выражение духа всей этой культуры. Но вот что интересно. Изгнание мифа, которое происходило в новоевропейской эстетике, было выражением рационализма и индивидуализма этой культуры. Когда коллективные формы творчества оказывались за пределами новой эстетики, то вместе с этими формами за пределами оказывался и миф, поскольку он является такой сферой творчества, когда творит не индивид, а коллектив.

Как утверждает К. Леви-Строс, миф воздействует во многом подобно музыке. И это проявляется в сотворчестве воспринимающих. Собственно, ведь из этого в диагнозе «смерти» автора как оборотной стороны активности воспринимающего исходил и Р. Барт. «И если спросят, где же в действительности находится средоточие произведения, ответить будет невозможно. Музыка и мифология ставят человека перед лицом виртуальных объектов, лишь тень которых актуальна, сознательных сближений (музыкальная партитура и миф не могут быть ничем другим), неизбежно бессознательных истин и их следствий. В случае мифа мы угадываем причины этой парадоксальной ситуации: она связана с иррациональным отношением между общим творчеством и индивидуальным его восприятием. Мифы не имеют авторов: при первом же восприятии их в качестве мифов, каково бы ни было их происхождение, они уже существуют только воплощенными в традиции. Когда миф рассказан, индивидуальные слушатели получают сообщение, которое приходит, собственно говоря, ниоткуда» [89].

Оппозиция между индивидуальным и коллективным является частным выражением оппозиции между новоевропейским, с одной стороны, и традици-

онным художественным сознанием, с другой. Вытесняя коллективные формы творчества на периферию, эстетика лишь следовала за философией Просвещения, изгоняющей из сферы познания миф. Но уже эксперименты сюрреалистов свидетельствуют, что сами творцы даже и без формулируемых эстетиками норм творчества склонны к отречению от индивидуальной стихии творчества, от «я» художника. Ведь даже апология «автоматического письма» у сюрреалистов связана именно с этим авторским самоотречением. На основании этого факта исследователь пишет: «Автоматизм может быть способом создания не только письменного текста, но и устного слова (в гипнотическом сне) и даже графического изображения. Писать, говорить, рисовать так, чтобы рассеивалась власть разума и вкуса, чтобы приглушалось осознание самого себя, уступая место сжимающей перо или кисть руке, рождающемуся на наших словах слову, – не есть ли это самое радикальное сомнение субъекта творчества в собственной природе, в действительности речи, всего человеческого общения?» [90].

Между тем, это столь актуальное для сюрреализма самопожертвование творца было объяснено еще Ф. Ницше, который понимание смысла этого выхода из себя, самоустранения отказа от «я» творца расширил до выхода за границы культуры, в которой такое творческое «я» до сих пор конституировалось. Собственно, для Ф. Ницше власть воздействующего на греков дионисийского демона как раз и означает выход за пределы культуры. «Ведь при всяком значительном распространении дионисийских возбуждений – пишет Ф. Ницше – заметно, как дионисическое освобождение от оков индивида прежде всего дает себя чувствовать в доходящем до безразличия и даже до враждебности умалении политических инстинктов; и, с другой стороны, несомненно и то, что градожиждущий Аполлон есть также и гений *principi individuationis*, а государство и патриотизм не могут жить без утверждения личности» [91]. Так что новые художественные направления, которые невозможно представить без индивидуализма, все же находили форму для выражения своих представлений не в чем-то принципиально новом, а именно в мифе, и в данном случае минимум авторского в мифе их не отталкивал, а даже притягивал.

10. Хронология динамики мифологического сознания в XX веке в контексте смены культуры чувственного типа альтернативной культурой. От эпохи научной рефлексии о мифе в XX веке к предыстории такой рефлексии.

Ставя общие вопросы, связанные с трансформацией в XX веке эстетики, мы обязаны расширить исторические рамки развертывания переходных процессов. Когда универсальные процессы мы сводим к российской ситуации, то вопрос об интересе к мифу мы рассматривали в двух аспектах: в аспекте стихийного мифотворчества человека массы и в аспекте последующей интеллектуальной рефлексии об этом мифотворчестве. Однако когда от ситуации, имеющей место в отечественной культуре, мы возвращаемся к трансформации эстетики вообще и прежде всего новоевропейской эстетики, то здесь возникает и новый контекст, диктующий в хронологии развертывающегося процесса неко-

торые уточнения. В этом случае процесс, характерный для общественного интереса к мифу свести к двум этапам уже невозможно: к собственно творческому, т.е. инстинктивному и бессознательному и к интеллектуальному, связанному с философской и эстетической рефлексией. Однако история мировой эстетики свидетельствует, что происходящие с мифом на российской почве – проявление более глубокой логики. Эта логика заключается в том, что задолго до этапа стихийного мифотворчества, связанного с тем, что Х. Ортега-и-Гассет называет «восстанием масс», в мировой философской и эстетической мысли можно уже фиксировать наступление следующего этапа или новой вспышки мифологического сознания. Иначе говоря, этап рефлексии о мифе не только следует за этапом стихийного мифотворчества, но и предшествует ему. В самом деле, в европейской истории интерес к мифу впервые возникает в момент, когда в культуре активизируются те стихии, которые были спровоцированы мыслителями Просвещения, которые и составили суть проекта модерна. Но Просвещение спровоцировало сопротивление рационализму.

Собственно, интерес к мифу в европейской истории возникает в недрах романтизма. Но, собственно говоря, интерес к мифу в романтизме не ограничивался ни рефлексией о мифе, ни выявлением его структур в поэзии и вообще в искусстве. У романтиков был свой проект развития культуры. Его основой, в отличие от просветителей, был не разум, а именно миф. Так, в своей речи о мифологии Ф. Шлегель устами Людовико провозглашает эпоху, когда возникнет новая мифология. Но что это за мифология? Похожа ли она на древнюю мифологию? В этих мифологиях – древней и новой Людовико усматривает явное несходство. Он говорит, что новая мифология должна возникнуть из глубин современного духа. «Она должна быть самым художественным из всех художественных произведений, потому что должна обнимать все другие художественные произведения, должна быть руслом и сосудом для старого, вечного, первобытного источника поэзии и сама должна быть бесконечным поэтическим произведением, заключающим в себе зародыши всех других поэтических произведений» [92].

Но интерес в эпоху романтизма к мифу проявляли не только критики, литераторы и теоретики, но и философы. Например, Шеллинг, о котором Р.Гайм пишет: «Достоин внимания и тот факт, что Шеллинг, начавший свою литературную деятельность объяснением одного мифа, окончил ее по прошествии полустолетия философией мифологии» [93]. Демонстрируя стремление постичь тайны древней мифологии, не столько их воскресить, сколько принять во внимание при конструировании новой мифологии в сфере поэзии, романтики с этой целью выходят за границы и западной, и античной культуры, на которую до этого времени ориентировалось искусство, рассматривая классическое античное искусство как идеал. У романтиков впервые прозвучал призыв открыть и понять мифы других народов. Так, Гердер и Новалис проявили интерес к Востоку. Новалис заинтересовался Индией. Мифологическая поэзия Индии воспринималась «утренними снами рода человеческого» [94]. Для европейцев

все эти культуры еще не были открыты. У Ф. Шлегеля слово «Восток» употреблялось как магическое слово, обозначающее самые возвышенные смыслы человеческого разума. «Если бы сокровища Востока, – пишет Ф. Шлегель, – были для нас так же доступны, как сокровища древних народов! Какой источник поэзии мог бы открыться для нас в Индии, если бы некоторые из немецких художников, одаренных универсальностью, глубиной ума и врожденной способностью переводить на наш язык чужие произведения, воспользовался первым удобным случаем, чтобы познакомиться с теми сокровищами. На Востоке должны мы искать высший романтизм, а если мы будем иметь возможность черпать наши сведения прямо из источника, то южный пыл, которым нас теперь пленяет испанская поэзия, быть может, покажется нам таким же слабым, как поэтическое воодушевление западных народов» [95].

Однако если иметь в виду непосредственно предшествующий мифологической эпохе, т.е. первой половине XX века период рефлексии о мифе, то, несомненно, это период неоромантизма, отчасти связанный с высокой философией, отчасти с практикой символизма как художественного направления рубежа XIX–XX веков и отчасти теоретизирования, возникшего в границах этого художественного направления. Если иметь в виду высокую философию, то, разумеется, первым эстетиком – неоромантиком явился Ф. Ницше, который задолго до О. Шпенглера уже ощутил, что Запад преодолел Просвещение в его высшей точке развития и начал погружаться в иррациональную стихию, что означает, что он повторяет путь, некогда пройденный античностью, т.е. вступает в период истории, называемый применительно к античности эллинистическим периодом. Собственно, Ф. Ницше первому принадлежит фантастически гениальная идея реабилитации мифа как оборотной стороне разочарования в могуществе разума.

Эта впервые оформившаяся в последние десятилетия XIX века идея затем будет подхвачена философами Франкфуртской школы, которым впервые удалось так четко и бескомпромиссно уловить и осмыслить негативные последствия просветительской утопии. Разочарование сократизме (а сократизм для Ф. Ницше явился синонимом рационализма вообще), сформулированное Ф. Ницше с такой решительностью и убежденностью, позволило в последующую эпоху осознать конструктивность тех слоев и уровней сознания, которые рационализмом были вытеснены на периферию. Именно в этом направлении и начинают творить символисты, пытаясь воскресить к этому времени забытый язык символов. Но язык символов – это и есть язык мифа. Ведь это лишь в Новое время язык превратился в знаковую систему, когда каждый знак имеет в качестве означаемого какую-то предметность.

А как же быть с символами, отсылающими к тому, что в них отсутствует? По мнению Х.-Г. Гадамера, символ указывает на что-то, что, тем не менее, в нем самом не присутствует [96]. Как свидетельствует Ц. Тодоров, Ф. де Соссюр в семиотике не находил места символам. Так, Ц. Тодоров свидетельствует: «В своих лекциях по общему языкознанию Ф. де Соссюр рассматривает воз-

можность создания семиотики, которая занималась бы не только языковыми знаками, но тут же накладывает ограничение: семиология должна заниматься только одним видом знаков, а именно произвольными знаками, подобными языковым. Для символизма у Ф. де Соссюра нет места» [97].

Но такое функционирование языка оказалось возможным лишь в эпоху рационализма и позитивизма. Что же касается нашей эпохи, то интерес к мифу (и тут мы, пожалуй, сформулируем самую главную причину интереса к мифу) показателен для развертывающейся на протяжении всего XX века глобальной трансформации культуры. В этом плане неоромантизм рубежа XIX–XX веков следует рассматривать лишь опережающим объективные процессы культуры прозрением, связанным со сменой тех культурных типов, которая была сформулирована в фундаментальном диагнозе современности и в прогнозе на будущее П. Сорокиным. Интерес к мифу оказывается не только проблемой проблем науки о человеке в XX веке, но и одним из основных признаков возникновения и становления альтернативной культуры, которую П. Сорокин назвал идеациональной. Иначе говоря, интерес к мифу является выражением актуализации сверхчувственной стихии культуры, которая, начиная с эпохи Средневековья, продолжала угасать. Эту связь мифа со сверхчувственным улавливали и романтики. Так, комментируя одно из сочинений Шеллинга, Р. Гайм пишет: «Там сказано, что всякая религия в той мере, в какой она теоретична, и всякое учение о сверхчувственном неизбежно переходит в мифологию; они вообще могут заключать в себе только поэтическую истину и могут быть истинны только в качестве мифологии» [98].

Разумеется, рационализм XVIII века был самым мощным средством искоренения символической стихии. Лишь в контексте этого универсального процесса устранения из культуры сверхчувственного интерес к мифу только и становится понятным. Лишь актуализация и институционализация сверхчувственного в формах культуры возвращает культуру от знака к символу. Ведь символизм становится реальным лишь в том случае, когда в чувственном мире угадывается сверхчувственная стихия, которую чрезвычайно сложно, да, собственно, и невозможно интерпретировать в знаковой, т.е. в семиотической парадигме.

11. От мифа в письменной и вербальной форме к мифу в визуальной и предметной форме. Чем вызван интерес к доповествовательным формам истории искусства? От ритуала к мифу и от мифа к ритуалу.

Касаясь проблематики символа, мы, по сути дела, уже перестали анализировать лишь культурный контекст функционирования мифа и пытаемся осмыслить природу мифа как такового. Разумеется, когда миф пытаются определять как рассказ, то его невольно связывают с рассказом в вербальных формах. Эти формы могут быть устными, письменными или печатными, но во всех этих случаях обязательно вербальными. И вот тут-то между мифом, с одной стороны, и культурой, в которой миф функционирует, с другой, возникает про-

тиворечие. Еще во времена Ф. Ницше культура во многом была и вербальной, и литературоцентристской. С момента появления фотографии и кино вербальный элемент перестал новую культуру исчерпывать. Да, собственно, этот вербальный элемент никогда никакую культуру не исчерпывал и прежде. Здесь возникает актуальный вопрос о формах выражения мифологического сознания. Такими формами являются не только вербальные, но и визуальные формы. Видимо, ничто сегодня не является столь актуальным, как архаическое сознание и архаические стадии культуры, которые по своим потенциальным возможностям были гораздо богаче, чем последующее развитие культуры, связанное с возникновением и распространением сначала фонетического алфавита, затем письменности и, наконец, того, что М. Маклюен называет «галактикой Гуттенберга». В самом деле, культура постепенно складывалась так, что языковое, т.е. вербальное начало в ней стало многое определять. Поэтому сегодня нарастет не только сопротивление знаку, но и вообще слову, вообще вербальному. М. Маклюен прав, когда утверждает, что до возникновения электронных технологий и, в частности, телевидения культура развивалась исключительно на основе печатной книги. Любопытно, что история начавшейся разворачиваться визуальной культуры или «галактики Люмьера» совпадает с кризисом новоевропейской эстетики с присущим ей рационализмом.

Вторжение в культуру визуального начала заметно потеснило элементы культуры, связанные исключительно со словом. Но что это означает? Лишь то, что соотношение между индивидуальным и коллективным вновь смещается в сторону коллективного. На этой почве распадается эстетическая иерархия культуры Нового времени, и активизируются все те слои и формы, которые в этой культуре успели образовать ее «дно», ее бессознательное, в том числе, архаические и традиционные. М. Маклюен опять прав, когда он отождествляет печатную культуру с индивидуализмом новоевропейской культуры. Да, печатное слово и в самом деле способствовало развитию аполлоновского, т.е. индивидуального начала. С появлением электронных технологий культура успела радикальным образом измениться. В ней начинает торжествовать дионисийское начало, что не удивительно, ведь речь идет о переходной эпохе. «В электрически конфигурированном и взорвавшемся внутрь общества, — пишет М. Маклюен, — фрагментированный, письменный и визуальный индивидуализм невозможен» [99].

Что из этой констатации следует? Дело в том, что электронные технологии понижают роль не только печатного слова, но и визуального начала, возрождая дух устной культуры как самой архаической. «Теперь визуальному, специалистскому и фрагментированному человеку Запада не просто приходится жить в теснейшем повседневном соседстве со всеми древними устными культурами мира, но и его собственная электрическая технология начинает обратный перевод визуального, или глазного человека в племенную и устную коммуникацию с ее цельносплетенной паутиной родства и взаимозависимости» [100]. Но что такое племенная и устная коммуникация, как не стихия мифа? Вот

и получается, что вместе с телевидением мы вошли в эпоху активной актуализации мифа, что, разумеется, не исключает противоречия с непосредственно предшествующими традициями, сформированными печатной культурой. Формула М. Маклюэна такова: «Мы живем мистически, но продолжаем мыслить фрагментарно и однобоко» [101].

В эпоху теургии, когда некоторые мыслители стремились вернуть искусство в лоно религии, стали проявлять интерес не только к мифу, но к той форме, в которой миф на его ранней, архаической стадии функционировал. Этой формой на архаических стадиях культуры был ритуал, который, конечно же, к вербальной форме не сводился. Так, пытаясь понять истоки европейской религиозной истории, К. Кереньи приходит к выводу, что эта история началась вовсе не в архаической Греции, а гораздо раньше, например, еще в минойской культуре. Так, обнаруживая культы, предвосхищающие дионисийскую религию, культы с использованием мифа, К. Кереньи говорит, что ранний культ, который позднее будет связан с именем Диониса, разворачивался в форме танца [102]. Но танец одновременно был и формой мифа. Следовательно, воссоздание мифа в ритуале обходилось и без слова. Здесь, конечно, особую трудность представляют взаимоотношения между мифом и ритуалом или обрядом. Как уже отмечал К. Леви-Строс, некоторые исследователи считают обряд иллюстрацией к мифу в виде живых картин. Другие усматривают в обряде начало формирования мифа. Сам ученый, однако, решает этот вопрос так. «Независимо от того, — пишет он, — кому из них приписывается роль оригинала или отражения, миф и обряд воспроизводят друг друга: один — в форме действия, а другой — в виде понятий» [103].

Еще Ф. Ницше отмечал, что герои трагедии выражают свои мысли поверхностнее, чем это очевидно из совершаемых ими действий. Из этого он делает вывод: «миф решительно не находит в словесной форме своей адекватной объективации» [104]. Тому, что миф не находит себе адекватного выражения в слове, способствует и то, что греческая трагедия нам известна лишь в своей вербальной, а потому и неадекватной форме. Следовательно, о ее музыкальных и пластических особенностях сегодня можно лишь догадываться. Между тем, они существенны. «По отношению к греческой трагедии, которая, к сожалению, знакома нам лишь как словесная драма, я даже указывал, что это несовпадение мифа и слова легко может ввести нас в искушение считать ее более плоской и менее значительной по своему смыслу, чем она есть на самом деле, и вследствие этого предположить, что и действие ее было более поверхностным, чем оно, по-видимому, должно было быть, по свидетельству древних; ибо как легко забывается, что не удавшаяся творцу слов идеализация и высшее одухотворение мифа могли в каждую данную минуту удалиться ему как музыкальному творцу» [105].

Не случайно сегодня критики логоцентризма, в частности, Ж. Деррида, когда речь идет об альтернативных способах мышления и коммуникации, постоянно обращаются к ритуалу. Оно и понятно, ведь ритуал вовсе не сводился к

вербальной стороне дела, а представлял некое театрализованное действие, из которого затем вышел театр в тех формах, в каких мы его знаем. Проблема возврата к архаике, в которой сегодня усматривают альтернативный потенциал, касается не только собственно визуального начала, оказавшегося в XX веке ближе к ментальности человека массы, нежели начало вербальное. Визуальное начало гораздо многозначнее вербального. Кроме того, оно ближе находится к символическим формам мышления, нежели вербальное начало, которое окончательно форму приобретало по мере господства в культуре понятийно-дискурсивного мышления.

12. Актуализация мифа в XX веке как следствие разложения эстетики модерна. Синтез игрового и утилитарного в искусстве XX века. Двойственный смысл идеологизации искусства. Миф и идеология.

Ставя вопрос о хронологии первой фазы актуализации мифа в XX веке, мы сталкиваемся с некоторой трудностью. Она заключается в том, что обычно миф мы связываем со сферой художественного творчества и обсуждаем его проблематику с помощью искусствоведческого инструментария. Это, естественно, следствие тех норм, которые устанавливаются новоевропейской эстетикой. Применительно к первой, бессознательной фазе вспышки интереса к мифу следовало бы иметь в виду, что этот интерес не исчерпывается сферой искусства, охватывая более широкий контекст. В данном случае мы сталкиваемся с исключительной ситуацией, требующей детального исследования, далеко выходящего за рамки интересующей нас проблематики мифа. Эта ситуация связана с радикальным переосмыслением границ между художественными и нехудожественными сферами. Вообще, в гуманитарной науке проблематика передвигающихся границ искусства неплохо исследована. В отечественной науке в этом плане существует традиция «формальной» школы. Этой проблематике одну из лучших своих методологических работ посвятил Ю. Лотман [106]. Однако филологическая интерпретация динамики границ между художественными и нехудожественными сферами пока не может исчерпать осмысления сложившейся в XX веке исключительной ситуации. Здесь необходим подход, который бы выходил за границы только литературы и литературной жизни и который он позволял уловить процессы, развертывающиеся на уровне радикальных сдвигов культуры. Здесь необходимо читать также социологические факторы.

Возвращаясь к вопросу о хронологии и длительности бессознательного мифотворчества применительно к истекшему столетию, мы можем утверждать, что если рефлексия о мифе затрагивает всю вторую половину XX века, то вся первая половина этого века связана именно с таким бессознательным мифотворчеством, стихийно взломавшим все традиционные границы искусства и проявившемся в разных и научных, и социальных сферах. Более того, можно даже утверждать, что никакой рефлексии о мифе во второй половине XX века не могло бы иметь места, если бы не это спонтанное и стихийное мифотворче-

ство, которое и является причиной исключительной ситуации, сложившейся в первой половине XX века. Если бы этого спонтанного творчества не произошло, то не о чем было бы и рефлексировать. Здесь одно определяет другое, одно вытекает из другого.

Тому образу автора, что сложился в новоевропейской эстетике и получил выражение в конкретных формах и жанрах, например, в романе, соответствовали и ставшие уже традиционными стили и формы выражения, вся система искусств. Ворвавшийся в историю анонимный или коллективный автор не мог проявить себя в уже сложившихся формах и жанрах. Видимо, проявить себя он мог лишь в каких-то новых формах и жанрах. Он в них предстанет уже творцом не только образов, но и художественных форм. Вот это самое обстоятельство как раз и является основанием для тех сдвигов, что произойдут в отношениях между художественными и нехудожественными сферами. Пожалуй, сферы, в которых себя проявляет человек массы, будут прежде всего нехудожественными. Но так, собственно, в первой половине XX века и случилось. В этот период реализовалось то, что проектировали еще отечественные представители модерна после реформы Ф. Ницше, которых обычно называют символистами, а в свое время называли неоромантиками. То, что представляло мифотворчество первой половины XX века, по сути дела, явилось реализацией идеи символистов о необходимости творить не столько произведения искусства и даже не столько искусство как таковое, сколько саму жизнь.

Человек массы как анонимный автор творил не столько в формах новоевропейской эстетики, и творил не столько соответствующие ему формы и жанры, но прежде всего новые, дотоле неизведанные формы жизни. Шутка ли, большевики ведь притязали на создание принципиально новой, еще никогда в истории не существовавшей цивилизации. По сути дела, в этом эстетическом комплексе улавливается не столько успевшая обособиться от остальных сфер художественная реальность, освященная эстетикой модерна, сколько более традиционная реальность, возвращающая к античной онтологической эстетике. Мифотворчество, связанное с человеком массы, возвращало эстетику от разрыва игрового с утилитарным к той стадии эстетики в истории человечества, когда игровое было обратной стороной утилитарного. Оказывается, творить можно не только художественные ценности, но материальные вещи, общественные организмы и государственные институты. Здесь мы касаемся весьма болезненного на протяжении всего XX века вопроса об отношениях искусства и идеологии. Здесь-то и лежит корень новой утилитарности для XX века и не только в негативном, но и в позитивном смысле.

Эпоха критики политической истории и деятельности политических лидеров в российской истории XX века привела к безоговорочному разведению искусства и идеологии, противопоставив художников, сотрудничающих с властью, художникам, преследуемых властью и, соответственно, сохранявшим в своем творчестве по отношению к ней самостоятельность и независимость. На этой основе всякое сотрудничество с властью художника осуждается и, соот-

ветственно, приветствуется чистое искусство, которого ведь все равно в XX веке не было. Впрочем, это понятно, ведь сегодня в своих оценках мы исходим из постмодернистской эстетики, а последняя, как справедливо полагает М.Эпштейн, приходит на смену функциональной, моральной и религиозной фазе в истории искусства XX века. И эта последняя фаза цикла и означает установку на чистое искусство, что и получает выражение в постмодернизме [107].

Возвращаясь к феномену мифотворчества первой половины XX века, мы должны сформулировать тезис, который расходится с существующей сегодня не столько эстетикой, сколько публицистикой. Дело в том, что ядро мифотворчества, связанного с ментальностью человека массы, есть идеология, а вовсе не искусство. Актуализация мифологического сознания связана в первую очередь не с искусством, а именно с идеологией, которой служит и искусство. Этот тезис мы можем подкрепить авторитетом К. Леви-Строса, сказавшего, что «ничто не напоминает так мифологию, как политическая идеология» [108]. По мнению К. Леви-Строса, может быть, в XX веке именно идеология и заменила мифологию. Однако, чтобы с этим согласиться, в функционировании мифа необходимо устранить одно существенное противоречие.

Дело в том, что, как утверждает и сам К. Леви-Строс, миф соотносим лишь с событиями прошлого. Все, что в нем происходит, происходит «до сотворения мира» или «в начале времен» – во всяком случае, «давным-давно» [109]. Но это «давным-давно» означает не только прошлое время, но остановку во времени, точнее, отрицание времени, которое, собственно, и будет очень существенным признаком мифа. Как же в таком случае использовать этот вывод применительно к мифотворчеству первой половины XX века. Ведь революция как исходная точка мифологизирования в эту эпоху была историческим фактом. Как же можно применительно к этому историческому факту говорить о том, что это происходило «давным-давно»? К. Леви-Строс мимо такого факта не проходит, хотя такого рода противоречие он устраняет с помощью обращения не к русской революции (о которой он не рассуждал), а к французской революции. Обращая внимание на позицию историка по отношению к французской революции, К. Леви-Строс говорит, что события этой революции во многом определили смысл последующей истории французского народа. Они даже позволяют предугадать последующее разворачивание этой истории. В данном случае К. Леви-Строс обращается к Мишле, сказавшему о французской революции «В тот день все было возможно... Будущее стало настоящим. Иначе говоря, времени больше не было, была вспышка вечности» [110].

Это великолепное суждение Мишле позволяет К. Леви-Стросу продемонстрировать то, как в исторической структуре актуализируется внеисторическая, т.е. мифологическая структура. Но это высказывание Мишле интересно еще и тем, что в данном случае революция воспринимается по типу ритуала, скажем, праздничного. Ритуал как действие вне времени не исключает исторического времени. Но в ритуале это историческое время возвращается к времени прошлому, т.е. к времени предков, которое имело место «давным-давно». А это

«давным-давно» еще не предполагает реальность космоса, а лишь реальность хаоса, из которого нужно сделать космос. Этот космос вызвали к жизни предки, т.е. «культурные герои» ценой самоотречения и напряженной деятельности. Они и должны служить для современников, т.е. участников ритуала образцом. Ведь эти современники – те же предки, только не в прошлом, а в настоящем. Но вопрос о времени в данном случае не столь уж и важен. В ритуале время прошлое и время настоящее слилось, как отождествились современники с предками. Следовательно, времена не только слились, но и демонстрируют остановку в своем разворачивании. Раз участники ритуала – те же предки, то времени больше нет, оно остановилось, трансформировалось в вечность. Но это и есть мифологическое время. По этой логике воспринимались и фильмы о русской революции и тиражирующие мифологическое время, и в то же время, сами будучи в это время включенными, в соответствии с мифом, воспринимающиеся. Революция ведь тоже была праздничным ритуалом, в котором могло случиться все. Но прежде всего она явилась точкой отправления, она началась с хаоса и претворения этого хаоса в космос. Вот как, например, об этом историческом и в то же время мифологическом времени философствуют герои революции в фильме А. Довженко «Щорс». «История заворочила нас, хлопцы, – говорит Щорс. – Вот я тоже часто думаю, – пройдут года, завершится революция и заживут люди-братья на земле. Сколько же сказок о нас перескажут, сколько песен о нас пропоют! И воскреснем мы. И возникнем из седины веков и пройдем перед ними могучим строем, полным торжественного ритма и красоты, трезвые, храбрые, без брани, без подхалимства и предательства» (Довженко А. Собр. соч. с в 4 т., т. 1., М., 1966., с. 228).

В эту эпоху миф проникает в искусство и его определяет лишь постольку, поскольку искусство превращается в идеологическое искусство. В этом феномене мифотворчества искусство является зависимым и даже второстепенным. Хотя, когда мы сегодня пытаемся постичь всю эту эпоху, то мы постигаем ее прежде всего, обращаясь к искусству. Поэтому оно и кажется основной сферой, в которой миф развернул свой потенциал.

13. Формирование в контексте альтернативной культуры новой эстетики. Преодоление в новой эстетике разрыва между игровым и утилитарным. Реабилитация в эстетике утилитарного как обратная сторона актуализации мифа.

Фиксируя выход творческого инстинкта человека массы за пределы традиционной художественной сферы, мы получаем ключ по отношению не только к мифу, но к формирующейся системе новой эстетики. Правда, эта эстетика вовсе не является принципиально новой. Но нас такое заключение не пугает, поскольку мы придерживаемся логики циклического разворачивания истории. В данном случае выводы, к которым мы приходим, лишь подтверждают некогда разработанный П. Сорокиным прогноз о повторяющихся циклах в истории. В самом деле, если в XX веке человек массы выходит за пределы эстетического

кодекса модерна, то в пространстве какой новой эстетики он оказывается и как эту новую эстетику обозначить? Чтобы на этот вопрос ответить, у нас нет другого способа кроме того, что в данном случае придется прибегнуть к сопоставлению с историческими эпохами, причем, с удаленными. Выход за границы новоевропейской эстетики означает не столько выход в будущее, сколько выход в прошлое. Эта процедура при нахождении критериев для обоснования новой активности мифа в XX веке весьма полезна. Оказывается, что то, что не позволяет новоевропейская эстетика, то разрешает, скажем, античная эстетика, хотя, казалось бы, новоевропейская эстетика как раз и вышла из античной. Самое интересное, что в новой эстетике происходит и что нам при выявлении активности мифа в XX веке важно, это то, что новая эстетика преодолевает значимые постулаты И. Канта, а точнее, преодолевает разрыв, который в эпоху И. Канта произошел между игровым и утилитарным.

Касаясь разрыва между игровым и утилитарным, Э. Кассирер исходит из основополагающих установок эпохи И. Канта. «Вся телеология эпохи Просвещения характеризуется смешением идеи целесообразности с идеей общей полезности. Более глубокие моменты лейбницевского понятия цели уже у Вольфа уступили место плоскому пониманию полезности и исчислению полезности. Универсальная метафизическая идея – теодицеи перешла здесь в узкую педантичную мелочность, которая в каждой отдельной черте устройства мира находила преимущество для человека, а тем самым мудрость и благость творца» [111]. В этой атмосфере триумфа полезности, в котором проявился прогресс цивилизации. И. Кант формулирует игровое как самоценное, не только не имеющее отношения к утилитарному, но и ему противопоставленное. Казалось, что этот разрыв был величайшим прогрессом. Но таким он казался мыслителю просветительской ориентации лишь со стороны эстетики модерна.

В мифотворчестве рубежа XIX–XX веков произошла латентная революция, которую долго еще придется осмысливать. Возвращение в эту эпоху игрового в лоно утилитарного – важный признак этой трансформации. Мы этот феномен рассматривали под углом зрения актуализации в искусстве XX века элементов доповествовательных, т.е. ритуальных. Это важный признак возрождения мифологического мышления. Ведь очевидно, что миф невозможно свести к простому рассказу, как это обычно делается. Кстати, такая трактовка мифа не противоречит этимологии, поскольку в переводе с греческого *mithos* и означает «рассказ», «предание», «слово». В установлении подобной традиции трактовки мифа в какой-то степени повинен Аристотель. Когда он утверждает, что душа трагедии и самое значимое в ней – это миф, а на втором месте – характеры, то сам миф он, к сожалению, понимает слишком узко. А. Лосев пишет: «Это высказывание Аристотеля было бы интересным, если бы под мифом он понимал действительно миф. Но на самом деле он под мифом понимает только фабулу, то есть «сочетание событий».

В таком виде миф является чем-то обыденным или бытовым, и говорить здесь о трагическом мифе является просто недоразумением» [112]. В самом де-

ле, за точку отсчета Аристотель берет уже сложившиеся формы рассказа, очищенные от элементов ритуала. «Поэтика Аристотеля вводит в историю чистой повествовательности как игры, абстрагируясь от доповествовательных форм. Собственно, его «Поэтика» – точка отправления для разворачивающейся отныне истории искусства. Но сегодня очевидно, что поздние формы повествовательности способны омертветь и распасться. Тогда происходит возрождение доповествовательных форм, сохраняющих элементы, способствующие обновлению искусства. Разумеется, и сегодня это очевидно, что миф не является и не рассказом, и не сюжетом. В то же время, как нами уже отмечалось, он не является и первоначальной формой науки и философии. Как его определяет Х. Кессиди, это особый вид мироощущения, специфическое, образное, чувственное, синтетическое представление о явлениях природы и общественной жизни, самая древняя форма общественного сознания [113].

Разумеется, миф может быть и рассказом, представлять из себя рассказ, но только для того, чтобы быть рассказом, миф должен быть чем-то гораздо более значительным, чем простой рассказ, чем просто история. Если миф предстает в рассказе, то здесь подтекст оказывается не менее значим, чем сам текст. Ф. Кессиди пытается выявить его гораздо более общую и универсальную природу. Эта природа, естественно, и не повествовательная, и не познавательная, и не художественная, а регулятивная, т.е. идеологическая и, в силу этого. Утилитарная. Вот вывод Х. Кессиди: «Основная функция мифа не познавательно-теоретическая, а социально-практическая, направленная на обеспечение единства и целостности коллектива. Миф способствует организации коллектива, содействует сохранению его социальной и социально-психологической монолитности» [114]. Коль скоро это так, то миф является и элементом идеологии, и слагаемым коллективной идентичности. Когда нами сформулирована основная, организующая, т.е. идеологическая функция мифа, то мы можем уже переходить к второстепенным его функциям. Такой его функцией оказывается функция повествовательная или художественная, когда миф функционирует в форме рассказа, т.е. в форме художественного произведения. Между прочим, эта художественная форма бытования мифа означает утрату одной весьма значимой, если не определяющей, особенности мифа, а именно, утрату его религиозной или сакральной сути.

Эта последняя исчезает из истории искусства, когда повествование утрачивает связи с ритуалом. Такая сакральная сущность – продолжение утилитарной функции мифа. В истории рассказом вообще становится лишь то, что отрывается от мифа. Такой отрыв как раз и принципиален для становления художественного сознания как автономного, которое, конечно же, обособляется, автономизируется, но все же продолжает сохранять связь с мифом. Что же касается собственно мифа, то от рассказа как формы игры (и эта игра определяет и эпос, и сказку, и трагедию, и комедию, и роман и т.д.) миф будет отличать его утилитарная или, еще точнее, идеологическая направленность или предназначенность, которая рассказом не исчерпывается. Это функциональное предназначе-

ние мифа остается за рамками рассказа. Но именно оно-то как раз и характерно для мифа, для основной его сути. Да, разрыв собственно мифа как идеологической системы, как системы установок, определяющих поведение, и рассказа как игры в художественных формах в истории произойдет. Иначе говоря, в плоскости искусства мир расщепляется на ритуальное, т.е. серьезное, идеологическое, практическое, утилитарное и организующее общество, и на игровое, т.е. развертывающееся в воображении, виртуальное, компенсаторное. Видимо, одним из первых жанров, которые способны это расщепление мифа на чистую идеологию и на чистый вымысел, на ритуал и игру проиллюстрировать, это жанр сказки. Именно в сказке игра впервые вступает в свои права, почему, собственно, в сказке и имеет место программная недостоверность рассказа. Вот как по поводу расхождения между мифом и сказкой и вообще любым художественным повествованием высказывается Ф. Кессиди. «Отличие мифологической фантазии от художественной заключается в том, — пишет он, — что миф предполагает непосредственную (буквальную) веру в реальность созданных народной фантазией образов, в то время как для поэзии и сказки такая вера не обязательна; в отличие от мифа в поэзии и сказке образ вещи или явления не принимается за самую вещь или само явление. В мифотворчестве субъективная фантазия отдельного лица не играет роли (или эта роль ничтожна), в то время как поэтическое и сказочное творчество представляет значительный простор для индивидуального вымысла и произвола, для игры субъективной фантазии. Возникновение поэзии и сказки — признак зарождения индивидуального самосознания в первобытной родовой общине, признак отрыва индивида от пуповины рода и родовых отношений» [115]. Уже в поздней истории И. Кант узаконит самое главное в этом процессе — отрыв игровой стихии как основы художественного воображения от функциональной предназначенности мифа, о которой он вообще не рассуждает, делая предметом своего внимания исключительно игру. Собственно, это обстоятельство, осознанное и сформулированное А. Баумгартеном, И. Кантом и Ф. Шиллером, и определит судьбы эстетики. Но не всей эстетики и не на всю последующую историю. Оно определит лишь судьбы новоевропейской эстетики или эстетики модерна. Но именно на рубеже XIX–XX веков угасание этой эстетики и произойдет. Вызванная к жизни новая художественная воля вернет эстетику к предшествующим Просвещению эпохам, а именно, к античности, в которой разрыва между игровым и утилитарным еще не имеет места [116].

Следующим и весьма существенным признаком мифотворчества на рубеже XIX–XX веков будет возрождение того, что человеком, представляющим рационалистическую или светскую культуру, казалось, давно утрачено. Все, что до сих пор говорилось о мифе и о той фазе культуры, на которой развертывается его активность в культуре, не является главным. Главным в мифе является то, что он не является чисто светским, профанным явлением. Этот наш тезис касается уже не только культуры, в которой функционирует миф, но и природы собственно мифа. Особенно в эпохи его предельной активности. Такие

эпохи были всегда эпохами наивысшего религиозного напряжения. Поэтому миф всегда несет на себе печать этой религиозной экзальтации. Если миф и является рассказом, неким текстом, то это непременно сакральный рассказ и сакральный текст. Это обстоятельство и рождает религиозный смысл. Ставя вопрос таким образом и пытаясь отождествить миф с сакральными ценностями, мы не должны забывать о конкретной исторической ситуации, в которой можно было наблюдать активность мифа, т.е. о ситуации, сложившейся в истории XX века, точнее, в первой его половине. Мы уже отмечали, что основой нового мифотворчества оказывается кризис рационализма и бегство в иррациональные сферы. В этой ситуации реабилитируются те уровни сознания и мышления, которые собственно философскому и вообще научному мышлению предшествовали. Периферийные и вытесненные в подсознание механизмы мышления активизируются и становятся доминирующими. В свое время античное Просвещение, проявившееся в рождении философии и понятийно-дискурсивного мышления, вытеснило все эти механизмы на периферию. Но они не были вытеснены окончательно. Они активизируются именно в эпохи разложения культурных организмов, целостность и непротиворечивость которых определялась с помощью так называемого «культурного канона». Распад последнего становится основой активизации мифологического комплекса. Здесь возникает нечто вроде противоречия. С одной стороны, мы утверждаем, что миф обязательно наделяется сакральными коннотациями, а, с другой, мы фиксируем активность мифа в эпоху, когда религия оказалась близкой к угасанию, т.е. в эпоху, которую не случайно называют атеистической, т.е. в первую половину истекшего столетия. Откуда же взялись сакральные смыслы в мифотворчестве первой половины XX века? Но если мы фиксируем активность мифа, то в нем мы обязаны обнаружить и сакральный смысл, ибо без этого смысла, как мы уже отметили, не существует и мифа.

Такой сакральный смысл, разумеется, сопровождает и мифотворчество первой половины XX века. На своих глубинных уровнях эта атеистическая эпоха оказалась религиозной. В истории XX века мифотворчество имело религиозную основу. Тот ментальный потенциал человека массы, который на протяжении веков оказывался не востребуемым, несомненно, сохранял в себе и сакральную стихию. Эта стихия, естественно, не могла не проявиться в эпоху нового мифотворчества. Этот инстинкт сакрализации светского, не важно, в художественных, идеологических или политических формах он проявляется, вносит в культуру именно человек массы, который еще сохраняет в сознании религиозное начало. Собственно, идентификация или опознание мифа, которую мы не связываем с рассказом, не может состояться вне сферы сакрального или сверхчувственного. Мифологическая реальность – это сакральная реальность. Именно поэтому мифотворчество рубежа XIX–XX веков невозможно истолковать лишь с точки зрения позитивистских, т.е. научных позиций, например, с точки зрения психологии. Если какая-то система в психологии здесь и способна помочь, то это может быть лишь представленная К. Юнгом аналитическая пси-

хология. Этот сакральный комплекс проявляет себя в мифотворчестве потому, что в сознании анонимного автора или человека массы долго копилась, не проявляя себя, жажда сакрального.

Активность человека массы связана с сакрализацией жизни. Это проявилось применительно к рубежу XIX–XX веков в сакрализации политической истории. Политическая история первой половины истекшего столетия стала осмысляться в соответствии с психологией архаического человека. В этот период определяющей сферой мифотворчества становится даже не искусство, а политическая история. Возникшие в этой сфере мифологические образы и представления, уже затем переходят в искусство, оказывающееся в тесной связи с питающей художественные образы идеологией. Поскольку художественные образы связываются с идеологией, т.е. с утилитарной стихией, именно поэтому искусство и приобретает признаки мифа, становится мифотворчеством.

Таким образом, одним из основополагающих тезисов, который нам удалось сформулировать, это тезис о том, что движение искусства XX века в сторону объединения игрового и утилитарного, что проявилось в синтезе художественного и идеологического, оказалось следствием совсем не кризиса и распада того, что еще недавно называли марксистско – ленинской эстетикой, а кризиса и распада ценностных ориентаций новоевропейской эстетики. Собственно, такой синтез оказался новой основой для выявления специфических закономерностей искусства XX века и для построения новой эстетики. Кризис новоевропейской эстетики, естественно, начался не сегодня, о чем мог бы свидетельствовать постмодернизм. Его признаки можно было ощущать уже на рубеже XIX–XX веков. Ведь, собственно, именно тогда была сформулирована идея творчества не искусства, не эстетических и художественных явлений и даже не ценностей культуры, а ценностей самой жизни.

Эта программа была сформулирована Н. Бердяевым в его трактате «Смысл творчества», в котором творчество он понимал в самом широком смысле, именно как создание новых форм жизни. Это, разумеется, была не какая-то маргинальная и непонятая современниками теория. Что это не так, свидетельствует возникновение такого художественного направления, как модерн, имевшего в культуре очень широкий резонанс [118]. В программе художников-представителей модерна как раз и улавливается порыв не только к созданию художественных ценностей, но форм самой жизни. Представители модерна, разумеется, по – новому смотрели на границы художественной сферы, предельно ее расширяя и втягивая в художественную реальность такие сферы, которые ранее находились за пределами искусства. Правда, в данном случае модерн следует понимать в узком, исключительно искусствоведческом, а не в философском, т.е. хабермасовском смысле. Модерн как художественное направление – это явление искусства начала XX века. Что касается модерна в широком смысле, то это эстетическая система, сформировавшаяся еще в эпоху Просвещения и с тех пор продолжающая оказывать на художественную практику воздействие. Хотя переходные процессы истекшего столетия свидетельствуют и о

закате этой системы, и об актуализации альтернативной системы, которая вписывается в прогноз П. Сорокина о смене культур, который он сделал в своей фундаментальной книге. Собственно, именно в этом широком смысле понятие «модерн» в данной работе употребляем и мы.

Итак, новоевропейская эстетика начала развиваться на основе индивидуализма и разрыва с традиционными и коллективными ценностями. Это обстоятельство и стало основой угасания мифологического мышления, всегда связанного именно с коллективными ценностями. С другой стороны, порывая с коллективными ценностями, эстетика утрачивает связь и с утилитарным началом. Конечно, в доноевропейской эстетике связь искусства с игрой никогда не исчезала. Но игра в ней никогда не порывала и с утилитарным, которое было оборотной стороной игрового. Но только новоевропейская эстетика впервые продемонстрировала такой разрыв и даже абсолютизировала его. Эстетическая концепция И. Канта, в которой была сформулирована игровая основа искусства, развела эстетическое и утилитарное, игровое и мифологическое. Отныне художественное больше не имело соприкосновения с утилитарным. Однако художественный опыт XX века (в частности, опыт модерна и конструктивизма) свидетельствует о пересмотре важнейшего принципа новоевропейской эстетики. Искусство постепенно реабилитировало и утилитарное, а, следовательно, и мифологическое. Это проявилось не только в модерне и конструктивизме, но, в особенности, в идеологическом искусстве всей той эпохи, что связана с российским социализмом. Ныне вся эта политическая и идеологическая доктрина справедливо подвергнута критическому анализу. Между тем, что касается эстетической стороны этой идеологии, то в ней проявилась характерная особенность, связанная со становлением и новой эстетики, и новой культуры. Следовательно, к опыту искусства этого времени, как и к эстетической рефлексии придется в будущем еще возвращаться. Мы также возвращаемся к этой эпохе, выявляя в ней мифотворчество, ставшее предметом нашего внимания. Такое мифотворчество как раз и оказалось возможным в результате синтеза идеологического и художественного, а, следовательно, игрового и утилитарного. Но, собственно, именно эти две особенности, проявившиеся в искусстве первой половины XX века, как раз и стали реальной основой актуализации мифологического мышления. Вспышка мифологического сознания не только в искусстве стала ярким явлением переходной эпохи.

14. Вторжение социологизма в науку об искусстве как следствие синтеза игрового и утилитарного в сфере искусства. Социология искусства как функциональная эстетика. Недостаточность понимания мифа как рассказа.

Собственно, по поводу синтеза игрового и утилитарного можно было бы поставить точку, если бы не одно обстоятельство. Оно связано с одним весьма значимым нюансом в истории трансформации новоевропейской эстетики. Этот нюанс — обратная сторона вторжения в искусство утилитарного и идеологического начала, а также с пониманием того, что игровое начало не исчерпывает

художественной деятельности. Именно эта уязвимая сторона кантовской эстетики стала отправной точкой для ренессанса во втором десятилетии XX века развития социологической рефлексии об искусстве или социологии искусства, которую мы называем функциональной эстетикой [119]. Хотя последующая идеологизация продемонстрировала все негативные стороны, связанные с большевизмом, что проявилось в запрете социологических исследований и вообще в угасании рефлексии социологического типа, очевидно, что, возникнув в 20-е годы XX века, социология искусства больше уже не исчезала из системы дисциплин, изучающих искусство. Более того, в 60-е годы социологическая рефлексия об искусстве переживает свой очередной ренессанс [119]. То, что социологическая эстетика активизировалась именно в эпоху «оттепели», продолжая набирать силу вплоть до нашего времени, как раз и свидетельствует, что кризис новоевропейской эстетики в границах этой эстетики не может быть преодолен. Становление социологии искусства свидетельствует о становлении альтернативной системы эстетики. Разумеется, эта эстетика не исчерпывается социологией искусства или функциональной эстетикой. Но, видимо, последняя представляет значимый момент в становлении этой новой эстетики, которая в своих развитых формах должна быть эксплицитной, т.е. научной, в которой будет разработан специфический метод и особая система понятий. Что же касается социологической эстетики, то ее можно отнести лишь к имплицитной эстетике, т.е. эстетике, в которой сформулированными остаются лишь некоторые положения будущей эстетики. Вообще, социология искусства воспринимается отдельной и особой дисциплиной, которая с эстетикой, кажется, не имеет точек соприкосновения. Но актуализация эстетической рефлексии в границах смежной научной дисциплины как раз и свидетельствует о существующем в имплицитных формах эстетическом знании. Придет время, и эти знания можно будет переформулировать в знание эстетики как эксплицитной дисциплины.

Социология искусства, однако, приносит в знание об искусстве один принципиально важный для будущей альтернативной по отношению к западноевропейской эстетике момент. Он связан с функциональным отношением к искусству, что в той разновидности эстетики, которая разрабатывалась И. Кантом и Ф. Шиллером, исключалось. У этого функционального подхода к искусству были свои предшественники. Если такими предшественниками нельзя назвать И. Канта и Ф. Шиллера, то таким предшественником функционального подхода был Платон, который, разумеется, не отрицал игрового потенциала искусства, но, с другой стороны, к этому потенциалу искусство не сводится. Для Платона игровое, в котором он усматривал рациональное зерно, но в котором, с другой стороны, видел и негативные стороны, было оборотной стороной утилитарного. Художественные феномены он вписывал не в игровую стихию, которая легко может превращаться в самоцель, а в мировоззренческий контекст. «Уже в своей эстетической теории он признает только такое прекрасное, – пишет А. Лосев, – которое является одновременно и предметом незаинтересованного, бескорыстного созерцания, или любования, и также предметом вполне утилитарным, ве-

ществственным и производственным. Ведь любую вещь быта, или вообще человеческой или природной жизни, можно рассматривать одновременно с этих двух точек зрения» [120].

И поскольку это так, то утилитарное или идеологическое, но в то же самое время и мировоззренческое предстает и мифологическим. Ведь миф, как его понимает Б. Малиновский, предстает как «узаконение нравственного и общественного порядка, как прецедент, на котором должна быть выстроена современная жизнь, если ее хотят видеть благополучной и содержательной» [121]. Это высказывание авторитетного функционалиста является выводом, который Б. Малиновский делает, проанализировав существующую литературу о мифе, в которой миф представлен как неполноценная или ущербная наука, т.е. то, что применительно к архаическим обществам можно было бы назвать начатками науки. Иначе говоря, до Б. Малиновского миф объяснялся, исходя из его сопоставления с наукой, с чего мы и начали данную работу. Вот это отождествление мифа с наукой и привело к тому, говорит Б. Малиновский, что под мифом стали понимать нечто вроде развлечения, чего-то праздного и бесполезного. Но это в поздней истории. Что касается ранних эпох, то мифы как ранняя форма науки, согласно не разделяемой Б. Малиновским точке зрения, были призваны объяснить, почему нечто существует или происходит. Не соглашаясь с такой точкой зрения, Б. Малиновский значимый период в истории изучения мифа подвергает сомнению. «Приемлемо ли такое функциональное определение мифа? – задает он вопрос, проанализировав авторитетные представления ученых о мифе. – Разумеется, нет. Функционалист, занимающийся полевой работой, видит, что когда возникают вопросы «почему?» или «зачем?», никто никогда не рассказывает мифы. Ими не пользуются в качестве упражнений для ума, воображения или памяти. Прежде всего, они – не просто праздно рассказанные истории. Черед мифов для туземца выступает в ритуале, в публично совершаемой церемонии, в драматических постановках. Священная традиция живет для туземца в его сакральных действиях, в его магических ритуалах, в его общественном порядке и представлении о морали. Она не носит характера такого вымысла, какой мы культивируем в своих романах или кино, она не похожа даже на нашу драму. Это не научная доктрина, вроде той, которую мы применяем в современной теории и выполняем на практике. Для туземца это живая реальность, и он верит, что, случившись однажды в доисторические времена, она установила социальный, моральный и физический порядок» [122].

Итак, авторитетный ученый, один из тех, кто пользуется функциональным подходом в исследовании общества и культуры (в данном случае, архаических) продемонстрировал по отношению к мифу функциональный подход. Но чтобы такой подход продемонстрировать, Б. Малиновскому пришлось подвергнуть критике традиционную точку зрения на миф как некий рассказ, имеющий развлекательную функцию. Иначе говоря, Б. Малиновскому пришлось вернуться к мифу как явлению утилитарного и идеологического порядка, т.е. как к определенной жесткой системе регламентации коллективного поведения. Эта

система жесткой регламентации обращена и к каждому члену коллектива, и к коллективу в целом. Причем, заботе о коллективных ценностях и о коллективной идентичности в этой системе регламентации уделено места не меньше, чем индивидуальным ценностям. С этой точки зрения последние только и конституируются в коллективе. Вообще, коллективные ценности – первостепенная забота архаических культур. В этом смысле миф в этих культурах функционирует как нечто, что призвано способствовать выживанию коллектива. В этом, собственно, и заключается функциональный подход, в том числе, и по отношению к мифу. Мы, разумеется, в связи с этим не можем не задаться вопросом, а как же обстоит дело с обществами на более поздних этапах истории? Разве не правы были И. Кант и Ф. Шиллер, обнаруживая в игре колоссальный потенциал выживания? Да, но этот потенциал они усматривали лишь применительно к индивиду, а не к коллективу. Что касается коллектива, т.е. общества, культуры или цивилизации, то И. Кант подразумевал, а Ф. Шиллер уже прямым текстом формулировал, что в поздней истории коллектив представляет Вызов, т.е. он может не только способствовать выживанию, но и исключать его. Иначе говоря, между индивидом и обществом уже возникло то, что будут называть отчуждением. Естественно, что на поздних этапах истории искусство взяло сторону индивида, а не общества. Это закрепилось в специальной сфере – эстетике. Оно проявилось в игнорировании утилитарного и идеологического как рассчитанного на общество и в абсолютизации игры как ориентированной на выживание индивида и на смягчение его противоречивых отношений с обществом. Таким образом, новшества, принесенные в сферу эстетики И. Кантом и Ф. Шиллером, явились следствием отсутствия гармонии между индивидом и обществом. Эта гармония, однако, была в классический период античности, когда свои идеи формулировал Платон, не сомневавшийся в единстве игрового и утилитарного, а потому и продолжавший прибегать к мифу.

Положение изменяется в XX веке, когда эта сформулированная философией античности связь между игровым и утилитарным становится вновь актуальной. Если возникшая в границах большевизма эстетика является не самой удачной иллюстрацией такого возвращения к доновоевропейской эстетике, то актуализация функционализма в формах социологической рефлексии об искусстве, столь характерная для XX века, может быть убедительным аргументом в становлении эстетики нового типа. В последней миф если и не занимает место игры, то все же становится наиболее репрезентативным признаком эстетики. Видимо, актуализация в новой эстетике мифа как реакция на преодоление разрыва между игровым и утилитарным и становится в науке об искусстве в XX веке определяющей причиной актуальности функционализма. Вот почему рефлексия во второй половине XX века о функциях искусства сопутствует возникающей рефлексии о мифе. Новая эстетика без социологического подхода обойтись больше уже не может. Ведь миф – это нечто общезначимое, ориентированное на выживание целостных организмов – обществ, государств и культур. Конечно, ближе к концу XX века начинает казаться, что постмодернизм

перечеркивает весь опыт становления новой эстетики, реабилитируя и даже абсолютизируя в еще большей степени, чем это имело место в кантовской эстетике, стихию игры, не требуя даже соответствия произведения искусства получающей в нем выражение реальности.

Казалось бы, эмбрион новой эстетики, связанный с реабилитацией утилитарного, угас, не успев развиваться. Но, разумеется, это не так. Ведь постмодернистские игровые практики разворачиваются на фоне глобализации, а последняя, как свидетельствуют разворачивающиеся в истории процессы, оказывается не только позитивным явлением, но и Вызовом истории. Несмотря на объявленную программу объединения народов, которая, несомненно, вытекает из имеющей место в истории на все времена тенденции, в реальности разворачивается размежевание и яростное утверждение самостоятельности этносов и государств даже ценой возвращения к не лучшим политическим структурам. Так, что на рубеже XX–XXI веков выживание человеческого сообщества, будь то общество или цивилизация, является не менее важной проблемой, чем выживание индивида. А, следовательно, вновь обретенная в новой эстетике стихия утилитарного и идеологического по-прежнему имеет перспективу. Ее значимость, разумеется, переживает «бум» постмодернизма, который, кажется, уже заканчивается.

15. Заключение. Становление эстетики в контексте культуры идеационального типа.

И последний тезис, который мы должны сформулировать как итог всего нашего исследования. Он, собственно, касается не столько даже мифа, который реабилитирует эстетика в ее актуальных, но еще не полностью проявившихся формах, сколько эстетики как таковой. Как было уже показано, для того, чтобы понять, что для современной эстетики означает миф, мы должны были обратить внимание на тот общий фон, который определяет актуальность мифа для современной культуры. Этим фоном является возвращение к одной из характерных особенностей древней эстетики, а именно, к единству игрового и утилитарного, успевшему из эстетики на ее поздних этапах исчезнуть. Собственно, появление во второй половине XX века трудов А. Лосева, посвященных античной эстетике, помогло идентифицировать эстетику, как она стихийно складывается в XX веке. Естественно, что в данном случае кантовская, как и вообще просветительская эстетика помочь такой идентификации не способна. Эстетика XX века уже давно развивается по другим законам. Собственно, выявление этих новых и не соответствующих эстетическим концепциям Просвещения особенностей эстетики и позволило прояснить вопрос с мифом в современной культуре.

В этой культуре миф к устранению игры не приводит. Но, с другой стороны, он ее заметно передвигает с того определяющего места, которое она до сих пор занимала. Иначе говоря, с XX века миф устраняет игру с того привилегированного места, которое за ней утвердили И. Кант и Ф. Шиллер. Какие же

последствия это обстоятельство имеет для собственно эстетики? Сначала мы попытались обратить внимание на общие процессы эстетики XX века, которые и приводят к пониманию в этой эстетике нового статуса мифа. Но оказывается, что это в предпринятом нами исследовании лишь первая операция. Следующая операция начинается с вопроса, к каким последствиям для эстетики и ее конституирования в современных формах имеет то обстоятельство, что, начиная с XX века, миф начинает занимать в культуре привилегированное место, а мифологическое сознание оказывается значимым слагаемым и исторического, и идеологического, и художественного сознания. Вообще, значимость мифа объясняется распадом того, что Э. Нойманн называет «культурным канон» или культурными нормами поведения. Угасание политических, идеологических, культурных и т.д. слагаемых «культурного канона» приводит к повышению роли мифа. Собственно, этим тоже можно объяснить значимость мифа в культуре и эстетике XX века. Но когда мы попытались разобраться в новом статусе мифа в культуре и эстетике XX века, то здесь уместен и вопрос о последствиях этого статуса для судьбы эстетики. Мы уже касались вопроса, связанного с тем, что актуализация мифа означает изменение в новых отношениях между чувственным и сверхчувственным. Как известно, реформа Просвещения в сфере эстетики заключалась в устранении сверхчувственной реальности, которая в культуре со времен позднего Средневековья постоянно угасала. Собственно, новаторство философов – просветителей заключается в освобождении чувственного начала от сверхчувственного. В этом ракурсе понятны все суждения И. Канта, которые он делает, когда касается религии. Вообще, устранение сверхчувственного во многом развертывалось в эпоху Просвещения в формах критики религии. Соответственно, в этой атмосфере чувственная реальность, раскрепощение которой происходит еще в эпоху Ренессанса, у просветителей получает и новый статус, и новые права. Она становится не только доминантой, но и единственно существующей реальностью.

Пафос новой философии и науки заключался в том, чтобы эту чувственную реальность познать и осмыслить. Это в истории познания и казалось величайшим скачком и, соответственно, прогрессом. Собственно, это обстоятельство во многом и определило конституирование новоевропейской эстетики как эстетики, исходящей исключительно из наблюдений над чувственной реальностью. Но проходило время, и возникла потребность в пересмотре этого мировосприятия и этого представления об эстетике. Мы уже показали, что иллюстрацией таких изменений и переоценок в эстетике оказывается новый статус мифа. Миф не является самоценным. По сути дела, миф – только элемент более общего комплекса, касающегося взаимоотношений между чувственным и сверхчувственным, которые в истории постоянно изменяются. Но изменяются не в кратких, а в больших длительностях и потому они незаметны. Что означает новый статус мифа в истории этих взаимоотношений между чувственной и сверхчувственной реальностью? Мы уже затрагивали вопрос о мифе как прояв-

лении сверхчувственной реальности. Собственно, из новоевропейской эстетики миф исчезал именно потому, что из нее исчезала сверхчувственная реальность.

В новой эстетике, что конституируется в XX веке, в отношениях между чувственной и сверхчувственной реальностями можно констатировать изменения. Пересмотр прежней эстетики связан с актуализацией в новой культуре сверхчувственной реальности, которая, собственно, и способствует конституированию того, что П. Сорокин называет культурой идеационального или интегрального типа. В этом пересмотре важное значение приобретает миф. Ведь в культуре XX века вместе с актуализацией мифа получает новые права сверхчувственная реальность. Собственно, такая реальность как раз и вызывается к жизни именно в формах мифа. Ведь миф связан не с профанным, т.е. чувственным, а именно с сакральным началом. Поэтому реабилитируя миф в эстетических формах, эстетика осуществляет культурологическую функцию, способствуя смене культуры чувственного типа культурой альтернативной или культурой идеационального типа [123].

Приходя к такого рода выводам, нельзя не задаться вопросом, как можно иллюстрировать сдвиги, которые мы фиксируем в эстетике? Осознаются ли эти сдвиги в сообществе эстетиков и получают ли они осознание в специальных трудах? Ведь еще недавно в сфере эстетики констатировали кризис [124]. Естественно, что в переходную эпоху кризис переживает не только эстетика, но и другие дисциплины. Но кризис является выражением необходимости радикально изменяться. Такие изменения разворачиваются. Конечно, установки новоевропейской эстетики еще достаточно сильны, и многое, что делается в эстетике, этим установкам по-прежнему соответствует. Но внутри эстетики можно констатировать и такое направление, для которого характерна переориентация на новые эстетические представления. Собственно, они являются вовсе не новыми. Проект эстетики, о котором говорим мы, или эстетики, соответствующей культуре идеационального типа, существует с рубежа XIX–XX веков. Он связан с русской теургической эстетикой, т.е. с именами, представляющими русскую религиозную философию – Флоренским, Булгаковым, Бердяевым и т.д. [125].

Эмбрион новой эстетики, в которой будет реабилитирована сверхчувственная реальность, связан с русской культурой. Но, к сожалению, в момент появления этого проекта мир к его реализации не был готов. Переходные процессы предстали в череде революционных вспышек, гражданских и мировых войн. Поэтому теоретическая сущность проекта не была осмыслена. Но, с другой стороны, катастрофы XX века, не позволившие заняться теорией новой эстетики и культуры, в конечном счете, все же возвращению к этому проекту способствовали. На рубеже XX–XXI веков возникает ситуация осознания того, что этот проект содержал. Но проект, связанный с русской теургической эстетикой как проект новой идеациональной культуры вообще принципиально новым не является. Это обосновано П. Сорокиным. По сути дела, эстетическая сущность этого проекта представляет в истории эстетики одну из самых значи-

мых парадигм, и она уводит в античную эстетику. Мифотворческая, а, еще точнее, сверхчувственная суть этой эстетической парадигмы связана с именем Платона.

Поэтому можно утверждать, что вместе с закатом новоевропейской эстетики угасает интерес к эстетической парадигме, связанной с именем Аристотеля. Это, конечно, рационалистическая эстетика, устраняющая сверхчувственное начало и устремленная исключительно к познанию реальности в ее чувственных формах. Хотя нельзя утверждать, что парадигма Аристотеля в эстетике XX века ничего не означает (это, естественно, совершенно не так, и история построения многочисленных поэтик, предпринимаемых в XX веке, – от формалистов до феноменологов и структуралистов – это опровергает), тем не менее, не столько даже эстетика в ее теоретической форме, сколько само искусство тяготеет именно к платоновской парадигме, для которой сверхчувственное начало все определяет, в том числе, и восприятие, и оценку чувственной реальности.

Если же уже говорить, кто из представителей эстетики ощутил потребность в новой реконструкции истории эстетики под углом зрения не столько рационализма, сколько идеационализма, то здесь нельзя не назвать имя В. Бычкова с его трудами по средневековой [126], по византийской [127], по древнерусской [128] эстетике. Пожалуй, в сфере отечественной эстетики второй половины XX века это самое примечательное и пока еще недостаточно оцененное явление. Сочинения В. Бычкова – достойное продолжение эстетико-философской рефлексии А. Лосева. Они заполняют ту «черную дыру» в эстетике, образовавшуюся в связи с возникновением марксистско-ленинской эстетики. К тому же они свидетельствуют, что в истории эстетического творчества Россия представляет отнюдь не самый последний регион. Может быть, у самого В. Бычкова не везде прояснен смысл его реставраторских усилий в истории эстетической мысли, который, несомненно, будет уяснен, если эти его усилия соотнести с видением новой культуры, находящейся в стадии становления. Последующая история этот вопрос, как можно надеяться, окончательно прояснит.

Литература

1. Лосев А. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон., М., 1969., с. 560.
2. Лосев А. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975., с. 441.
3. Шлегель Ф. Эстетика. Философия, Критика., т. 2., М., 1983., с. 263.
4. Мак-Люэн М. Галактика Гуттенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев., 2003., с.386.
5. Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000., с. 39.
6. Шлегель Ф. Указ. Соч., с. 263.
7. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003., с. 118.
8. Гегель Г. Эстетика.,т. 2., М., 1969., с. 19.
9. Гегель Г. Эстетика.,т. 2., с.21.

10. Гегель Г. Эстетика., т. 2., с. 22.
11. Гегель Г. Эстетика., т. 2., с. 13.
12. Деррида Ж. О грамматологии., с. 124.
13. Деррида Ж., с. 129.
14. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004., с. 491.
15. Кристева Ю. Указ. Соч., с. 491.
16. Мелетинский Е. Поэтика мифа. М., 2000., с. 370.
17. Ярхо В. Собрание трудов. Древнегреческая литература. Трагедия. М., 2000., с. 144.
18. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997., с. 65.
19. Мак-Люэн М. Галактика Гуттенберга. Сотворение человека печатной культуры., с. 386.
20. Леви-Строс К. Мифологии., т. 1. Сырое и приготовленное. М – СПб., 2000., с. 15.
21. Фрейденберг О. Указ. Соч., с. 21.
22. Фрейденберг О. Указ. Соч., с. 22.
23. Фрейденберг О. Указ. Соч., с. 49.
24. Эйхенбаум Б. В поисках жанра. Русский современник. 1924., с. 228.
25. Эйхенбаум Б. Литература и кино. В кн.: Эйхенбаум Б. Литература. Теория. Критика. Полемка. Л., 1929., с. 298.
26. Фрейденберг О. Указ. Соч., с. 172.
27. Фрейденберг О. Указ. Соч., с. 180.
28. Леви-Строс К. Мифологии., т. 2., От меда к пеплу. М-СПб., с.398.
29. Гвардини Р. Конец нового времени. Вопросы философии. 1990., № 4., с. 141.
30. Гвардини Р. Указ. Соч., с. 143.
31. Кессиди Ф. От мифа к логосу (Становление греческой философии). М., 1972., с. 301.
32. Кессиди Ф. Указ. Соч., с. 43.
33. Лосев А., Тахо-Годи А. Платон. Аристотель. М., 2005., с. 20.
34. Лосев А. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974., с. 372.
35. Лосев А. История античной эстетики. Высокая классика., с. 419.
36. Лосев А. Указ. Соч., с. 345.
37. Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983., с. 207.
38. Кэмпбелл Д. Мифический образ. М., 2002., с. 179.
39. Кассирер Э. Кант и проблема метафизики. Замечания к интерпретации Канта Мартином Хайдеггером. В кн. : Кассирер Э. Жизнь и учение Канта. СПб., 1997., с. 388.
40. Деррида Ж. О грамматологии. , с. 57.
41. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003., с. 251.
42. Леви-Строс К. Мифологии., т.1., Сырое и приготовленное., М-СПб., 2000., с. 229.

43. Юнг К. Тевистокские лекции. М., 1998., с. 80.
44. Кастанеда К. Лекции и интервью. М., 2007., с. 169.
45. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003., с. 82.
46. Ранк О. Миф о рождении героя. Москва-Киев., 1997, с. 53.
47. Ранк О. Указ. Соч., с. 54.
48. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное., с. 82.
49. Кессиди Ф. Указ. Соч., с. 48.
50. Кессиди Ф. Указ. Соч., с. 300.
51. Кэмпбелл Д. Мифический образ., с. 17.
52. Кэмпбелл Д. Указ. Соч., с. 19.
53. Кереньи К. Дионис. Прообраз неиссякаемой жизни. М., 2007., с. 29.
54. Кереньи К. Указ. Соч., с. 54.
55. Эйзенштейн С. Мемуары., т. 1. М., 1997., с. 196.
56. Эйзенштейн С. Указ. Соч., с. 196.
57. Шенье – Жандрон Ж. Сюрреализм. М., 2002., с. 12.
58. Шенье – Жандрон Ж. Указ. Соч., с. 14.
59. Шенье – Жандрон Ж. Указ. Соч., с. 14.
60. Шенье – Жандрон Ж. Указ. Соч., с. 189.
61. Шенье – Жандрон Ж. Указ. Соч., с. 32.
62. Батракова С. Искусство и миф: Из истории живописи XX века., М., 2002., с. 3.
63. Кэмпбелл Д. Мифический образ., с. 461.
64. Юнг К. Архетип и символ. М., 1991., с. 46.
65. Юнг К. Указ. Соч., с. 73.
66. Юнг К. Указ. Соч., с. 98.
67. Клакхон К. Мифы и обряды: общая теория. В кн.: Обрядовая теория мифа. СПб., 2003., с. 107.
68. Клакхон К. Указ. Соч., с. 203.
69. Клакхон К. Указ. Соч., с. 163.
70. Ницше Ф. Сочинения в 2 т., т.1., М., 1990., с. 63.
71. Ницше Ф. Указ. Соч., с. 61.
72. Ницше Ф. Указ. Соч., с. 61.
73. Ницше Ф. Указ. Соч., с. 86.
74. Искусство и цивилизационная идентичность (отв. редактор Н. Хренов).
75. Кессиди Ф. Указ. Соч., с. 139.
76. Лурье С. История Греции. СПб., 1993., с. 114.
77. Ярхо Н. Указ. Соч., с. 23.
78. Ярхо Н. Указ. Соч., с. 27.
79. Ярхо Н. Указ. Соч., с. 183.
80. Кессиди Ф. Указ. Соч., с. 293.
81. Кессиди Ф. Указ. Соч., с. 294.
82. Ницше Ф. Сочинения в 2-х т., т. 1., с. 149.

83. Ницше Ф. Указ. Соч., с. 149.
84. Лосев А. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969., с. 152.
85. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. М., 1991., с. 70.
86. Леви-Строс К. Мифологии., т.1. Сырое и приготовленное. М-СПб., 2000., с. 20.
87. Леви-Строс К. Указ. Соч., с. 20.
88. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. М., 1991., с. 22.
89. Леви-Строс К. Мифологии., т. 1. Сырое и приготовленное. М-СПб., 2000., с. 26.
90. Шенье –Жандрон Ж. Сюрреализм., с. 90
91. Ницше Ф. Указ. Соч., с. 139.
92. Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. СПб., 2006., с. 639.
93. Гайм Р. Указ. Соч., с. 520.
94. Гайм Р. Указ. Соч., с. 642.
95. Гайм Р. Указ. Соч., с. 642.
96. Гадамер Х - Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988., с. 202.
97. Тодоров Ц. Теория символа. М., 1999., с. 343.
98. Гайм Р. Указ. Соч., с. 596.
99. Маклюен М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2003., с. 61.
100. Маклюен М. Указ. Соч., с. 60.
101. Маклюен М. Указ. Соч., с. 31.
102. Кереньи К. Дионис. Прообраз неиссякаемой жизни. М., 2007., с. 76.
103. Леви-Строс К. Структурная антропология., с. 208.
104. Ницше ф. Указ. Соч., с. 122.
105. Ницше Ф. Указ. Соч., с. 122.
106. Лотман Ю. О содержании и структуре понятия «художественная литература». В кн.: Лотман Ю. Избранные статьи в 3-х т., т. 1. Таллинн.
107. Эпштейн М. Постмодерн в России. М., 2000.
108. Леви-Строс К. Структурная антропология., с. 186.
109. Леви-Строс К. Указ. Соч., с. 186.
110. Леви-Строс К. Указ. Соч., с. 186.
111. Кассирер Э. Жизнь и учение Канта. СПб., 1997., с. 304.
112. Лосев А. история античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975., с. 436.
113. Кессиди Ф. Указ. Соч., с. 41.
114. Кессиди Ф. Указ. Соч., с. 45.
115. Кессиди Ф. Указ. Соч., с. 54.

116. См. : раздел «Трансформации в эстетике и теории искусства как следствие смены культур в истории XX века» в кн.: Хренов Н. Воля к сакральному. СПб., 2006.
117. Сарабьянов Д. Модерн. История стиля. М., 2001..
118. Хренов Н. Социология искусства как имплицитная эстетика. В кн. : Театр как социологический феномен. СПб., 2008 (отв. редактор Н. Хренов).
119. Фохт–Бабушкин Ю. Искусство в жизни людей. Конкретно – социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология. СПб., 2001
120. Лосев А. История античной эстетики. Высокая классика. М. 1974., с. 175.
121. Малиновский Б. Избранное: Динамика культуры. М., 2004., с. 462.
122. Малиновский Б. Указ. Соч., с. 461.
123. Хренов Н. Переходность как следствие колебательных процессов между культурой чувственного и культурой идеационального типа. В кн.: Переходные процессы в русской художественной культуре. М., 2003.
124. Бычков В. Феномен неклассического эстетического сознания. Вопросы философии. 2003., № 10.
125. Бычков В. Русская теургическая эстетика. М., 2007.
126. Бычков В. Эстетика отцов церкви. М. 1995.
127. Бычков В. Малая история византийской эстетики. Киев. 1991.
128. Бычков В. Русская средневековая эстетика XI – XV веков. М., 1992.

От игры к искусству: симбиотические отношения в эстетическом воспитании

Взаимодействие между искусством и игрой давно служит важной призмой для понимания человеческого творчества и культурной эволюции. Укоренённый в философских размышлениях Канта, который трактовал искусство как проявление «бесцельной целесообразности», и Шиллера, возвысившего игру до основополагающего человеческого стремления к эстетической свободе, данный дискурс охватывает психологические, культурные и исторические аспекты. Концепция Фрейда, рассматривавшего искусство как «социализированный сон», и антропологический тезис Хёйзинги о том, что игра является фундаментом культуры, дополнительно раскрывают переплетение этих сфер.

В данной статье анализируется симбиотическая связь между искусством и игрой в рамках междисциплинарного подхода, интегрирующего западные теории с восточной эстетикой для выявления того, как игра выходит за пределы развлечения, становясь катализатором эмоционального отклика, культурной идентичности и реализации целостного человеческого потенциала. Объединяя эти разнообразные перспективы, исследование не только контекстуализирует исторические дискуссии, но и предлагает концептуальную основу для переосмысления современных художественных практик в эпоху, всё более характеризующуюся цифровой интерактивностью и глобальным культурным обменом.

История человечества в контексте развития искусства часто определялась именно в связи с игрой. Если рассматривать историю западной философии, то искусство часто определялось в контексте игры. При этом ученые часто рассматривали связь между искусством и игрой и указали свои взгляды, которые будут рассмотрены далее.

Философ из Германии И. Кант указал, что суть искусства можно определить в контексте теории игры, он предложил игровую теорию искусства. Он считал, что у игры есть намерение, но нет цели. В качестве намеренной деятельности Кант указывал субъективную внутреннюю цель, бесцельная игра – это отсутствие внешней цели.

Под свободой Кант указывал развитие воображения и движения в игре в контексте эмоционального переживания: «искусство, непосредственным намерением которого являются приятные эмоции – свободно. А искусство, использующееся с целью получения вознаграждения – нет» [3, 109].

Кант выделял два вида деятельности – целенаправленную деятельность и игру: «В то время как человеческая игра может быть относительно независимой

свободной деятельностью тела или ума, или свободной деятельностью единства ума и тела, то искусство как игра – это высший уровень человеческой умственной игры с гармоничным единством различных умственных способностей» [2, 120]. По Канту, теория игры подобна искусству – это высшая форма игры с наличием таких аспектов, как эмоциональные переживания и внутренняя свобода.

Ф. Шиллер также рассматривал игровую теорию искусства, он развивал подход Канта к игре. В труде «Письма об эстетическом воспитании человека» Шиллер предположил, что для искусства важен игровой импульс. Под игровым импульсом Шиллер понимал общность импульсов чувственного и формального характера. Это совокупность свободного и движимого, реального и формального, что должно позволить раскрыть природу человека. Игровой импульс характеризуется полной свободой [15, 5]. Шиллер определял игру как свободную деятельность: «Свобода — это суть художественной деятельности, она сверхутилитарна, и только в такой духовной игре можно полностью освободиться от утилитарных ограничений и, таким образом, достичь истинной свободы» [13, 274]. Также Шиллер указывал: «эстетическая игра – это свободная деятельность» [14, 302]. Теория игры в искусстве, которую предложил Шиллер, указывает на связь между игрой, эстетической свободой и развитием людей. Он считает, что игра – это стремление людей развиваться на гармонической основе, достигая духовности. Он писал о наличии «духа игры», когда указывается важность гармонического развития для человека.

Психолог из Австрии Зигмунд Фрейд рассматривал человеческое подсознание, включая и в связи с творчеством. При этом он предложил индивидуалистическую игровую теорию искусства. Искусство, по мнению Фрейда, – это «социализированный сон, который был изменен и символизирован, чтобы члены общества могли его разделить». Это символическая, социальная психическая игра: «искусство как имажинативное творчество похоже на дневной сон» [9, 32]. Теория игры Фрейда подчеркивает приятную функцию игры и ее позитивное значение для жизни. Поскольку видение Фрейдом феномена игры и искусства недостаточно широко, универсальность и рациональность его теорий игры и искусства ограничены, но его акцент на «игра доставляет удовольствие» и «игра – это виртуальная деятельность, в которой человек удовлетворяет свои желания с помощью воображения» – представляет для нас интерес [8, 58].

Известный голландский культуролог и историк Й. Хёйзинга в поисках глубинных основ культуры разработал конструктивную теорию игры, которая полностью раскрыта в книге «Человек играющий». Культуролог объясняет игру с точки зрения культурного феномена, широко обсуждая взаимосвязь между многочисленными человеческими культурами, включая искусство. Он придает большое значение духовным качествам и психологическим состояниям человека и выдвигает тезис о том, что «человек – это игрок» [11, 39]. Хёйзинга выступает за подход, основанный на характеристике игры, давая ей описательное феноменологическое определение: «игра – это добровольная деятельность или

времяпровождение, происходящее в определенном пространстве и времени; ее правила свободно принимаются игроком, но являются абсолютно обязательными; в нее играют ради нее самой, но она сопровождается напряженными, приятными эмоциями и чувством, что она отличается от повседневной жизни» [10, 31].

В вышеупомянутой книге «Человек играющий» Хёйзинга не дает точного определения искусства, а просто делит его на три основных вида, а именно: литература (поэзия и т.д.), исполнительские искусства (музыка, танец и т.д.) и пластические искусства (живопись, скульптура, архитектура, декорирование и т.д.), и специально обсуждает их связь с игрой. Историк приходит к выводу о том, что художественная деятельность древних обществ была более игровой, а современных - значительно менее игровой. Таким образом, теория игрового искусства Й. Хёйзинга расширяет коннотацию игры, указывая на ее особенности и разнообразие ее субъектов и объектов.

Выдающийся грузинский психолог Д.Н. Узнадзе пришёл к выводу, что игра – это яркое выражение детского художественного творчества, и что она, по сути, является моделью поведения, которая возникает изнутри и в своей основе формируется внутренним побуждением человека, эмоциональным опытом, сопровождающимися удовольствием и радостью, а также мотивацией к созданию близких и крепких отношений [6, 164]. В то же время советский психолог Л.С. Выготский указывал точки связи между игрой и искусством. Так, он указывал на наличие взаимодействия без интереса, когда важен сам опыт участия, а не полученная выгода [1, 56-59], также он определял важность воображения как психического игрового процесса.

Психолог Д. Эльконин указывал, что игры популярны в связи с возможностью творческой реализации, он писал о том, что реализация игр происходит на основании творческих потребностей. А потому можно говорить о связи игры и искусства. Данную концепцию можно определить в качестве первой стадии творчества, когда возникает идея или замысел, формируется эмоциональная составляющая, которая нужна для создания произведений искусства. На данном основании позднее и осуществляется творческая деятельность [16, 26].

Теория указывает, что интерес важен для связи между игрой и искусством, он указывает на когнитивные потребности, то есть влияние социального окружения на индивидуумов в их стремлении к творческому самовыражению, но и впоследствии раскрывает чёткое направление и целевую ориентацию этого стремления. Из этого можно сделать вывод, что творческая деятельность может рассматриваться как высшая форма выражения игровой активности, которая не только объединяет свободу и увлекательность игр, но и несёт в себе глубокий подтекст и высокую степень креативности художественного творчества.

Против чисто гедонистической теории игры возражает русский педагог К.Д. Ушинский. По его мнению, дети ищут в забавах не только удовольствие, но и самоутверждение, потребность в самореализации (по теории Маслоу) как один из мощных стимулов творчества. Формирование человеческой личности

происходит как в художественной деятельности, так и в творческом процессе – игре [7, 469].

Д. Эльконин отмечает, что Л.С. Выготский, несомненно, прав, когда подчеркивает вопрос мотивации и потребности как центральный для понимания возникновения игры. «В играх выполняются только действия, а цели этих действий значимы для индивида в соответствии с его собственным внутренним содержанием. Это основная характеристика игровой деятельности, и в этом ее главная привлекательность, соперничающая лишь с привлекательностью высших форм творчества», – указывает С.Л. Рубинштейн. Наличие игры и искусства означает стремление человека к изменению действительности и развитию личности [5, 146].

Древнекитайский мыслитель Конфуций ценил эстетическую ценность и приятное переживание искусства как один из важнейших элементов духовной структуры идеальной личности. Для Конфуция искусство само по себе является разновидностью игры, а поиск красоты – подлинная человеческая потребность, как и поиск добра и истины. «Игра в искусстве, как репрезентативная идея Конфуция, зависит от установления эстетического отношения между субъектом и объектом, и именно предписывающий характер этого отношения создает особое, реалистическое утверждение, что «человек играет в искусстве, как рыба в воде» [12, 334]. Поэтому игра в искусстве не только делает человека талантливым, но и способствует развитию добродетели» [12, 354]. Эстетическое переживание прекрасного является важнейшим свойством и фундаментальной характеристикой художественного творчества и художественных произведений. Оно отличает художественную деятельность от других форм человеческой деятельности, так как по своей сути содержит ценности истины и добра, а также обладает чувством красоты как основной ценностью.

В заключение стоит сказать, что многие научные исследования, посвящённые «игре», сходятся во мнении, что существует тесная взаимосвязь между игрой и изобразительным искусством, а также художественным творчеством. Художники часто сталкиваются с феноменом, когда цвета и текстуры материалов на холсте сочетаются игривым и случайным образом, выражая этим поразительную силу, в свою очередь, именно это непредзаданное сочетание часто полностью меняет первоначальный замысел работы.

Похожая ситуация возникает и в детской игре, когда определённые предметы неожиданно привлекают внимание ребёнка благодаря своим уникальным характеристикам или качествам, а затем наделяются определённой ролью или функцией, кардинально меняя направление и динамику игры. По сути, игра проявляется, прежде всего, как неформальная, свободная и гибкая форма деятельности, но присущие ей креативность и выразительность предоставляют возможность трансформироваться в художественную деятельность. Этот процесс трансформации не только обогащает игру, но и способствует целостному и органичному характеру физического и психического развития ребёнка с помощью аналогичных механизмов [4, 223].

Слияние искусства и игры, проявленное в философских, психологических и культурных дискурсах, раскрывает универсальную парадигму творческого выражения и самореализации человека. Понятие Канта об искусстве как «свободной игре познавательных способностей», видение Шиллера, который считал игру «высочайшим достижением человечества», а также утверждение Фрейда о связи творчества с подсознательными желаниями – все это подчёркивает способность игры преодолевать утилитарные рамки. Аналогичным образом, восточные традиции – от конфуцианского акцента на искусстве как нравственной игре до традиции mòxì (墨戏), гармонично объединяющей спонтанность и дисциплину, – показывают, что игра не является второстепенной по отношению к искусству, а фундаментально лежит в его основе. Эти взгляды ставят под сомнение жёсткие разграничения между «серьёзным» искусством и «несерьёзной» игрой, предлагая воспринимать их как взаимодополняющие силы, формирующие культурную эволюцию.

Данное исследование не только переосмысливает игру как ключевую ось интерпретации художественных процессов, но и побуждает к обновлению междисциплинарного диалога. Будущие исследования могли бы изучить, как цифровые медиа – например, виртуальная реальность или интерактивные инсталляции – усиливают динамику взаимосвязи искусства и игры, предоставляя новые пространства для иммерсивного творчества. Кроме того, сравнительный анализ различных культур способен глубже раскрыть, как основанная на игре эстетика адаптируется к общественным изменениям: от традиционных ритуалов до современных форм партисипаторного искусства. Признавая игру одновременно исторической константой и трансформационным агентом, ученые и практики могут создавать более глубокие педагогические подходы, сохранять нематериальное культурное наследие и ориентироваться в изменчивом пространстве глобального художественного выражения. В конечном счёте, данный синтез подчёркивает, что взаимодействие искусства и игры остаётся незаменимым для понимания того, что значит творить – и что значит быть человеком.

Литература

1. Выготский, Л.С. Вопросы детской психологии. СПб.: СОЮЗ, 1997. – 224 с.
2. Кант, И. О воспитании разума. / Собр. соч. В 3 т. Калининград: Кн. изд-во, 1995. Т.1. – 248 с.
3. Кант, И. О Критика способности суждения, / пер. с англ. Пекин: Народное издательство, 2017. – 530 с.
4. Рид, Г. Образование через искусство. М.: Искусство, 1978. – 323с.
5. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. –СПб: Питер, 2000. – 712 с.
6. Узнадзе, Д.Н. Общая психология / Д.Н. Узнадзе. – М.: Смысл, 2004. – 413 с.

7. Ушинский, К.Д. Избранные педагогические произведения. М.: Просвещение, 1968. – 557 с.
8. Фрейд, З. О психоанализе: пять лекций, прочит. на празднике по поводу 20-летия существования Clark university in Worcester Mass, в сент. 1909 г. / З. Фрейд // Психотерапевтическая библиотека / [под ред. д-ров Н.Е. Осипова, О.Б. Фельцмана] – М.: Наука, 1912. – Вып. №1. – 67 с.
9. Фрейд, З. Сексуальность и цивилизация – мечта поэта, / пер. с англ. Аньхойское издательство литературы и искусства, 1987. – 166 с.
10. Хейзинга, Й. Homo Ludens. Человек играющий / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвесторова; Коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. Спб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.
11. Хейзинга, Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры / Пер., сост. и вступ. ст.д.В. Сильвестрова; коммент.д.Э. Харитоновича М.: «Прогресс-Традиция», 1997. – 434 с.
12. Хэ, Шимин. Словарь толкования диалектов Конфуция. Шанхай: Шанхайское словарное издательство. 2015. – 476 с.
13. Шиллер, Ф. Об эстетическом воспитании человека, / пер. с англ. Пекин: Китайская федерация литературной прессы, 1984. – 290 с.
14. Шиллер, Ф. Письма об эстетическом воспитании / Ф. Шиллер // Собр. соч.: в 7 т. / Ф. Шиллер. – М., 1957. – Т.6. – 792 с.
15. Шиллер, Ф. Статьи по эстетике / Ф. Шиллер. – М.: Академия, 1935. – 671с.
16. Эльконин, Д.Б. Игра: ее место и роль в жизни и развитии детей /Д.Б. Эльконин // Дошкольное воспитание. 2006. № 5. С. 41-46.

Философские основания изучения композиторского творчества

Изучение композиторского творчества имеет глубокие историко-философские корни, которые уходят в античную эпоху. Уже в трудах древнегреческих философов музыка рассматривалась как важнейший элемент мироздания, связанный с гармонией космоса и человеческой души. Пифагор, один из первых философов, занимавшихся вопросами музыки, утверждал, что музыкальные интервалы и ритмы отражают математические законы, лежащие в основе Вселенной. Его учение о «гармонии сфер» стало фундаментом для понимания музыки как универсального языка, способного выражать высшие истины.

Платон в своих диалогах («Государство», «Тимей») развил идеи Пифагора, подчеркивая воспитательную и этическую роль музыки. Он считал, что музыкальные лады и ритмы оказывают непосредственное влияние на душу человека, формируя его нравственный облик. Аристотель, в свою очередь, в «Поэтике» и «Политике» рассматривал музыку как средство катарсиса — очищения души через эмоциональное переживание. Эти античные представления заложили основы для последующего философского осмысления музыки и композиторского творчества [1].

В Средние века музыка стала объектом богословского осмысления. Христианские философы, такие как Августин Блаженный и Боэций, рассматривали музыку как отражение божественного порядка. Боэций в трактате «О музыкальных установлениях» разделил музыку на три вида: *musica mundana* (музыка сфер), *musica humana* (гармония человеческой души) и *musica instrumentalis* (собственно звучащая музыка). Этот подход подчеркивал связь музыки с универсальными законами мироздания и духовной жизнью человека.

Эпоха Возрождения принесла с собой гуманистический взгляд на творчество. Композиторское искусство стало восприниматься как проявление индивидуального таланта и творческой свободы. Философы и художники этого периода, такие как Леонардо да Винчи и Марсилио Фичино, подчеркивали роль искусства в познании мира и самовыражении личности. В эпоху Просвещения музыкальное творчество стало рассматриваться в контексте рационального познания и эстетического воспитания. Жан-Жак Руссо в своих трудах подчеркивал эмоциональную природу музыки, ее способность выражать чувства и воздействовать на слушателя.

Романтизм XIX века стал периодом, когда композиторское творчество было осмыслено как высшая форма выражения внутреннего мира художника.

Философы-романтики, такие как Фридрих Шеллинг и Артур Шопенгауэр, рассматривали музыку как наиболее абстрактное и в то же время глубокое искусство, способное передавать сущность бытия. Шопенгауэр в своем труде «Мир как воля и представление» называл музыку прямым выражением мировой воли, подчеркивая ее уникальную способность говорить о том, что недоступно другим видам искусства [2].

Историко-философские предпосылки изучения композиторского творчества демонстрируют, что на протяжении веков музыка рассматривалась как важнейший элемент культуры, связанный с универсальными законами мироздания, духовной жизнью человека и его творческим потенциалом. Эти идеи стали основой для дальнейшего развития философских концепций, определяющих подходы к изучению композиторского искусства.

Современное понимание композиторского творчества во многом опирается на ключевые философские концепции, разработанные в XX веке. Эти концепции предлагают различные подходы к анализу музыкального искусства, раскрывая его сущность через призму феноменологии, герменевтики, структурализма, экзистенциализма и философии культуры. В данном контексте нам представляются плодотворными идеи феноменологического подхода.

Феноменологический подход, разработанный Эдмундом Гуссерлем, акцентирует внимание на субъективном восприятии музыкального произведения. Согласно этому подходу, музыка существует как феномен сознания, а ее смысл раскрывается через интенциональность — направленность сознания на объект. В российской философии роль интуиции исследовал Н. Лосский. По его мнению роль интуиции, воображения и рационального анализа в изучении музыкальных произведений представляется принципиально важной, поскольку композиторское творчество, с одной стороны, является результатом вдохновения и спонтанного выражения эмоций, а с другой стороны, подчиняется строгим законам музыкальной логики и формы [3].

Роман Ингарден, в свою очередь, рассматривал музыкальное произведение как многослойную структуру, включающую звуковую материю, эмоциональное содержание и эстетические ценности. Феноменология позволяет изучать композиторское творчество как процесс, в котором композитор и слушатель взаимодействуют через музыкальный текст, создавая уникальные смыслы.

Герменевтический подход, представленный в трудах Ганса-Георга Гадамера и Поля Рикёра, акцентирует внимание на интерпретации музыкального произведения. Согласно герменевтике, понимание музыки — это диалог между текстом (музыкальным произведением) и интерпретатором (слушателем или исследователем).

Гадамер подчеркивал, что интерпретация всегда исторически обусловлена и зависит от культурного контекста. Этот подход позволяет рассматривать композиторское творчество как открытый текст, который приобретает новые смыслы в процессе восприятия и интерпретации.

Структуралистский подход, разработанный Клодом Леви-Строссом и Роланом Бартом, рассматривает музыкальное произведение как систему знаков и структур. В рамках этого подхода композиторское творчество анализируется через призму музыкальных форм, ритмов, гармоний и других элементов, которые образуют сложную семиотическую систему.

Постструктурализм, представленный в работах Мишеля Фуко и Жака Деррида, критикует идею фиксированных структур, подчеркивая множественность смыслов и деконструкцию текста. Эти подходы позволяют изучать композиторское творчество как динамический процесс, в котором структуры и смыслы постоянно трансформируются.

Экзистенциалистский подход, представленный в трудах Жан-Поля Сартра и Альбера Камю, рассматривает композиторское творчество как способ самореализации и преодоления абсурда. Согласно этому подходу, музыка становится выражением свободы и индивидуальности композитора, который через творчество утверждает свое существование в мире. Экзистенциализм подчеркивает субъективную природу творчества, его связь с личным опытом и экзистенциальными переживаниями.

Философия культуры, представленная в работах Йохана Хейзинги и Теодора Адорно, рассматривает композиторское творчество в контексте культурных процессов. Хейзинга подчеркивал игровую природу искусства, связывая музыкальное творчество с культурными ритуалами и традициями. Адорно, в свою очередь, анализировал музыку как отражение социальных противоречий и кризисов современной культуры. Его концепция «негативной диалектики» позволяет рассматривать композиторское творчество как форму сопротивления стандартизации и коммерциализации искусства [4, 156-187].

Философские концепции XX века предлагают разнообразные подходы к изучению композиторского творчества, раскрывая его многогранную природу. Эти подходы позволяют анализировать музыкальное искусство через призму субъективности, интерпретации, структур, экзистенциальных переживаний и культурного контекста, что делает философию важнейшим инструментом для понимания композиторского творчества.

Современный этап изучения композиторского творчества, 20-е годы нового века ознаменован *глобализацией*. Эстетические и этические аспекты творчества в условиях глобализации приобретают особую значимость, поскольку композиторы, работая в мультикультурном пространстве, сталкиваются с необходимостью осмысления идентичности, культурной памяти и моральной ответственности за создаваемые произведения.

Глобализация требует пересмотра традиционных представлений о ценностях и нормах, побуждая композиторов к поиску универсальных художественных языков, способных преодолевать культурные границы и способствовать взаимопониманию между народами.

Философское осмысление новых форм музыкального искусства, таких как электронная музыка и саунд-арт, является неотъемлемой частью

современного понимания композиторского творчества, поскольку эти формы ставят под вопрос традиционные представления о музыкальной форме, гармонии, мелодии и роли слушателя в процессе восприятия. Электронная музыка и саунд-арт расширяют границы музыкального искусства, включая в него звуки окружающей среды, шумы и другие нетрадиционные элементы, требуя от слушателя активного участия в формировании смысла произведения и переосмысления роли композитора как создателя не только музыкальных структур, но и звуковых пространств [5].

В заключение работы можно утверждать, что процесс изучения композиторского творчества представляют собой комплексную задачу, требующую применения *междисциплинарного подхода*, сочетающего в себе философский анализ, музыковедческую экспертизу, психологические инсайты и культурологическую перспективу. Интеграция различных областей знания позволяет сформировать более полное и глубокое понимание феномена композиторского творчества, выходящее за рамки традиционного музыковедческого анализа и затрагивающее фундаментальные вопросы онтологии, гносеологии и аксиологии музыкального искусства.

Философский анализ позволяет выявить глубинные структуры и смыслы музыкального произведения. Осознание художественной ценности композиторского творчества играет важную роль в формировании представлений о значении и месте конкретного композитора в истории музыкальной культуры.

В перспективе дальнейшего изучения представляется необходимой разработка новых философско-методологических подходов, способных учитывать динамично меняющийся характер музыкального искусства, влияние современных технологий и социокультурных трансформаций. Актуальным направлением является исследование взаимодействия композиторского творчества с другими видами искусства, а также с философскими и научными теориями, что позволит выявить новые грани и перспективы для понимания музыкального искусства.

Литература

1. Борзова, Е.В. Философия музыки : учебное пособие / Е. В. Борзова. – Санкт-Петербург : СПбГУ, 2010. – 208 с.
2. Шеллинг, Ф.В.Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг. – Москва : Мысль, 1999. – 608 с.
3. Лосский, Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция / Н. О. Лосский. – Москва : Республика, 1995. – 400 с.
4. Адорно, Т. Избранное: Социология музыки / Т.В. Адорно.- Москва; Санкт Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 448 с.
5. Эко, У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. – 384 с.

Формирование навыков исполнительского анализа в классе фортепиано у студентов вузов

В истории развития музыкального образования фортепиано по праву называют королем музыкальных инструментов ввиду его огромных технических и выразительных возможностей. Игра на музыкальном инструменте представляет собой один из сложнейших видов человеческой деятельности, которая требует безупречной согласованности тонких физических действий, отлаженной работы познавательных процессов – восприятия, мышления, памяти, внимания, воли. То есть высокого уровня развития всех личностных качеств инструменталиста [1]. Это происходит в ходе когнитивной деятельности на музыкальных занятиях по изучению и исполнению произведений различных стилей и жанров. От старинной клавирной музыки до сочинений авторов XX–XXI века.

Помочь овладеть этим богатством – достойная задача музыкального образования. Представляется вполне закономерным и обоснованным, что обучение игре на фортепиано предлагается как на уровне общего развития для всех учащихся детской школы искусств, так и на концертно-исполнительском уровне – в классе специальности. Одно из главных мест в процессе обучения музыкантов разных возрастных групп занимает по праву формирование навыков исполнительского анализа. В вузах это является важной задачей обучения игре на фортепиано. Вместе с тем формирование навыков исполнительского анализа – одна из проблемных зон всего процесса обучения студентов. Почему так происходит в современной фортепианной практике? Каковы причины? Попробуем ответить на эти вопросы.

Прежде всего, скажем о том, что исполнительский анализ позволяет студентам творчески подходить к процессу игры, анализировать музыкальное произведение и управлять экспрессивными средствами. Однако далеко не все преподаватели уделяют достаточное внимание данному аспекту обучения [2, 205–210]. Практика показывает, что исполнительский анализ – это процесс анализа музыкального произведения с целью получения более полного и глубокого понимания его содержания и стиля. Исполнительский анализ может быть проведен на разных уровнях сложности и включает в себя анализ формы, стиля, характера и выразительных средств.

Цель исполнительского анализа – создание наиболее точного и выразительного воплощения музыкального произведения в исполнении. Цели исполнительского анализа обуславливают и применение конкретных форм и методов работы педагога. Среди наиболее распространенных форм и методов исполни-

тельского анализа можно назвать следующие: самостоятельная работа с литературой, анализ музыкальных произведений во время индивидуальных занятий в инструментальных классах, организация музыкального анализа в группе студентов. Объясним сказанное более подробно.

1) *Знакомство студентов с основами исполнительского анализа* происходит в процессе освоения музыкально-теоретических дисциплин: теории музыки, истории музыки, гармонии, полифонии, анализа музыкальных форм и других. Эти дисциплины позволяют студентам понимать музыкальные формы и различные стили, и, следовательно, лучше понимать содержание музыкального произведения в целом. Кроме того, например, изучение истории музыки позволяет студентам лучше понимать конкретное музыкальное произведение в контексте времени и условий его создания [3, 80-82].

2) *Работа со специальной литературой.* Работа со специальной литературой также имеет важное значение для формирования навыков исполнительского анализа [4]. Специальные пособия по анализу музыки позволяют студентам получить более глубокое понимание музыкальных форм и выразительных средств, а также научиться применять их в игре на фортепиано.

3) *Анализ музыкальных произведений во время индивидуальных занятий.* Один из наиболее эффективных методов формирования навыков исполнительского анализа – это анализ музыкальных произведений во время занятий на фортепиано. Преподаватель должен помочь студенту разобраться в форме, стиле, характере и иных элементах музыкального произведения. В процессе анализа можно обращать внимание на музыкальные идеи, темы, музыкальные фразы, динамические и темповые отношения и другие элементы произведения.

4) *Организация музыкального анализа в группе студентов.* Организация музыкального анализа в группах также может быть эффективной формой формирования навыков исполнительского анализа. Обмен мнениями между студентами позволяет получить дополнительные идеи и взгляды на музыкальное произведение [5]. Кроме того, работа в группе повышает интерес к процессу изучения музыки и улучшает коммуникативные навыки студентов.

Результаты анализа соответствующей литературы и обобщение опыта работы педагогов в классе фортепиано позволяют утверждать, что формирование навыков исполнительского анализа – представляет собой неотъемлемую часть обучения игре на фортепиано в вузах. Для достижения высоких результатов в области теории и практики фортепианной педагогики необходимо использовать разнообразные методы работы с литературой, самостоятельную работу с музыкальными произведениями, индивидуальную работу со студентами в классе фортепиано и работу в студенческих группах.

Включение конкретных форм и методов работы позволяет достичь наиболее оптимальных результатов в практике. Это достигается сочетанием теоретического изучения структуры и формы, мелодики, гармонии музыкальных произведений, так и практического исполнения музыкальных произведений различных стилевых и жанровых направлений на уроке фортепиано [6].

В целом, формирование навыков исполнительского анализа в классе фортепиано является важной задачей для студентов вузов, которые изучают музыку. Эти навыки помогают им стать более профессиональными думающими музыкантами – мастерами своего дела.

Литература

1. Антонова, М. А., Печерская, А. Б. Развитие самостоятельности студентов в процессе фортепианно-исполнительской подготовки / М.А. Антонова, А.Б. Печерская //Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2019. – №. 2. – С. 7–8.

2. Диденко, Д. Л. Формы и методы формирования исполнительской активности будущих педагогов-музыкантов в процессе фортепианной подготовки студентов в вузе /Д.Л. Диденко //Педагогика. Вопросы теории и практики. – 2023. – Т. 8. – №. 2. – С. 205–210.

3. Волошина, Т. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства будущего учителя музыки в процессе профессиональной подготовки / Т.А. Волошина //Научные междисциплинарные исследования. – 2020. – №. 2–2. – С. 80–86.

4. Куликова, Е.Е. О преодолении некоторых «мифов» при формировании пианистических навыков / Е.Е. Куликова // Музыка & психология. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://darmuz.ucoz.ru/> (дата обращения: 21.03.2023).

5. Мещеркина, Е.М. Исправление пианистических недостатков в классе специального фортепиано /Е.М. Мещеркина //kopilkaurokov.ru - сайт для учителей. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kopilkaurokov.ru/> (дата обращения: 21.03.2023).

6. Попова, О.И. Формирование пианистических навыков у учащихся на начальном этапе обучения /О.И. Попова // As-sol.net: образовательный портал для преподавателей ДМШ. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://assol.net/> (дата обращения: 21.03.2023).

Валентина Черняк, Тамара Сернова (Беларусь)

**Традиционно-академическое направление
в развитии белорусской хоровой музыки
(60-е – середина 70-х гг. XX в.)**

Хоровая музыка Беларуси прошла длительный путь развития – от становления до формирования белорусского хорового стиля. Если в конце XIX – начале XX вв. этот вид творчества ограничивался обработками народных песен М. Кленовским, П. Сокальским, Л. Роговским, С. Шимкусом, то уже в 20-е гг. хоровой жанр, представленный обработками не только крестьянских, но и революционных песен, становится неотъемлемой частью творчества В. Теравского, Н. Аладова, Я. Прохорова. В конце 20 – начале 30-х гг. пишут первые оригинальные хоровые песни Н. Чуркин, М. Анцев. Н. Аладов. Н. Матиссон, тематика которых связана как с революционными событиями, так и с жизнью народа. Постепенно трактовка тем современности приобретает все более лирическую направленность. В этот же период появляются и попытки создания оригинальных хоров а capella.

В послевоенный период к хорам а capella обращаются А. Богатырев, Н. Соколовский, П. Подковыров. Это хоры на стихи М. Богдановича, Я. Купалы, Я. Коласа, в которых воплощается внутренний мир героев, усиливается психологическое начало. Преимущественно это хоровые миниатюры, в которых доминирует лирико-философская сфера образности.

В 50 – 60 годы XX века а capella завоевывает все более широкие позиции в белорусском искусстве. К нему обращаются представители разного поколения – Н. Аладов, И. Кузнецов, А. Богатырев, Ю. Семеняко, Л. Абелиович, Э. Тырманд, А. Турышев. Каждый из композиторов стремился привнести в его трактовку новые черты.

Развитие белорусской хоровой музыки второй половины XX протекало в общем русле современного музыкального искусства, связанного с поворотом к новой стилистике и творческим осмыслением завоеваний западноевропейского авангарда. На арену советской музыкальной культуры выходят такие выдающиеся музыканты, как Р. Щедрин, Г. Свиридов, а несколько позже – Э. Денисов, А. Холминов, А. Шнитке. В Беларуси этот период отмечен новыми художественными явлениями музыкального искусства. Обретает духовное лидерство в области национальной культуры оперный театр и филармония, репертуар которых обогащается произведениями национальных композиторов, все совершеннее становится исполнительское искусство оркестра им. Жиновича, хор Белорусского телерадио, Академического народного хора им. Г. Цитовича.

Начинают функционировать молодые хоровые коллективы и симфонические оркестры Академии музыки и музыкальных училищ.

Активизация исполнительской деятельности способствовала возрастанию интереса белорусских композиторов к хоровому жанру, что привело к формированию и созданию стабильного национального репертуара хоровой белорусской музыки. В период 60-х годов XX века активно работают А. Богатырев, Ю. Семеняко, Э. Тырманд, В. Оловников. А вслед за ними все заметнее выдвигается группа музыкантов, представляющая новое поколение белорусских композиторов: А. Мдивани, Л. Захлевный, Л. Шлег. А. Рацинский, А. Бондаренко, В. Кузнецов. Лучшие произведения этих композиторов достаточно популярны и выполняют свою роль в развитии национальной хоровой культуры.

Новизна и свежесть творческой мысли породили новую систему образов, новые формы и средства музыкального выражения, обогатили тембровые и метро-ритмические ресурсы хоровой музыки, расширяя ее ладо-гармоническую палитру, жанровую сферу.

В хоровой музыке композиторов Беларуси прослеживается единое устремление авторов к широкой трактовке принципов хорового письма и освоению богатых возможностей певческой культуры, корни которой в народном и профессиональном творчестве, в советской и духовной музыке. Белорусские композиторы по-своему осмысливали непреходящие ценности древней хоровой культуры, творчески преломляя достижения прошлого. Им удалось поднять уровень белорусской хоровой музыки и достичь высоких художественных результатов.

Традиционно-академический стиль белорусской хоровой а cappella'ной музыки представлен хоровыми песнями, миниатюрами и обработками, которые опирались на определенную музыкальную стилистику. Для них была свойственна опора на фольклорный мелос и интонацию массовой песни и связанные с ними особый тип образной сферы, тематики и особенности стиля. В композиционном отношении это куплетная форма, идущая от песни с типичным для нее строением – припев и запев или простая 2 – 3 частые формы. Обобщенная трактовка содержания и выдвигание на первый план песенного мелодического начала обусловили стилистику и характер произведения. Для хоров, написанных в традиционно-академическом стиле, присущи простой мелодический рисунок, опора на классические тональные связи, четкое разделение фактуры на мелодию и аккомпанемент с дублировкой голосов и туттийным звучанием. В хорах фольклорной ориентации сохранилась и гетерофония как важнейшее свойство народно-песенного искусства.

Особенность рассматриваемого периода в белорусской музыке заключается в обращении композиторов к современной теме, которая широко вошла в литературу, театр и другие виды искусства, требуя от представителей художественной культуры своеобразного творческого решения. В эти годы появляются первые белорусские балеты на современную тематику Г. Вагнера, Е. Глебова,

звучат симфонии Л. Абелиовича, Д. Смольского, произведения С. Кортеса, в которых прослеживается четкая ориентация на современную музыкальную стилистику. В то же время в хоровой музыке данного периода не произошло радикальных перемен. Здесь оставались в силе традиционно-академические принципы, воздействующие на художественный замысел, характер образов и средства их музыкального воплощения. В указанный период развитие хорового жанра определяется стабилизацией общепринятых принципов хорового письма. По-прежнему ведущими являются два типа хоров – «авторские» и хоровые обработки, переложения, аранжировки.

Авторские хоры – это собственно оригинальные сочинения композиторов. В них преобладает лирика, мир чувств. Активное насыщение гражданской патриотической тематикой, что находилось в русле традиций, сложившихся в белорусской музыкальной культуре в послевоенные годы. В других жанрах обнаруживаем сходные явления. В 1962 г. была написана кантата А. Богатырева «Беларускія песні». В 1965 г. Д. Смольским были написаны камерная кантата, воскресившая трагедию ядерной бомбардировки в Японии «Песни Хиросимы». В 1970 г. его же оратория «Мая Радзіма», в 1972 г. оратория «Памяти поэта» С. Кортеса. Е. Глебовым создан балет «Альпийская баллада» (по Быкову), посвященный суровым событиям военных лет. Его оратории «Пятьдесят лет» и «Свети, заря» посвящены современной тематике. Вокальная музыка этого периода (Э. Тырманд, В. Оловников) составляют лучшие образцы, сочетающие в себе объективную гражданскую позицию автора и субъективность высказывания. Среди произведений этих лет следует выделить песни В. Оловникова, которые отражают мир человека, жизнь во всей ее многогранности, а также романсы Э. Тырманд, представляющие собой миниатюры любовной лирики.

Характерными чертами песенных хоров являются опора на квадратную форму, куплетность, мелодическую распевность, ритмическую акцентность и прочность тональных связей. При кажущейся традиционности языка и творческого решения, песенные хоры воздействовали той высокой степенью художественного обобщения, демократизма и силой экспрессии, которые являлись своеобразным знаком хорового произведения. Именно в песенных хорах сохранились особенности массового искусства, продолжившего традиции революционной песни. Таковы хоры «Беларускія сыны», «Вяселле», «Мы вернемся» А. Богатырева, «Аб шчаслівай нашай долі», «Наш край», «Слухайце, людзі» Ю. Семеняко, «Песня о Брестской крепости» В. Оловникова и др. Следует отметить, что трактовка хорового жанра как массового искусства надолго определила творческую направленность композиторской практики белорусских авторов и явилась ведущей в период 60-х годы XX в. Суть творчества заключалась в создании концертного репертуара, отвечавшего требованиям времени и советской идеологии.

Испытывая известный недостаток в освоении современной тематики и разработке исконно хорового жанра, издавна закрепившегося в профессиональном композиторском творчестве, белорусские композиторы долгое время почти

не создавали крупных хоровых композиций. Казались прочно забытыми и хоровой концерт, и хоровые поэмы, украсившие в свое время творчество П. Чайковского, С. Рахманинова и С. Танеева. Исключение составляли поэмы А. Богатырева, свидетельствующие о склонности композитора к хоровой музыке. Хоровым песням, хоровым миниатюрам, в которых доминирует лирическая сфера образности («Вечар», «Напілося сонца» Э. Тыманд, «Прыляцелі вятры», «Я на лавачцы сядзела» А. Богатырева, «Заспявала дзеванька», «Дождж» Г. Вагнера, «Беларусь – мая песня» Ю. Семеняко), контрастируют хоровые песни, посвященные партии, правительству, имеющие славильный характер.

Прямые или косвенные установки на массовое, «народное» искусство сказываются в выборе жанров, имеющих отношение к песне и фольклору. Это обработки белорусских народных песен, песенные хоры. Будучи оригинальными авторскими композициями, они сродни народной музыке своей самобытностью, оригинальностью. Приверженность композиторов к жанровым разновидностям хоров, отсутствие в их творчестве жанра развернутого хорового концерта свидетельствует о преобладании в их музыке лирико-эмоционального начала над философски концепционным, камерного – над концертным. Все это соответствовало духу искусства и идеологии страны в послевоенные годы.

В репертуар исполнительских коллективов прочно вошли «Калісьці бура на Карпатах», «Слаўлю Беларусь», «Шумелі бярозы» А. Богатырева; «Мужество сердца», «Партизанский триптих» К. Тесакова; «Хатынские колокола» Ю. Семеняко. Их дополняют произведения, связанные с образами лирики, тесно переплетающейся с фольклорной образностью. Таковы «А ў гародзе вярба расла», «Зашло сонца на ваконца», «Вяселле», «А ў цёмным лесе», «Я на лавачцы сядзела», «Беларуская застольная», «Сівенькі галубочак», «Крыжачок» А. Богатырева; «Крыніца», «Добрая ива» Ю. Семеняко; «Из белорусской народной поэзии» К. Тесакова, хоровой цикл «Летят песни над Белой Русью» Е. Дегтярика. Не претендуя на широту обобщения и образную многоплановость, эти сочинения отличаются образной конкретностью и колоритностью музыкальных характеристик, тембровым разнообразием и профессионализмом. Для них характерны мелодическая обобщенность, тесная связь с миром бытующих песенных интонаций, куплетность. По сути, это те же песенные хоры или хоровые песни, обогащенные по содержанию и средствам музыкального языка. Композиторы словно преднамеренно сохраняли иммунитет к влиянию современных течений, выражая своего рода позицию консервации, но не приверженность традиции, что, в известной степени, тормозило развитие хоровой музыки в республике.

Хоровые обработки, тесно связанные с белорусской народной песней явились весьма распространенным жанром хоровой музыки первого периода. В основе их лежит традиционное понимание связи профессионального хорового творчества с народно-песенным, основанное на максимальном приближении к жанровому первоисточнику. Это хоры «Дбай матуля, дбай», «Спіўся казак, спіўся», «Салавейка пташачка маленька», «Сівенькі галубочак», «Люблю наш

край» А. Богатырева, «І туды гара, і сюды гара», «Туман ярам», «Баллада о партизанке Галине» Ф. Пыталева, «Ой, зелена, зелена» Ю. Семеняко, в которых сказывается понимание стиля народной песни. Они связаны с незначительными изменениями мелодики и ритма при сохранении жанра и образного строя народной песни. Этот подход к работе с фольклорным материалом можно рассматривать с более широких позиций, в основе которых лежит «всякое» видоизменение поэтического и музыкального текста [1, 100]. Бережное отношение к народному мелосу, ладовой и метро-ритмической структуре белорусского песенного фольклора определили уровень хоровых обработок, в которых сохранялся музыкально-художественный смысл первоисточника. Одним из ярких примеров такого отношения к фольклору является хор А. Богатырева «Беларуская застольная», где композитору принадлежит важная инициатива в творческом преломлении народной песни, подвергшейся прежде всего гармоническому переосмыслению. Музыкальная ткань хора насыщена оригинальными диссонантными сочетаниями, не разрушающими специфическую национальную окрашенность хорового звучания. Музыкае присущи психологическая насыщенность, эмоциональная наполненность и тембровая яркость.

Цитатный и полумитатный метод творчества, жанрово-бытовой характер образности, воссоздание национального колорита – таковы главные черты художественных достижений хоровых произведений 60 – 70-х годов XX в. фольклорной направленности. Однако уже в эти годы композиторы стремились не только сохранить первоисточник, но и усилить, обострить его выразительность преимущественно средствами гармонии и динамики. Примером служит хоровое творчество А. Богатырева, известного представителя старшего поколения белорусских композиторов. Национальный характер его музыки ярко и многогранно проявляется в жанре хоровой обработки, где отчетливо проступает связь с характерными оборотами белорусской песни в том ее виде, в каком она представлена в сборниках Г. Ширмы и Г. Цитовича.

Практика белорусских композиторов традиционно-академического направления свидетельствует о преобладании творческого отношения к фольклору. Уже тогда стало очевидным, что народное искусство, будучи художественным явлением, не трактовалось как замкнутая система, исключая индивидуальность интерпретации. Являясь источником творческих исканий, оно привлекало композиторов стилистической целостностью и совершенством. Разнообразие народных исполнительских манер и стилей определяло отношение к первоисточнику и его «трансплантации» в профессиональное творчество.

В обработках первого периода нашли претворение ладо-интонационные особенности народной мелодии, что наблюдается в хоровой обработке Г. Вагнера «А ў тым бары». В ней обращает на себя внимание двухголосное изложение в терцию, простая и прозрачная фактура, что приближает хор к народно-песенным жанрам.

Иная картина в обработке белорусской народной песни А. Богатырева «Зайшло сонца за аконца», которой присуще бережное сохранение мелодиче-

ского рисунка народной песни, гомофонно-гармонический склад изложения, где отчетливо выделены тема и аккомпанемент, выдержанный в аккордовом стиле, прозрачность фактуры, предельно ясный метроритм. Следует отметить и ладовую характерность народной песни, использование диатонических ладов и гармонизацию мелодии аккордами побочных ступеней, что способствует созданию яркого гармонического колорита. В обработке наблюдается сохранение главного атрибута фольклорного первоисточника – народной темы. Изменения касаются лишь фактурного пласта, содержащего черты романса. В целом, стиль изложения, совокупность музыкально-выразительных средств обеспечивают внешнее сходство обработки с романсом.

Одной из примечательных особенностей хоровых обработок данного периода, является широкое использование ладотональных контрастов, присущих белорусской народной песне, что обогащает образ, углубляет настроение. Одним из наиболее употребимых гармонических средств является ладовое сопоставление, которое наиболее ярко выступает в хоровых обработках «Ой каліначка, ой, маліначка» Э. Тырманд, «І туды гара, і сюды гара» Ф. Пыталева. В хоровые обработки композиторы привнесли современные черты – как в области музыкального языка, так и формы. Центральное место в них, как правило, занимает куплетно-вариационная форма («Як крыніца цячэ» Н. Аладова, «Ляціце, гуселькі» Г. Вагнера), трактованная, однако, динамически и подчиненная драматическому развитию образов с ярко выраженной кульминацией. Таким образом, в 60-е годы XX в. в области хоровой обработки уже появляются ростки нового. Так, постепенно, исподволь в белорусской хоровой музыке формировалось новое отношение композиторов к фольклору и зарождались новые особенности хоровой обработки. Тем не менее метод «чистого цитирования» и подчиненность «индивидуального фактора фольклору» [6] все еще преобладает, подчиняясь традиционно-академической стилиевой ориентации.

Наиболее ярко обе линии (фольклорная и песенная) традиционно-академического направления сконцентрировались в хоровом творчестве А. Богатырева, который определял его художественный уровень, представляя, по существу, белорусскую хоровую композиторскую школу в целом.

Более 60-ти лет назад прозвучали его первые хоровые произведения на стихи М. Богдановича «Слуцкія ткачыі» и «Ноч». С того времени хоровая музыка композитора звучит на концертах, приобретая новые краски, она отличается индивидуальностью и обогащает белорусское хоровое искусство. Талант А. Богатырева обусловил очень широкую тематику его творчества, которое много в чем обозначило перспективы развития белорусского искусства. Ведущей была гражданская тема, наполненная образами героического сражения, и лирическая, основанная на народных жанровых истоках.

Композитором написано значительное количество произведений хоровой музыки, в том числе свыше 40 хоровых обработок белорусских народных песен и более 30 оригинальных хоров. Широкий круг тем, образов сочинений опреде-

ляется глубоким знанием белорусской поэзии, поэтического слова, что наполняет его хоровую музыку напевностью белорусского стиха. Поэты, к творчеству которых обращается композитор – М. Танк, Н. Гилевич, Э. Огнецвет, А. Астрейко, М. Лужанин – близки ему по своему мировосприятию, ощущению белорусского края, его людей, родной природы. Оригинальные хоры, написанные на стихи разных поэтов, представляют высокие образцы белорусской национальной культуры. Особым источником творческого вдохновения для А. Богатырева всегда было поэтическое наследие Я. Купалы и Я. Коласа. Одновременно с хорами на стихи белорусских поэтов, композитор проявлял неизменный интерес к белорусскому фольклору – поэтическому и музыкальному, определившем одну из значительных страниц его творческого наследия.

Обработки А. Богатырева – это яркие и запоминающиеся картины народной жизни во всем ее многообразии. Отсюда их разножанровость, идущая от жанрового многообразия белорусского песенного и танцевального фольклора. Это и вальс («Зорка Венера», «Люблю наш край»), и баллада («Што то за хлопец, што за дзяўчына»), жанровый танец («Чарачка мая»), а также сугубо фольклорные хоры – «вясельныя» («Лужком ды далінаю»), семейно-беседные («Салавейка – пташачка маленька», «Дбай, матуля, дбай»), рекрутские («Сівы галубчак», «Цёмная ночка»). В каждом конкретном случае композитор в народной песне находит такие музыкально-выразительные средства, которые наиболее полно выявляют их литературный первоисточник. Хоровые обработки воспринимаются как развернутые, психологические картины или пейзажные зарисовки, созданные на основе мелодий и текстов народных песен.

Следует отметить, что музыкальный материал разрабатывается не в отрыве от поэтического текста, а в подчинении ему. Хоровая партитура полностью раскрывает динамику сюжета и развитие образной сферы, передавая общее настроение песни, что приводит к отсутствию статики. Создавая хоровые обработки, А. Богатырев не усложняет мелодику первоисточника, а с большим мастерством использует небанальную фактуру, колоритную гармонию, которые не нарушают музыкально-содержательной сущности оригинала. Связь с белорусским фольклором, такая выразительная в хоровых обработках, находит свое выражение в сфере образности, в передаче бесхитростной чистоты чувства и искренности высказывания. Творчески переосмысливая интонации народной песни, А. Богатырев в хоровых обработках «высвечивает» наиболее характерные черты национальной народно-песенной культуры, подчеркивая их красоту и неповторимость.

Хоровым обработкам свойственны такие качества, как мелодическая изобретательность, обостренное ощущение гармонического и тембрового колорита. Концентрированная выразительность тематизма интонирования у композитора строится на точном, скупом отборе из фольклорного многообразия самых главных черт, близких творческой индивидуальности художника, что свидетельствует о его глубинном проникновении в существо белорусского фольклора.

Чрезвычайно богата и широка образно-эмоциональная палитра хоровых обработок А. Богатырева. Здесь и героизм народа «Песня пра Заслонава», «Люд наш беларускі», драматическая взволнованность «Ўспаміны», «Цёмная ночка», «Гыля, гыля мае шэры гусі», и красочность родных мест «Люблю наш край», глубина лирического чувства «Ты дубочак зялёненькі», «Каліна – маліна», «Зорка Венера» и колоритность народно-бытовых картин «Калгасная вясковая», «Ой, п'яна, п'яненька», «Чарачка мая», «Беларуская застольная».

Отметим наиболее характерные особенности хорового письма обработок композитора. К числу их следует отнести прежде всего: куплетно-строфическую композицию, основанную на принципе запева и припева, идущую от фольклорных традиций, метроритмическую переменность, так естественно вписывающуюся в течение музыкальной мысли. Следует отметить интересную особенность хоровой фактуры, где преобладает сочетание, включение и выключение голосов партий, регистровые и тембровые контрасты в целях приближения к манере исполнения первоисточника. Например, в хоре «Вішанька» начинают альты, после первой фразы включается с унисона сопрано и т. д.; хор «А сёння ў нас масленка» запевают женские голоса, затем тема поочередно звучит у тенора и баса, а сопрано и альт – подголосок, после чего мелодию, которая основана на фольклорных традициях и метроритмической переменности, проводит бас.

Важнейшей стороной хоровых произведений А. Богатырева является использование приемов полифонической техники (преимущественно фрагментарно), активизирующих музыкальное развитие. Наравне с подголосочной полифонией (характерной для народной «гуртавай» манерой пения), композитор использует принципы имитационного развития музыкальной ткани, которая в большинстве его хоров выступает как средство создания распевного звучания повествовательного характера. Хорам полифонического склада присуща певучесть голосов фактуры, звучание которых подобно игре красок с незаметным переходом из одного регистра в другой. Примечательно, что pedalный голос в таком изложении сохраняется. Это (обычно) бас, который уплотняет хоровую ткань, придает ей весомость и глубину.

Нередко А. Богатырев прибегает к терцовому изложению мелодической линии (движение параллельными квинтами, квартами, октавами), что также динамизирует звучание. Одновременно возникает и эффект слияния линейности и вертикали, благодаря чему происходит некое разделение ткани на несколько пластов: полифонический пласт – с переходом голоса из одного регистра в другой; подголосочный и третий – педаль, выполняющая аккордово-гармоническую функцию и дополняющая цветистую, извилистую, насыщенную полифоническими линиями фактуру хоровой ткани. Полифонический способ развития встречается в самых разнообразных жанрах хоровых обработок и художественная функция полифонии также разнообразна. Например, в семейной песне «Салавейка – пташачка маленька» полифония используется как эмоционально-выразительное средство, в рекрутской «Сівы галубочак» она являет-

ся приемом внутримелодического контраста, в свадебной «Дбай, матуля, дбай» полифоническая структура содействует раскрытию драматургического содержания песни.

Усиленное внимание к мелодическому началу – характерная черта, присущая хоровым обработкам А. Богатырева. Рассматривая народную мелодию как неотъемлемую часть авторского интонационного фонда, бережно относясь к первоисточнику, он отбирает в мелодической линии наиболее характерные интонации и обороты. При этом ведущей тенденцией является опора на песенную интонационность. Отсюда – та особая, присущая собственно жанру песни распевность, широта дыхания, текучесть разворачивания (обр. белорусской народной песни «А сёння ў нас масленка»).

Композитор стремится к мелодической выразительности каждого голоса. Песенность пропитывает все хоровые партии произведения, придавая обработкам неповторимость звучания. Одним из путей создания полнокровного звучания выступают, в частности, терцовое наложение мелодического рельефа на педаль (обр. белорусской народной песни «Там за садамі»), подвижная динамика, богатая нюансами и контрастными сопоставлениями, дублирование мужской группой голосов женского хора.

В целом хоровая фактура обработок А. Богатырева, благодаря мягкому звучанию терций, квинт и унисонов, певучести голосов, ориентирована на эстетику консонанса, передающую многообразные настроения, характерные для лирических белорусских народных песен.

В работе с поэтическим текстом А. Богатырев придерживается в основном строфической куплетной формы, обогащенной вариационным методом развития. Отсюда и структурная закругленность его тем, передающих обобщенное выражение мысли. Форма хоровых обработок А. Богатырева отличается законченной естественной замкнутостью, будучи лишенной какой-либо надуманности, «искусственных концовок», так как зависит от жанровой принадлежности и содержания народной песни. Одной из своеобразных черт композиционного решения хоровых обработок А. Богатырева является принцип волновой динамики. Движение к кульминации приобретает характер неуклонного поступательного восхождения, в основе которого лежит мягкое контрастное сопоставление интонаций, мотивов, образов.

Одним из средств контраста является сменяемость типа фактуры. В обработке «Каліна-маліна» мы находим один из наиболее ярких примеров этого способа структурного развития. Здесь гетерофония первого раздела с характерной вязкостью фактуры во втором построении сменяется аккордово-гармонической с дискретным рисунком ритмики. В дальнейшем этот прием углубляется, приобретая более широкое звучание. Подобные методы развития встречаются и в других хоровых обработках, например, «Чарачка мая». Общая динамическая направленность формы обычно выражена в поступательном движении к кульминации, расположенной в конце произведения или в «точке золотого сечения». Она связана с использованием таких излюбленных для ком-

позитора приемов, как *tutti, divisi, crescendo, forte*, расширением диапазона голосов с захватом крайних точек регистров, их дублировкой, последовательным насыщением и уплотнением фактуры новыми интонациями. Благодаря этому достигается та степень эмоциональной выразительности, которая отражает творческую идею и художественный мир композитора.

Большой интерес представляет трактовка хоровой партитуры, где нередко возникают ассоциации, активные связи, например, с романсом «Люблю наш край». Композитор обычно прибегает к функциональной дифференциации хоровой партитуры, т. е. разделению хора на солиста и собственно хор, который аккомпанирует ему, являясь непосредственным «участником» всех событий.

Все это активизирует развитие голосов музыкальной ткани, сообщая музыке выразительность и экспрессивность музыкального высказывания. Голоса хоровой партитуры как бы «дышат», движутся, обретая полнокровное звучание.

Хоровая обработка как одна из важнейших сторон хорового творчества композитора органично сочетается с авторскими произведениями, в которых обнаруживается непосредственное влияние фольклорной интонации. В них композитор не шел по пути простой стилизации, этнографически «документального» копирования фольклорных источников. В каждый хор А. Богатырев вкладывал нечто свое, неповторимо индивидуальное, не воспроизводя с формальной точностью стилистику белорусской народной песни. Его хоровые обработки органически сочетают белорусские народно-песенные интонации с современными мелодическими оборотами и гармониями.

Народная стилистика музыкального языка композитора объединяется с глубоко индивидуальной своеобразностью, которая проявляется в широкой гамме оттенков и настроений, неповторимости музыкально-выразительных средств, которые характерны для оригинальных произведений композитора.

Авторские хоровые сочинения А. Богатырева – важная страница развития белорусской хоровой культуры. В них особенности стиля композитора выявляются особенно ясно, ибо композитор мыслит хоровыми образами. Для него хор никогда не представляется статичным многоголосным массивом, его музыка – это самодвижение, процесс, охватывающий все компоненты музыкального материала. Композитор везде мыслит как истинный хоровик, и не случайно большое место в его творчестве заняли произведения с участием хора.

Многообразие тематики хорового искусства в целом определило сюжетную многоплановость музыкальных образов произведений композитора. Это и нелегкий путь борьбы за свободу («Беларускія сыны», «Шумелі бярозы»), мирного созидательного труда и счастливой жизни («Наперад мой народ ідзе», «Шчаслівыя людзі»), гимн родному краю («Слаўлю Беларусь»), где подобно кинематографической сменяемости кадров, показаны тяжелый подневольный труд, мирная созидательность и вера в светлое будущее. Широко представлена и народно-бытовая линия. Это хоры «Крыжачок», «Пад цёмным ляском», «Вяселле», «Я на лавачцы сядзела». Теме мира посвящен хор «Усе супраць вайны».

Значительная часть хоров композитора связана с темой родной природы. Удивительная красота звучания слышится в задумчивом музыкальном пейзаже хорового ноктюрна «Пралятелі вятры» (сл. В. Дубовки), где использован широкий круг самых разнообразных приемов хорового письма.

Многое в них свидетельствует о связи хорового стиля А. Богатырева с народным хоровым искусством, что выражается в простоте, певучести мелодической линии, насыщенной распевами и подголосками, а также излюбленном для Богатырева приеме введения в начале хора солирующей партии. Фольклорные черты отчетливо проступают и в его приверженности к кварто-квинтовым, унисонным сочетаниям голосов, переменному метру, рельефному ритмическому рисунку. Влияние народно-песенного начала прослеживается в частом использовании переливчатости одноименного и параллельно-переменного ладов, в обращении к куплетному строению произведения (включая и вариантно-строфическую).

Постоянный интерес композитора к фольклору сказывается в привнесении фольклорной интонации в многочисленные «авторские» хоры, которые он создавал во все периоды своей творческой жизни. Именно фольклор выступает одной из важнейших стилистических основ хоровой музыки А. Богатырева, хотя и не является ее единственной интонационной основой. Народно-песенное начало здесь органично сочетается с чертами, относящимися к классической традиции. В известной степени это объясняется тем, что А. Богатырев является учеником В. Золотарева – продолжателя школы Н. Римского-Корсакова. Классическое начало в хорах А. Богатырева выражается в стройности формы и опоре на квадратность, использовании имитационного развития, секвентности, придающих звучанию широту и масштабность. Для хоров композитора непреложным является наличие вступления и заключения, интенсивного и вместе с тем последовательного подведения к кульминации, после которой следует либо резкий или же плавный спад, утвердительный каданс. Все это характерно для композиционной драматургии хора, получающей разнообразное музыкально-художественное воплощение в произведениях от самых малых форм до крупных хоровых поэм.

Большое количество хоров, созданных композитором, отличается своеобразными жанровыми особенностями и стилевыми чертами, так как они написаны были на разных этапах художественного становления композиторского стиля. В хоровом творчестве А. Богатырева, как и в творчестве в целом, отчетливо прослеживается несколько периодов. Первая половина 60-х годов XX в. характеризуется усиленным интересом к лирико-драматическим образам. Композитор обращается к поэзии М. Богдановича, Я. Купалы, Т. Шевченко, П. Глебки, его привлекают и жанровые сценки, и бытовые зарисовки, а также лирические образы, связанные с темой любви. Одним из ранних хоров, в которых уже ощущается рука мастера, является хор с аллегорическим текстом «Пад цёмным ляском» (сл. П. Глебки). Здесь царит лирическое начало. Не цитируя народные мелодии, А. Богатырев создает истинно народное произведение с характерным

кругом образов, темой, приемами хорового письма. В основе произведения – незамысловатая мелодия песенного склада, унисонное октавное звучание женских голосов, изложение музыкального материала терциями, использование подголосков и распеваний, введение в начале хора солиста.

В произведениях этого периода уже прослеживается стремление композитора трактовать хоровые партии неоднозначно. В них А. Богатырев дифференцирует голоса на «вокальные» и «инструментальные». С одной стороны, хоровые голоса – это сопровождение соло (обычно сопрано), с другой – сопровождение собственно хора («Вяселле»). В его хоровых партитурах значительный интерес представляет их яркая изобразительность, достигаемая выразительной гармонией, а также за счет распевания одного или двух слогов и виртуозного разнообразия ритмических сочетаний звуковысотного рисунка.

Вторая половина 60 – начало 70-х годов XX в. в хоровом творчестве А. Богатырева отмечена обогащением стилевых приемов письма, расширением круга образов. Композитор обращается к творчеству белорусских поэтов: Э. Огнецвет, А. Астрейко, М. Лужанину, А. Белевичу, М. Танку, Э. Волосевичу. В выборе текстов еще более отчетливо прослеживается гражданская позиция А. Богатырева. Его авторские хоры посвящаются Беларуси и истории ее народа, образам природы. Например, хор «Шумелі бярозы» (сл. М. Лужанина), в котором воскрешаются образы героического прошлого (что определило жанр драматической баллады) А. Богатырев демонстрирует большое мастерство, сочетая народно-песенные и классические традиции, находит новые пути претворения фольклора. Поэтическое вступление – это своего рода эпиграф, интонационно-смысловая фабула произведения. Во взволнованном звучании тенора на фоне квинтового баса и в речитативном проведении темы, которая прерывается возгласами, слышится драматический накал, что рождает аналогию с хоровым речитативом оперных сцен русских композиторов-классиков.

С другой стороны, метрическая переменность, пронизывающая соло тенора, смена аккордового стиля изложения подголосочным приносят в хоровой стиль фольклорный элемент, оригинально переосмысленный композитором. Использование диатонических фригийского и дорийского ладов сообщает звучанию своеобразный древнеславянский колорит. Для передачи решительного характера композитор уплотняет хоровую фактуру, использует высокую тесситуру, которая звучит на *f*, и дублирование голосов. Для усиления динамики А. Богатырев вводит секвенцию и элементы фигурационного развития, подводящих к кульминациям.

В этом наблюдаются черты симфонического метода развития, благодаря которому в партитуре достигается тот уровень эмоциональной выразительности и глубины, который позволяет считать хор «Шумелі бярозы» своеобразной симфонизированной хоровой балладой. Структура этого произведения тоже нетрадиционная. Она выражается в связи с поэтической формой (а, в, а, в, а, с, coda). По-существу, форма хора представлена развернутой, строфичной композицией, которая постоянно обновляется за счет варьирования интонационного

построения, благодаря чему каждый куплет – не просто повтор, а новая страница музыкального повествования. При этом композитор мастерски вводит соло. Многофункционален и хор – ему поручается то фоническая функция, то роль комментатора, а временами и солиста.

С творчеством композитора в 60 – 70-е годы XX в. было связано углубление и расширение уже апробированных им приемов хорового письма. Характерные интонационные обороты, своеобразие метроритма и фактуры приобрели устойчивость, образуя своеобразный хоровой стиль композитора. Музыку отличает рельефность тематизма, органичность развития, единство формы, выразительная, неповторимая и яркая тембровая инструментовка. Музыкальный язык хоровых произведений глубоко самобытен и национален.

Важной вехой на пути развития хорового творчества композитора явились пять хоровых поэм: «Спіце ўсі тыя», «Маладая Беларусь», «Вам жыць і жыць», «Сцяна Крамлёўская», «Шчаслівыя людзі». Хоровая поэма «Спіце ўсі тыя» (слова Я. Купалы) отличается интересными и своеобразными приемами хорового письма. Гармонический колорит вступительных интонаций, фраз, переменность тональностей (f – As), которые выполняют глубокую содержательную функцию, усиливающую трагизм произведения. Аккордовый склад изложения, строгая ритмика, мелодическая основа – все это с первых тактов вводит в образный мир сочинения. Использование *divisi* у альтов, терцовое звучание теноровой партии, агогику всего хора – это дополнительные средства усиления экспрессии. Интересный в этой связи и прием динамической направленности от узкого многоголосия на *forte* до унисонного звучания всех певцов.

В развитии хорового материала А. Богатырев использует элементы полифонии, но педаль размещена, как обычно, у басов.

Здесь она выполняет функцию аккомпанемента и в тоже время берет на себя основную насыщенность хорового звучания, что подобно оркестру с множеством разнометровых инструментов. Следует отметить и свойственные хору колорирование мажора минора, интересное использование басовой партии в качестве фундамента хорового звучания. Партитура пропитана лейтмотивной системой (лейттембр и лейтритм) у всех голосов, что еще больше подчеркивает специфический хоровой колорит, суровое и строгое настроение поэмы-реквиема.

Таким образом, в исследуемые годы А. Богатыревым написано множество хоров, которые можно разделить на две жанровые разновидности: хоровые обработки и «авторские» хоры, большинство из них содержат черты, присущие белорусской хоровой музыке рассматриваемого периода в целом: это и прочная связь с народно-песенным искусством (активное привлечение фольклорного материала, опора на мелодичность, песенность и своеобразную вокальность всех голосов хоровой партитуры), а также на классические традиции. Все это сказалось на решении фактурного рисунка, способах развития тематизма и формообразования. Отметим также, что в «авторских» хорах намечены пути жанрового обновления, а в фольклорных – к творческому преломлению народ-

ных песенных традиций. Они предопределили не только направление хорового творчества в последующие годы композитора, но и дальнейшее развитие в республике хорового жанра, в котором отмеченные тенденции получили новое качество.

Сложившиеся в белорусском хоровом творчестве в 60 – 70-е годы XX в. четко выраженные жанровые линии – фольклорная и песенная – нашли продолжение и развитие в произведениях двух последних десятилетий XX – XXI вв. Примечательно, что каждая из них обрела множество разветвлений и художественных устремлений композиторов различных поколений. Однако, наряду с обработками традиционного плана, в рамках этого периода уже появились хоры, в которых ощущается связь с инструментальной музыкой. Мелос этих хоров лишается широты мелодического звучания хорового пения. Создание инструментализированных хоров явилось попыткой высвободиться из сложившихся стереотипов песенных хоров и создать произведения, отвечающие современным творческим поискам в области музыкального языка и жанра. В хорах композиторов Г. Вагнера «Дуб», «Два арлы». «Плача хмара без жалю», Ф. Пыталева «Як жа нам не любіць», «Не шуміце ў полі», ощущается своего рода прорыв в сферу современных средств музыкальной выразительности.

Литература

1. Дауноравичене, Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки // Бапдатиз. – М.: Композитор, 1992. – С. 99-106.

Публикации молодых искусствоведов на интернет-платформах: опыт научного перевода

Среди многочисленных сетевых платформ, посвященных искусствоведческой тематике, вызывает интерес интернет-проект My Modern Met, который был сформирован в мае 2008 года для создания научного и художественного пространства, в котором представлена возможность молодым исследователям высказаться о творчестве великих художников прошлого и только начинающих современниках. На данном сайте уже более 10 миллионов посетителей в поисках статей об искусстве, дизайне, фотографии, архитектуре, науке, технике, окружающей среде и многом другом. На сайте размещаются визуально потрясающие изображения наряду с увлекательными и малоизвестными историями о жизни и творчестве деятелей искусства, кроме того предоставляется платформа для актуальных и креативных работ талантливых художников, которые находятся на пульсе современного искусства. Они постоянно раздвигают границы нашего мышления, и часто послание в их произведениях искусства более мощное, чем когда-либо могли бы быть слова.

В данной работе приводится статья Эммы Таггарт, опубликованная на сайте My Modern Met 31 марта 2021 года об известном художнике-авангардисте Анри Матиссе в английском оригинале и переводе на русский автора статьи. Эмма Таггарт – автор ряда статей в My Modern Met. Она родом из Северной Ирландии, сейчас живет в Берлине. После получения степени бакалавра моды и текстильного дизайна в 2013 году Эмма решила совместить свою любовь к искусству со страстью к писательству.

How Henri Matisse Revolutionized Traditional Art and His Influence on Modern Art [1]

By Emma Taggart on March 31, 2021

As art history tells us, it was American artists such as Jackson Pollock, Barnett Newman, and Mark Rothko who revolutionized and redefined art in the 1940s and '50s. They pioneered the abstract art movement, and paved the way for most contemporary installation, sculpture, and performance artists we know today. However, some might not realize that the first artistic innovators came even before them. Modern art started to evolve during the early 20th century with French movements such as Cubism, led by Pablo Picasso. But one of the first artists to step away from traditional painting altogether was French artist Henri Matisse, who led the Fauvism movement

in the 1900s. In the early 1930s, Matisse exhibited his murals titled *The Dance* at the Barnes Foundation in Philadelphia. The abstract, gestural shapes depicting the human form showed the American art scene a new kind of painting and arguably led to Cubism, Expressionism, and Futurism. Moreover, in the '40s and '50s Matisse stepped away from easel tradition altogether, in favor of large-scale paper cut-outs — a large body of work that inspired many modern abstract artists, and continues to influence artists today. “From the moment I held the box of colors in my hands, I knew this was my life. I threw myself into it like a beast that plunges towards the thing it loves.” — Henri Matisse.

Who was Henri Matisse?

Considered the greatest colorist of the 20th century and a revolutionary artist who helped define modern art, French artist Henri Matisse first emerged as a Post-Impressionist. Then, in 1904, he led the Fauvism movement, which is French for “wild beasts.” The Les Fauves were a group of modern artists who favored pure, bright colors and expressive brushstrokes over realism. Having also worked as a draughtsman, printmaker, and sculptor, Matisse’s colorful artwork mostly depicted still life and the human figure. Confidently rendered in strong, vibrant shapes, he often used the white of his exposed canvas to create light-filled scenes. As he once said, “I don’t paint things. I only paint the difference between things.” As his style developed, Matisse’s depictions became more abstract and fragmented, until eventually—during his final years — he created work almost exclusively using colorful paper cut-outs.

Henri Matisse’s early work: Fauvism

Lasting just 4 years (1904–1908), the Fauvism movement was led by Matisse and fellow French artist, André Derain. Characterized by seemingly wild brushwork and vivid colors, Fauvism could be described visually as a hybrid of Post-Impressionism and Pointillism. Les Fauves painted their subjects with a high degree of abstraction, depicting only basic shapes. When he was an art student, Matisse was inspired by the teachings of Gustave Moreau, a professor at the *École des Beaux-Arts* in Paris, and said: “He did not set us on the right roads but off the roads. He disturbed our complacency.” In 1896, after studying Impressionism, Matisse announced he “couldn’t stand it anymore,” and abandoned his earth-colored palette for bright Post-Impressionist colors.

Matisse and Pablo Picasso

In 1906, Matisse met Pablo Picasso, and although they became lifelong friends, they were also rivals whose works were often compared. They both often painted the female figure and still life, but while Picasso painted from his imagination, Matisse drew inspiration from nature. The two great artists were first brought together at the Paris salon of Gertrude Stein, an American art collector living in Paris. Stein and her friends collected hundreds of works by Matisse and Picasso, championing them as major artists and welcoming them into their elite social circle.

Even though the Fauvism movement went into decline after 1906, Henri Matisse continued to thrive and search for new creative influences. Like Picasso, Matisse was interested in Primitivism and visited Algeria in 1906 to study African art. Simi-

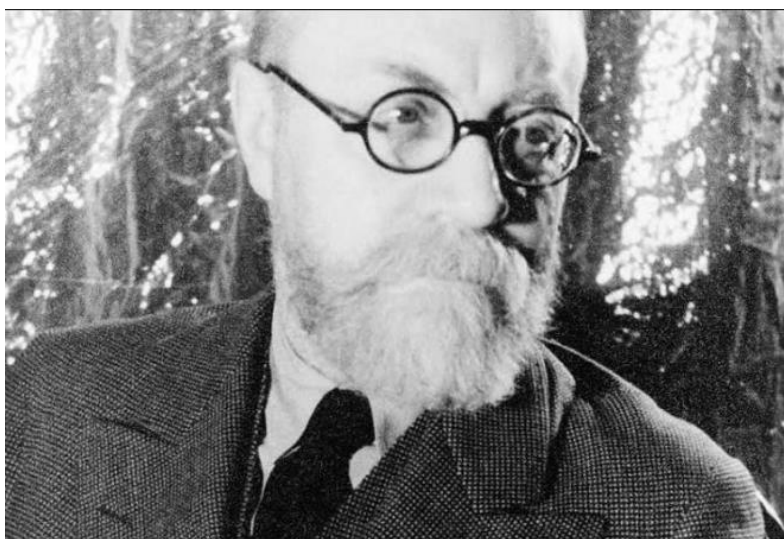
larly, the French artist browsed an exhibition of Islamic art in Munich. And in 1912, Matisse spent seven months in Morocco, where he produced about 24 paintings and numerous drawings. It was during this time that he also began using black paint in his compositions. In 1917 he relocated to Nice, France, where he resided for the rest of his life. Even through World War II, during the Nazi-occupation of France. When his son, Pierre, begged him to flee, he refused and wrote, “If everyone who has any value leaves France, what remains of France?”

Matisse’s final years: the cut-outs

Diagnosed with abdominal cancer in 1941, Matisse underwent life-changing surgery that left him bound to either his chair or his bed. Painting and making sculptures had become impossible physical challenges, so he developed an expressive new technique. Committed to form and color, he picked up a pair of scissors and began creating paper-cut collages, which would later be known as “cut-outs.”

With the help of his assistants, Matisse would cut abstract shapes from sheets pre-painted in colorful shades of gouache. The artist would then arrange them into lively compositions. Initially, the early pieces were small in size, but eventually, they grew into murals or room-sized works. The result was a groundbreaking art form that was not quite painting, but not quite sculpture, and became his signature medium for the last decade of his life. Today, the work of Matisse’s final artistic triumph continues to inspire contemporary artists all over the world.

Как Анри Матисс революционировал традиционное искусство и его влияние на современное искусство



Анри Матисс в 1933 году

Если руководствоваться историей искусства, то теми, кто произвели революцию и поменяли определение искусства в 1940-х и 1950-х годах, были американские художники, такие как Джексон Поллок, Барнетт Ньюман и Марк Ротко. Они были первооткрывателями абстрактного искусства и проложили путь для большинства современных художников, занимающихся инсталляцией, скульпту-

рой и перформансами, которые мы знаем сегодня. Однако некоторые могут не осознавать, что первые артистические новаторы пришли еще до них. Современное искусство начало развиваться в начале XX века, начиная с такого французского течения, как кубизм, возглавляемого Пабло Пикассо. Но одним из первых художников, отошедшим от традиционной живописи полностью, был французский художник Анри Матисс, возглавивший фовизм, движение в 1900-х.

В начале 1930-х годов Матисс представил свои фрески под названием «Танец» в Фонде Барнса в Филадельфии. Абстрактные, жестовые фигуры, изображающие человеческую форму, показали американской арт-сцене новый вид живописи и, возможно, привели к кубизму, экспрессионизму и футуризму в этой стране. Более того, в 40-х и 50-х годах Матисс совсем отошел от станковой традиции в пользу крупномасштабных вырезок из бумаги – большой объем работ, который вдохновил многих современных художников-абстракционистов и продолжает оказывать влияние на художников сегодня.

Кем был Анри Матисс?

Признанный величайшим колористом XX-го века и революционным художником, который стал определением современного искусства, французский художник Анри Матисс, сначала проявил себя как постимпрессионист. Затем, в 1904 году, он возглавил движение фовизма, что по-французски означает «дикие звери». Les Fauves были группой современных художников, которые предпочитали реализму чистые, яркие цвета и выразительные мазки.

Работая также рисовальщиком, гравером и скульптором, Матисс в своих красочных работах изображал в основном натюрморт и человеческую фигуру. Уверенно создавая сильные, яркие формы, он часто использовал белый цвет своего открытого холста для создания наполненных светом сцен. Как он однажды сказал: «Я не рисую вещи. Я рисую разницу между вещами». По мере развития его стиля изображения Матисса становились более абстрактными и фрагментированными, пока в конце концов – в его последние годы жизни – он не создавал работы почти только с использованием цветных вырезок из бумаги.



Анри Матисс «Танец», 1933 г., Филадельфия

Ранние работы Анри Матисса: фовизм

Продолжаясь всего 4 года (1904–1908), движение фовизма возглавлялось Матиссом и его коллегой французским художником Андре Дереном. Характеризуемый, казалось бы, дикой манерой письма и яркими цветами, фовизм можно визуально описать как сочетание постимпрессионизма и пуантилизма. Les Fauves рисовали свои предметы с высокой степенью абстракции, изображая только основные формы.

Во время учебы Матисс был вдохновлен учением Гюстава Моро, профессора Школы Изящных Искусств в Париже, и сказал: «Он направлял нас не на правильный путь, а с пути. Он нарушил наше самодовольство». В 1896 году, после изучения импрессионизма, Матисс объявил, что он «больше не может этого выносить», и отказался от своей палитры земляных оттенков в пользу ярких постимпрессионистских цветов.



Анри Матисс «Открытое окно», Collioure at National Art Gallery, Washington DC

Матисс и Пабло Пикассо

В 1906 году Матисс встретил Пабло Пикассо, и, хотя они стали друзьями на всю жизнь, они также были соперниками, чьи работы часто сравнивали. Они оба часто рисовали женскую фигуру и натюрморт, но, в то время как Пикассо писал из своего воображения, Матисс черпал вдохновение в природе. Два вели-

ких художника впервые собрались вместе в парижском салоне Гертруды Стайн, американского коллекционера произведений искусства, живущей в Париже. Стайн и ее друзья собрали сотни работ Матисса и Пикассо, отстаивая их в качестве ведущих художников и приветствуя их в своем элитном кругу общения.

Несмотря на то что движение фовизма пришло в упадок после 1906 года, Анри Матисс продолжал процветать и искать новые творческие влияния. Как и Пикассо, Матисс интересовался примитивизмом и в 1906 году посетил Алжир, чтобы изучить африканское искусство. Также французский художник осмотрел выставку исламского искусства в Мюнхене. В 1912 году Матисс провел семь месяцев в Марокко, где создал около 24 картин и множество рисунков. В это время он начал использовать черную краску в своих композициях.

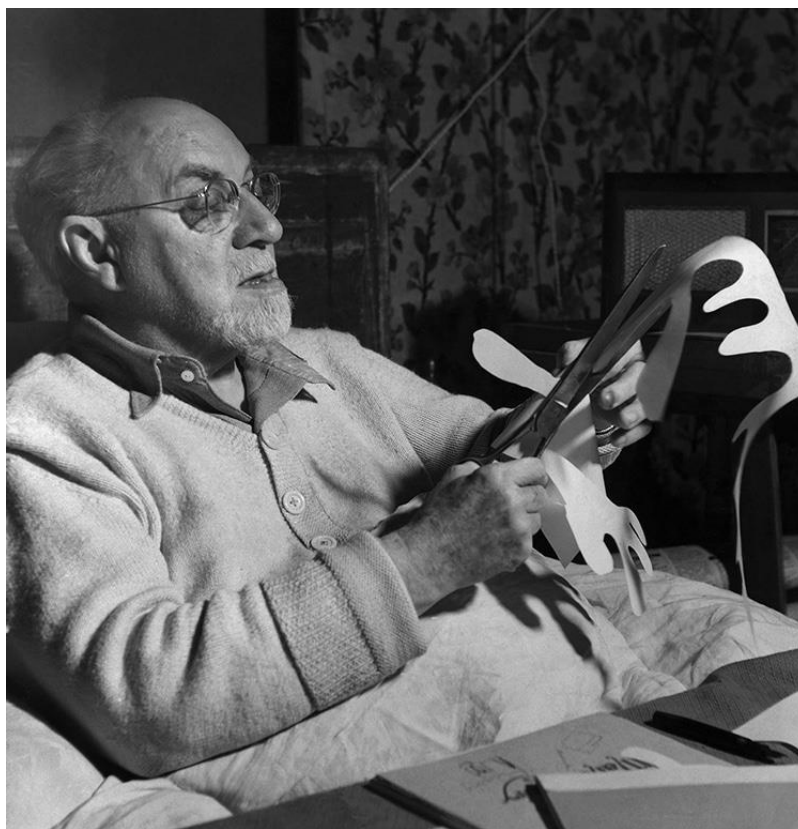
В 1917 году он переехал в Ниццу, где прожил всю оставшуюся жизнь, оставаясь там и во время Второй мировой войны, под нацистской оккупацией Франции. Когда сын Пьер умолял его бежать, он отказался и написал: «Если все, кто имеют хоть какую-то ценность, уедут из Франции, что останется от Франции?»



Последние годы Матисса: вырезки

После того как в 1941 году у Матисса диагностировали рак брюшной полости, и после операции, изменившей его жизнь, он был привязан либо к своему креслу, либо к кровати. Рисование и изготовление скульптур стало невозможным физическим испытанием, поэтому он разработал новую выразительную технику. Преданный идее формы и цвета, он взял ножницы и начал создавать вырезанные из бумаги коллажи, которые позже будут известны как «вырезки». С помощью своих помощников Матисс вырезал абстрактные формы из листов, предварительно раскрашенных яркими оттенками гуаши. Затем художник собирал из них живые композиции. Сначала ранние работы были небольшими по размеру, но со временем они превратились во фрески или работы размером с комнату. Результатом стал новаторский вид искусства, который был не

совсем живописью, но и не совсем скульптурой, и стал его отличительной чертой в последнее десятилетие жизни. Сегодня работа последнего художественного триумфа Матисса продолжает вдохновлять современных художников по всему миру.



Источник

1 Taggart E. How Henri Matisse Revolutionized Traditional Art and His Influence on Modern Art. — <https://mymodernmet.com/henri-matisse-modern-art/>

Особенности формирования профессиональной компетентности студентов в музыкальных вузах КНР и РФ

Еще в 1990-е годы данная проблема волновала умы исследователей, которые сосредоточились на создании образовательной модели, которая удовлетворяла бы ожидания музыкантов. В процессе научного обоснования поставленных вопросов они также обращались к опыту зарубежных ученых, а также рекомендациям, разработанным известными международными организациями в области науки, образования и культуры. Были опубликованы документы, подготовленные ЮНЕСКО, где рассматриваются ключевые компетенции, которыми должны обладать выпускники современных вузов.

Современные авторы сходятся во мнении о том, что под понятием «профессиональная компетентность» подразумевается совокупность теоретических знаний и практических навыков, а также личностных качеств индивида, необходимых для успешного выполнения будущей профессиональной деятельности [1]. В ходе глобальной научной конференции ЮНЕСКО, состоявшейся в Норвегии (2004), ученые пришли к выводу, что термин следует понимать, как способность творчески применять знания и приобретенные навыки в разнообразных жизненных ситуациях, предполагающих сотрудничество с другими людьми в социальном и профессиональном контексте. Однако во многих научных трудах отсутствует творческий компонент, характеризующийся умением принимать нестандартные решения в меняющихся обстоятельствах; в основном, учитываются те навыки, которые будут нести пользу в глазах работодателей на рынке труда. В частности, это касается будущих музыкантов, к которым всегда предъявляются высокие требования, ибо на их плечи возложена большая ответственность, связанная с передачей истинного композиторского замысла. Кроме того, в разных странах существуют собственные подходы к определению профессионализма студентов музыкальных специальностей.

Е.И. Гаврилова и Д.С. Петров считают, что неотъемлемой составляющей профессиональной компетентности российских студентов является мотивационный компонент, куда относятся целеустремленность, желание заняться конкретной формой музыкальной деятельности (например, игра на инструменте), стремление к творческому самовыражению, наличие эстетического вкуса, а также жизненный опыт [2]. Также в нее входят творческие наклонности, характеризующие музыкальную чувствительность индивида, например, воображение. Профессионализм будущего музыканта зависит от его личностных качеств: «темперамент, психологический тип, а также те особенности протекания

психических процессов, которые раскрывают характер человека и специфику его поведения в конкретных ситуациях (уровень конфликтности, адаптивные способности, состояние фрустрации, способность к самодиагностике, коммуникативные навыки, стереотипы мышления)» [2]. В частности, для него характерны следующие характеристики: коммуникабельность, эрудиция, культура речи, практичность, способность передавать и формировать музыкальные знания, знание учебного репертуара.

Анализируя практические компетенции учащихся, получающих высшее образование в области музыкального искусства, Хуан Шуан выявил, что они должны владеть соответствующими коммуникативными навыками (например, готовность сотрудничать со своими коллегами в реализации общего дела), иметь авторитет в профессиональном сообществе, быть открытым к новым идеям, уметь эффективно решать конфликты и др. [3, с. 18]. В научных трудах Лю Цюня отмечается, что профессиональный потенциал китайских студентов состоит из исследовательского (написание научных трудов, имеющих высокую значимость для общества; трезвое оценивание собственных возможностей; самосовершенствование), речевого (уважение чужих взглядов; предотвращение возможных конфликтов; грамотная речь), а также методологического (владение обширными знаниями в разных сферах жизни) компонентов [4, с. 47].

Н.И. Кашина считает, что «они должны обладать способностью быстро и эффективно переключаться на осуществление разных видов профессиональной деятельности – музыкально-композиционную (создание художественного текста на языке музыки в разных жанрах, с использованием аппаратной и программной составляющих музыкально-компьютерных технологий), педагогическую (обучение студентов учебных заведений различных видов теоретическим и практическим основам музыкально-композиционной деятельности), исследовательскую (освоение знаний, касающихся последних тенденций развития музыкальных технологий, индустрии электронной музыки и смежных дисциплин), культурно-трансляционную (сохранение, публикация и распространение музыкального контента) и организаторскую (творческая и одновременно исследовательская продуктивная деятельность по подготовке и реализации проектов)» [6, с. 50].

Можно обратиться к теории множественного интеллекта, разработанной психологом Говардом Гарднером в конце 1970-х-начале 1980-х годов. Он утверждает, что интеллект представляет собой набор относительно независимых интеллектуальных способностей. Так, одни люди являются учеными, которые обладают способностью создавать математические уравнения, выполнять вычисления и решать абстрактные задачи на основе преобладания дедуктивного и индуктивного мышления (логико-математический интеллект). Другие люди обладают способностью анализировать информацию, в связи с чем могут искусство рассказывать истории. Таковыми являются писатели и ораторы (лингвистический).

Еще один пример – пространственный интеллект, то есть возможность создавать, запоминать и преобразовывать образы, а также понимать графические представления, будь то карты, диаграммы или чертежи. Благодаря этому они часто находят себя в творческих профессиях, таких как живопись, скульптура, архитектура и дизайн, где требуется умение создавать визуально привлекательные и функциональные объекты. Однако применение пространственного интеллекта не ограничивается только искусством. Он также играет важную роль в науках, требующих понимания сложных пространственных структур, например, в анатомии, где необходимо представлять расположение органов в теле, или в топологии, разделе математики, изучающем свойства фигур, не меняющиеся при деформациях.

В контексте темы важную роль играет телесно-кинестетический интеллект связана с использованием собственного тела целиком или его отдельных частей (голова, руки, ноги) для выражения определенных идей, создания чего-либо нового или демонстрации определенных навыков. Сюда относятся равновесие, ловкость, сила, гибкость. Подобные индивиды умеют координировать свои действия, быстро реагировать на изменения в окружающей среде и находить оптимальные способы решения задач, используя физические возможности своего тела. Наиболее яркими примерами профессионалов, обладающих этим типом интеллекта, являются спортсмены, танцоры, хирурги, ремесленники и актеры. Это также важно для музыкантов, которые используют мелкую и крупную моторику в рамках игры на инструменте.

К тому же, люди с развитым музыкальным интеллектом обладают исключительной способностью воспринимать, распознавать, запоминать и воспроизводить музыкальные образцы. Подобные качества проявляются уже в раннем возрасте.

Однако в обеих странах различаются требования к исполнительскому мастерству музыкантов, как выяснили И.В. Арановская и Г.Б. Двойнина [5]. Так, китайские исполнители отличаются высоким перфекционизмом, который проявляется в постоянном анализе собственных ошибок, самосовершенствовании, стремлении к передаче мельчайших нюансов, представленных в музыкальном полотне. На учебных занятиях большое значение придается тренировке чувствительности рук и пальцев музыкантов, которые стремятся исполнять сложные пассажи. Музыкант учится слушать себя, осознавать свои движения и настраивать их в соответствии со своими творческими намерениями. Традиционно для таких нужд применяются упражнения К. Черни, являющиеся фундаментом технического мастерства, на котором строится дальнейшее развитие музыканта. Считается, что тот также должен имитировать то, что показывает преподаватель, его движения и особенности игры на инструменте, что связано с уважительной ролью преподавателя в конфуцианской модели мира. Н.И. Кашина приводит примеры талантливых виртуозов, на которых равняются студенты: Лю Шикунь, Чжоу Гуанжень, У Цзунцян и др. [6, с. 49]

Уделяется большое внимание традициям, заложенным в философско-религиозным доктринам. Когда Йо-Йо Ма спросили о целительной силе музыки, он просто ответил: «Разве не в этом суть музыки?». До сих пор считается, что музыка обладает силой исцелять сердце, а также может обогащать разум и гармонизировать человеческую душу. Исследования китайских авторов показывают, что прослушивание определенных видов музыки снижает артериальное давление, стабилизирует работу сердца, снимает депрессию, уменьшает беспокойство перед операцией, повышает концентрацию и креативность, а также снижает потребность в седативных и обезболивающих средствах во время и после операции. Студенты также не забывают об этом, стремясь донести похожие мысли до слушателей.

Как отмечает Сунь Лэймэн, а Китае применяются ролевые игры для подготовки педагогов, позволяющие студентам смоделировать реальный процесс обучения. В таких игровых ситуациях обучающиеся могут взять на себя функции преподавателя музыкальных дисциплин в хоровом классе, разрабатывать методические рекомендации, подбирать необходимый репертуар, устанавливать взаимодействие с долговременными учащимися. Это развивает будущих музыкантов и позволяет им понимать необходимость индивидуализации и психологической готовности [7, с. 103].

Кроме того, в учебном процессе используют разнообразные музыкально-теоретические программы на персональных компьютерах (лицензионные и свободно распространяемые), программы по автоматизации написания музыки, виртуальные хоровые репетиции, а также приложения и интерактивные уроки по музыкальному слуху, вокалу и другим. Это позволяет повышать средний уровень музыкального образования студентов и вводить подготовку по учебным дисциплинам, соответствующим современным образовательным стандартам и требованиям [7, с. 103]. В учебных программах отсутствуют дисциплины, наблюдаемые в русских образовательных моделях, такие как «История и методика исполнительского искусства» и др.

Российские специалисты считают, что профессиональные навыки активно развиваются по мере постепенного приобретения профессионального опыта. Поэтому в стенах вузов зачастую организуются творческие конкурсы и концерты, где каждый желающий может принять участие и проверить свои навыки на практике. При этом прослеживается преемственность опыта поколений. В образовательных программах наибольший акцент делается на использование разнообразных форм музыкального воспитания, которые органично учитывают потребность индивида в двигательной активности (ритмические и танцевальные игры, танцы, двигательные импровизации). Принимается план, согласно которому осуществляется профессиональная подготовка студентов.

Отдельное внимание стоит уделить будущим преподавателям музыки. От них ожидается, что они будут владеть специальными знаниями в области дидактики, педагогической теории, психологии развития. Они должны проявлять социальную активность, обуславливающую формирование соответствующих

этических и нравственных установок среди учащихся. Оценка результатов педагогической деятельности зависит не столько от точно определенных критериев усвоения соответствующих знаний и навыков детей, сколько от их индивидуального отношения к музыкальному искусству. Считается, что ключевые задачи современного музыкального образования кроются в формировании эстетического вкуса, расширении кругозора, развитии творческого воображения. Поэтому особое значение имеет создание благоприятного климата во время занятий. Принимая во внимание подобные предположения, неперенным условием достижения педагогического успеха является создание соответствующего пространства для самореализации молодого поколения, поскольку именно педагог должен подтвердить авторитет перед учениками — как с точки зрения содержания предмета, так и методики. Например, ребенок, заканчивающий детский сад и поступающий в начальную школу, поет песни, замечает изменения в характере музыки, например, динамике, темпе и высоте звука, и выражает их посредством движения, создает музыку, используя инструменты и другие источники звука, охотно участвует в коллективном музицировании. Для того чтобы соответствовать этим требованиям, студент – будущий учитель – должен обладать соответствующими знаниями и умениями, которые позволят ему изобретательно использовать все вышеперечисленные формы музыкальной деятельности в учебном процессе, чтобы максимально полно пробудить у своих учеников страсть к музыке.

Подытоживая вышесказанное, профессиональная компетентность как русских, так и китайских студентов-музыкантов состоит из определенных компонентов: коммуникативный (умение формулировать свои идеи таким образом, чтобы они были легко понятны другим людям; уважение к чужому мнению; стремление к конструктивному разрешению возникающих конфликтов; способность принимать критику и давать конструктивную обратную связь), когнитивный (самосовершенствование; способность анализировать творческую деятельность с критической точки зрения; желание познавать новое), исполнительский (музыкальный слух, память, чувство ритма и другие навыки, необходимые для руководства музыкальным коллективом), личностно-перцептивный (способность эффективно реализовывать задачи учебно-воспитательного процесса независимо от условий, в которых он осуществляется; творческое мышление; самокритичность; высокий уровень нравственных установок). Она должна совершенствоваться в процессе обогащения жизненного опыта студента.

Литература

1. Османов У.Ю., Феталиева Л.П. Профессиональная компетентность, ее виды и стадии становления // Вестник Социально-педагогического института. 2019. №1. С. 58-63.
2. Гаврилова Е.И., Петров Д.С. Понятие и структурные компоненты профессионального потенциала студентов музыкальных вузов // Мир науки. Педа-

гоика и психология. 2023. №4. URL: <https://mir-nauki.com/PDF/04PDMN423.pdf> (дата обращения: 07.03.2025).

3. Хуан Шуан. Особенности формирования профессиональной компетентности будущих преподавателей музыкального искусства в вузах Китая // Вопросы методологии и методики обучения. 2022. №1. С. 13-21.

4. Лю Цюнь. Компетентностный подход к подготовке будущего учителя музыки в КНР и РФ (в аспекте кросс-культурного подхода) // Школа будущего. 2019. №2. С. 46-55.

5. Арановская И.В., Двойнина Г.Б. Профессионально-исполнительские и методические аспекты интеграции музыкального образования в России и Китае (на примере инструментальной подготовки) // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2018. №3. С. 50-55.

6. Кашина Н. И. Проблема формирования профессиональной мобильности у студентов музыкального вуза Китая в процессе обучения музыкально-композиционной деятельности // Педагогическое образование в России. 2021. № 1. С. 48-54.

7. Сунь Лэймэн. Формирование профессиональных компетенций учителя музыки у китайских студентов в хоровом классе // Современное педагогическое образование. 2025. №1. С. 101-104.

Сёстры и дети: значимые явления оперного жанра на рубеже XX–XXI веков

Человеку (в том числе учёному-исследователю) свойственно с особым трепетом и вниманием относиться к любым временн'ым вехам, границам эпох, и чем эпохи крупнее, тем трепет заметней. Действительно, субъективно (психологически) мы ощущаем и переживаем простую календарную переходность как сущностную, содержательную переломность во всех сферах жизни, как потенциал для возникновения новых путей и перспектив без всяких на то объективных причин – просто потому, что новый календарь отличается от старого, значит и жизнь тоже должна обновиться, измениться. Ожидание человечеством смены не только веков, но и тысячелетий 25 лет назад было почти экстатическим, и вот уже прожита четверть нового века, мы уже оглядываемся назад и задаёмся вопросом – стал ли миллениум не только календарной, но и реальной точкой слома времен? Находясь в сфере музыковедения, уже – опероведения, мы не претендуем на глобальность обобщений и, оставаясь в рамках заявленной темы, посмотрим на оперу памятного рубежного времени¹.

Сразу отметим, что на наш взгляд в оперном жанре ничего взрывного, разрушительного в сам момент перехода не случилось. Однако сегодня становится очевидным, что именно на календарном сломе оперный ландшафт начал как бы подспудно, но принципиально меняться, и в данный момент выглядит существенно обновлённым, что констатировано и описано в солидном количестве музыковедческих работ².

Непосредственно в сам пограничный временной период обновления были не столь заметны, хотя в опере происходили довольно интересные и общие процессы (несмотря на разнообразие содержания, жанровых моделей, эмоционального строя, стилистики сочинений), которые сегодня мы можем оценить скорее как признаки завершения, договаривания, использования до конца воз-

¹ Сегодня в ряде критических или научных публикаций понятия «опера» и «оперный театр» зачастую выступают синонимами, что, безусловно, некорректно. Поэтому уточним, что мы говорим именно об опере как актуальном музыкально-драматическом жанре, о новых композиторских работах, а не об оперной режиссуре, сценических решениях, в том числе и классики.

² Укажем, например, исследования Т.А. Беляевой [2], Г.В. Заднепровской [3], О.В. Комарницкой [4]. Мы также рассматривали новые процессы и явления на примере отечественной оперы в своих более ранних работах.

можностей жанра, заложенных в его изначальной природе, на чём мы в настоящей работе и остановимся.

Название статьи может показаться туманным и претенциозным, однако оно содержательно: во-первых, прямо указывает на избранный нами материал, во-вторых, отражает основные положения нашей работы. В качестве примеров рубежной оперы мы выбрали два на наш взгляд крупных, значимых и подтверждающих наши мысли произведения, как бы обрамляющих саму календарную границу: это «Три сестры» Петера Этвёша (опера, написанная в 1997 г. во Франции) и «Дети Розенталя» Леонида Десятникова (2005 г., Россия). Эти сочинения имеют разные сюжеты, жанровые модели, литературную и музыкальную стилистику и сценическую судьбу. Казалось бы – ничего общего, кроме архетипичности названий¹ и темы семьи / родства, в этих названиях обозначенной. И тем не менее, краткий анализ опер, полагаем, обнаружит черты сестринского сходства этих двух произведений, а также проявит их укоренённость в многовековой традиции создания оперных сочинений (при всей, на поверхностный взгляд, их необычности), черты прямого наследования от родительской оперной классики, что в образцах жанра в 10-20-е гг. XXI века (во всяком случае, заметных и обсуждаемых) уже почти не обнаруживается.

Обе оперы относятся к так называемым большим, т.е. написанным на развёрнутый сложный сюжет с множеством действующих лиц; для солистов, хора (или большого ансамбля), оркестра; имеющим богатую музыкальную драматургию, внутреннее членение на протяжённые разделы (картины, действия)². И «Три сестры», и «Дети Розенталя» были созданы по заказу солидных, авторитетных оперных театров (Лионская опера во Франции и Большой театр России соответственно) и предназначены именно для академических сцен, для исполнения высокопрофессиональными музыкантами³.

Оба произведения критиками и исследователями (в том числе – нами) при своем рождении были дружно отнесены к ярким образцам искусства постмодерна, на что, безусловно, имелись все основания. Однако уже и тогда было понятно, что эти сочинения выходят за условные рамки, очерченные постмодернизмом и хорошо всеми узнаваемые. В данной работе мы рассмотрим их также

¹ Число «три» имеет общеевропейскую кодировку, его магия порождена общеевропейским коллективным бессознательным, в то время как тема детей скорее мифема отечественного культурного поля («Отцы и дети», «Дети солнца», «Дети подземелья», «Дети Ванюшина», «Медея и ее дети» Улицкой и т.д.).

² «Три сестры» имеют признаки камерности: опера написана в одном, но протяженном (около двух часов) действии, поделённом на 3 раздела; в ней нет хоров и вообще массовых эпизодов, но это компенсируется практически постоянным пребыванием на сцене всех 13-ти действующих лиц и наличием двух оркестров.

³ О своих намереньях создать вполне «обычные» оперы сообщают и сами композиторы. Так, Этвёш во всех интервью подчеркивает, что написал совершенно традиционную оперу, см., в частности, [5, 24-29]. Десятников в личной беседе с автором статьи высказывался о том, что «Дети Розенталя» задумана как классическая опера, жанр которой можно определить как *drama giocoso*.

в ракурсе этой намеченной тенденции к смене стратегии постмодерна и перехода в новое качество.

Опера Этвёша до сих пор имеет редкий для сочинений этого жанра второй половины XX века успех: после премьеры в Лионе она была поставлена более 20 раз в крупнейших культурных центрах Европы, в том числе Париже, Вене, Брюсселе, Гамбурге, Цюрихе и многих других; критики признали её одной из лучших опер второй половины XX века и последней выдающейся оперой всего столетия. В 2019 году «Три сестры» Этвёша были впервые поставлены в России, в екатеринбургском театре «Урал Опера Балет», получили высокую оценку критики и две национальных театральных премии «Золотая маска» – в номинациях «Лучший спектакль» и «Лучшая режиссура в музыкальном театре» (режиссёру Кристоферу Олдену).

История создания оперы известна со слов самого Этвёша, известны и трагические обстоятельства в биографии композитора (гибель сына), направившие его внимание к сюжету драмы А. Чехова «Три сестры» и определившие основную тему произведения: это тема ухода, расставания, прощания, которая очевидно присутствует в пьесе, и которая стала столь актуальной для Этвёша в связи с уходом родного человека [5, 24]. Кроме того, важным объектом художественного исследования в опере становится категория времени, которой в актуальном осмыслении пьес Чехова отводится значительное место. В жизни чеховских героев на протяжении всего действия «Трёх сестер» – а это несколько лет – практически ничего не происходит, они как бы застревают в своих несчастьях и страданиях и только ждут счастливых перемен; мотив неоправданных ожиданий тесно переплетается в пьесе с мотивами отложенной жизни, отложенного счастья. Финал и вовсе печален – покидающая город военная часть как бы уносит с собой последние надежды, семья Прозоровых разбредается, каждый из родственников остаётся одиноким и морально сломленным.

В либретто оперы (авторы К. Хённеберг и П. Этвёш, на русском языке) существенно сокращён текст пьесы, сюжет изложен нелинейно, а смысловая нагрузка между главными героями перераспределена. Одноактная композиция разбита на 3 больших раздела, названных композитором секвенциями. Образ времени, которое течёт не прямо вперёд, а петляет и движется по спирали, создается прежде всего оригинальной структурой, в которой несколько малых «витков» вписаны в большое временное «кольцо».

Каждая из трёх секвенций по-своему развивает тему прощания: первая из них связана с образом Ирины, которая прощается с бароном Тузенбахом; вторая – с образом Андрея, расстающегося с сестрами; третья – с образом Маши, прощающейся с Вершининым. При этом все 13 персонажей оперы (действующие лица чеховской пьесы за исключением Ферапонта) присутствуют во всех секвенциях, таким образом погибший в первой барон действует во второй и в третьей.

Опера начинается с Пролога, который представляет собой трио сестёр, написанное на финальные слова пьесы «Музыка играет так бодро! <...> Они

уходят, один ушёл совсем, совсем и навсегда. <...> *Надо жить!*». Композитор сразу заявляет основную тему произведения – ухода, прощания, а финальный текст, перенесённый в начало, создает статичное «кольцо», из которого не может вырваться время и, соответственно, все герои. Небольшим вступлением, представляющим собой сокращённый вариант Пролога, начинается и вторая секвенция. В финале Ирина, Маша и Ольга также остаются втроём – в лаконичном завершении звучит лейт-фраза сестёр «*Куда всё ушло?*» (этот вопрос повисает без ответа во многих эпизодах оперы), которая рифмуется с текстом Пролога, выстраивая своеобразную обрамляющую смысловую арку. Две первые секвенции строятся по одному принципу: начинаются сценой пожара, восторгами Вершинина по поводу вклада солдат в тушение огня, проходом Наташи и фразой Маши «Она ходит так, как будто сама подожгла», что вносит одновременно тревожную и гротескную интонации – они будут сопровождать и оттенять лирические излияния героев во всех трёх секвенциях. Третья часть начинается практически как «Три сестры» Чехова – со сцены чаепития на именинах Ирины и появления Вершинина в доме Прозоровых, таким образом начальное событие пьесы переносится примерно в точку золотого сечения. Сюжетно секвенция Маши и вся опера завершаются уходом Вершинина вместе с военной частью, но это финальное событие рассредоточено: офицеры Федотик и Роде прощаются с Прозоровыми ещё в середине первой секвенции, а тема прощания постоянно присутствует в смысловом поле оперы. Рефреном через все три раздела проходит сцена, в которой Чебутыкин разбивает часы – важный знак, указывающий на остановку, застылость и даже отсутствие времени.

Музыка оперы написана современным языком, однако не радикальным по отношению к устоявшимся нормам создания музыкального оперного текста. Так, сфера тоски и прощания создаётся с помощью щемящего минорного мотива аккордеона (аккордеон подражает гармошке, внося русский колорит), приглушённого звука, разорванных, как бы повисающих между паузами фраз, раздражающего «свиста» блокфлейты, имитирующего свист Маши, который так пугает и мучает сестёр – этим звуком заканчивается вся опера. Сквозные печальные трио сестёр написаны в очень узком диапазоне, почти на одной ноте (за исключением отдельных ариозных фраз), что придаёт музыке жалобно-погребальный оттенок. Атмосфера тревоги связана с оstinatными ритмами, громом, треском и шуршанием большой группы ударных, звоном разбитого стекла, а гротесковая проявляется прежде всего в характеристике Наташи: её партия написана в очень высокой тесситуре, почти все время на *ff*, с использованием приема *sprechgesang* – чаще всего вокал переходит в визгливую речь или шипение. Ирония присутствует в музыкальных характеристиках практически всех мужских персонажей: Солёный изъясняется рубленными фразами, его вокальная партия эффектна, но если внимательно вслушаться – довольно примитивна; у Вершинина пафосные приподнятые интонации чередуются с нисходящими *glissando*, похожими на лошадиное ржание; блеющими *glissando* полна партия Чебутыкина, к тому же у него, как и у Кулыгина, вокальная линия часто

«застревает» в интонационных и ритмических «заиканиях». Мужские партии, так же как партия Наташи, изобилуют огромными скачками, тесситурными перепадами, переходами на пение фальцетом.

Лирическая образность оперы связана с сёстрами, Андреем, Тузенбахом и воплощается в широкой ариозности. Психологизм, тонкость и поэтичность в выражении чувств проявляются в романсовых мотивах (такой округлый мотив с женским окончанием является лейтмотивом Кулыгина – «Милая моя Маша!»), выразительном микшировании речевых и вокальных интонаций. Каждого из 13 персонажей сопровождают один или два лейт-тембра (Ирину – гобой, Машу – кларнет, Ольгу – флейта, Наташу – сопрановый саксофон и колокольчики, Кулыгина – бас-кларнет, Тузенбаха – две валторны, Анфису – контрабас и т.д.), они способствуют созданию как внешнего портрета, так и психологической характеристики. Когда сёстры поют втроём к их лейт-инструментам присоединяется струнное трио. «Русскость» персонажей и места действия обозначается не только тембром аккордеона. В опере слышны аллюзии русских романсов, есть прямые цитаты из Чайковского, а именно – из «Евгения Онегина». Однако композитор не фиксируется только на одной культуре, но вполне в духе постмодернистского понимания картины мира выстраивает полилог традиций и культур, порой очень далёких друг от друга – в музыке слышны отсылки к Верди, есть цитаты из Бетховена, используются приемы японского театра, ритмы яванского гамелана.

Этвёш внес в практику создания современной оперной партитуры как минимум два новшества, способствующих воплощению концептуального замысла: во-первых, все женские партии написаны для мужских голосов (сестры, Наташа – контртенора, Анфиса – бас)¹; во-вторых, оперу сопровождают два оркестра с двумя дирижёрами. По поводу первого нужно заметить, что автор не стремился следовать европейской барочной традиции, тем более – внести в сюжет элементы сексуальных перверсий. Скорее автор даёт отсылку к приемам японского театра Кабуки с его амплуа оннагато: такое решение (наряду со спиральной композицией) поднимает историю над бытом и воплощает философскую – вневременную и вне-физиологическую – сущность значимого для современной культуры чеховского текста. Немецкий критик П. Мулинье полагает, что Этвёш возводит «Трёх сестёр» до сочинения, «лишенного отпечатка времени» [цит. по 1, 213].

Важное композиционное и драматургическое значение имеет наличие двух оркестров. Один из них, скорее, ансамбль – 18 инструментов, которые сопровождают персонажей. Он размещается в яме и им руководит основной дирижёр (дирижёр-постановщик всего спектакля), на него ложится функция индивидуальных характеристик персонажей и их взаимоотношений. Второй большой оркестр должен находиться в глубине сцены, его роль – придание дей-

¹ Понимая, что не всякая труппа в состоянии обеспечить 4 качественных контратенора для исполнения оперы, композитор сделал редакцию партитуры, в которой женские партии отданы женским тембрам (Ирина, Ольга, Наташа – сопрано, Маша и Анфиса – меццо-сопрано).

ствию динамики, акцентирование его наиболее важных моментов, создание объёмной акустической среды. Наличие двух оркестров также позволяет быстро переключать действие из внутреннего плана во внешний, переносить фокус внимания с субъективного на объективное, с персонажа/персонажей на ситуацию в целом.

Мы видим, что при очевидных признаках постмодернистского мышления и приёмах искусства постмодерна (спиральное течение времени, создание транскультурной художественной среды, цитатность, смысловая и стилистическая аллюзивность, ирония, гротескные приемы и проч.) композитор создаёт произведение, полное элегичности и сентиментальности, пронзительного романтического переживания одиночества, крушения мечты, обращается к высоким темам и искренне сопереживает своим персонажам, что постмодернистскую картину уже размывает. Схожая ситуация возникает в «Детях Розенталя».

Опера Леонида Десятникова имела успех при постановке, получила несколько номинаций на «Золотую маску»¹, однако богатой сценической истории до сих пор не имеет – постановка в Большом театре стала единственной, а спустя несколько лет студией звукозаписи «Мелодия» был создан диск с оперой. Либретто написал Владимир Сорокин; композитор и писатель (оба – лидеры художественного постмодерна в России) были специально приглашены Большим театром, им предложено было создать совершенно оригинальное произведение, что и получилось. Так, либретто оперы представляет собой редкий случай – его содержание не связано с мифами, легендами, фольклорными сюжетами или литературными произведениями, и представляет собой самостоятельный литературный текст, в связи с чем остановимся на нём подробнее.

Литературная основа «Детей Розенталя» довольно консервативна по форме – либретто написано в стихах², имеет развитый и сложный сюжет с несколькими драматическими конфликтами, большое количество действующих лиц, предусматривает создание традиционных оперных номеров и сцен, таких как арии, ансамбли, хоры, танцевальные дивертисменты, шествия³. Работа либреттиста и композитора проходила в сотрудничестве, мысль об истории с участием композиторов-клонов пришла в голову Сорокину и была одобрена композитором⁴. Сюжет «вырос» из распространённых мотивов и фабул, в нём при-

¹ Специальную премию жюри «Золотая маска» получил композитор – «за инициативу в развитии современной российской оперы».

² Тексты вокальных номеров можно определить как «белый стих», речитативы же написаны в прозе, как и предполагает классическая опера.

³ Для этого писатель специально изучил большое количество либретто классических опер, прежде всего – XVIII-XIX веков.

⁴ Краткое содержание оперы: профессор Алекс Розенталь, изобретатель способа клонирования людей (в опере – дублирования), бежит из фашистской Германии в СССР, где находит условия для создания своей лаборатории; наряду с дублированием передовиков производства и прочих полезных для советской власти личностей, на досуге, в тайне, он «возрождает» любимых композиторов – Вагнера, Верди, Чайковского, Мусоргского и Моцарта, которых считает и представляет окружающим своими детьми; осиротев после смерти профессора в

сутствуют темы трагически неосуществимой любви лирического героя к женщине не его круга (проститутке); униженного властью и бесправного народа (обитатели трёх вокзалов – бомжи, карманники, таксисты, напёрсточники и проч.); идеальной мечты о светлой жизни в прекрасной стране (не случившаяся поездка Моцарта и Тани к её матери в Крым); мотив спасительной силы талисмана, доставшегося от предков (часы Розенталя, сохранённые Верди, становятся выкупом для Тани). Характерной литературно-драматургической ситуацией является и неожиданный трагический финал весёлого брачного пира.

При всей занимательности перипетий либретто, связанных с композиторами-дублями, основная его идея всё-таки выражена через образ учёного-генетика и его по сути богоборческие деяния (Розенталь посягает на роль Создателя). Этот герой действует только в первом акте, однако именно его с полным правом можно считать протагонистом, именно он несёт основное гуманистическое содержание оперы. Розенталь сам – Художник-Творец, фигура в какой-то степени мифологическая, и в этом смысле он не только сближается со своими «детьми»-гениями, но и поднимается над ними¹. Для Розенталя важна его высокая миссия – он даёт вечную жизнь гениям, лучшим представителям человечества. Главная его фраза, неоднократно повторённая и им, и его Соратниками – *«Верю: несовместны гений и смерть!»* (парафраз крылатой пушкинской строки) является импульсом к развитию сюжета. Но Розенталь заблуждается. Крах его постулата в финале отчетливо проявляет основную идею оперы: гений и смерть несовместны лишь в высшем, метафизическом смысле, но не в реальной действительности. Жизнь подлинного Художника есть трагедия и иной быть не может, он всегда не понят, одинок, не нужен и за ненужностью отринут властью и обществом². Это касается и самого Розенталя, и его «детей». Романтический склад финала подчеркивают последние фразы одинокого Моцарта, обращённые к «братьям» и Тане и полные горечи и страдания: *«Вы ушли навеки. И я один в этом мире»* (заметим, что это почти точное повторение фразы из Пролога «Трёх сестер»: *«...один ушёл совсем, совсем и навсегда»*).

И всё же Сорокин к созданному сюжету и к своим персонажам относится с большой долей иронии и холодно, отчуждённо. Десятников же, будучи в целом полным единомышленником либреттиста, отвечая на его игровые предло-

начале 90-х годов, музыканты вынуждены зарабатывать на пропитание исполнением песен на площади у трёх вокзалов Москвы, где Моцарт встречает свою любовь – проститутку Таню, ответившую ему взаимностью; влюблённые совершают свадебный обряд и мечтают о новой светлой жизни, но коварный сутенер Кела подмешивает яд в бутылку с вином и все герои погибают, кроме Моцарта, у которого выработался иммунитет на отраву в его предыдущей жизни. События в либретто датированы почти с абсолютной точностью: Розенталь родился в 1910 г., «дети» появляются на свет между 1952 и 1976 гг, Розенталь умирает в 1992 г. – этим заканчивается первое действие; события второго акта относятся к 1993 г..

¹ Тем более, что в либретто дубли композиторов как гении-творцы не показаны, они – симулякры, явления гиперреальности.

² Для Сорокина, как для одного из представителей соц-арта, чрезвычайно важна тема взаимоотношений, точнее – конфликта Художника и власти.

жения, более сентиментален – сказывается пиетет композитора перед великими музыкальными классиками. Он снимает иронический подтекст в ряде эпизодов, акцентирует внимание на теме творчества, стремится к катарсису в финале. Для автора музыки дубли музыкантов не просто плод эксперимента, симулякры, а живые, хоть и странные персонажи, композиторы, которые всё же (вопреки тексту либретто) создают в своей дубль-жизни новые сочинения: каждая из пяти картин «Детей Розенталя» становится мини-оперой, «сочинённой» последовательно Вагнером, Чайковским, Мусоргским, Верди и Моцартом¹, что проявлено через образные аллюзии (например, в центре вагнеровской оперы – монолог, в котором герой пересказывает свой страшный сон о гибнущем лебеде²), а также откровенную стилизацию индивидуальных авторских приёмов этих композиторов. При этом Десятников оставляет за собой право на комментарий, который находит выражение в иронии, эмоциональных преувеличениях, моментах пародирования (особенно яркой в смысле ироничного подражания является сцена Чайковского с Няней), а также в расширении интертекстуального поля за счёт многочисленных аллюзий: в опере слышны музыка Кабалевского, стилистические отсылки к Стравинскому, Прокофьеву, Сен-Сансу, Оффенбаху, Шопену, интонации народных песен и цыганского романса. Герои Десятникова не помнят своих прошлых воплощений и живут «с чистого листа», но проживают они эти новые жизни «в форме оперы», каждый – своей, согласно неповторимому музыкальному дару.

Сюжет оперы развивается последовательно, пять картин (опер в опере) складываются в единое действие. Конструктивно сложная композиция скрепляется с помощью ряда сквозных тем и музыкальных образов, имеющих важное содержательное значение, и иных приемов. Так же, как в опере Этвёша, герои «Детей Розенталя» имеют лейттемы: Вагнер – туба, Чайковский – кларнет, Мусоргский – большой барабан, Верди – арфа, Моцарт – флейта. Центральным же объединяющим образом-символом в опере становится тема флейты Папагено.

Пять нот темы Моцарта *g-a-h-c-d* символизируют не только её создателя, но и вообще музыкальный дар божий, и тесное родство всех «братьев»-композиторов. Пять нот – пять героев, которые как бы становятся элементами одной звуковой последовательности. Она заявлена уже в первой картине, в теме «научной одержимости»³ (со знаками альтерации), несколько раз звучит в основном виде как лейтмотив, а также зашифрована в тональном плане оперы. Последний помогает разобраться, какому герою принадлежит какая нота, и

¹ Сорокин и Десятников не случайно отбирают в качестве персонажей именно «оперных» композиторов.

² Это монолог самого дубля Вагнера, но подлинный герой его «оперы», несомненно, Розенталь – гений, титан, подвижник, фигура поистине мифологическая. Таким он рисуется в 1-ой картине – музыка его монолога (бас) полна приподнятой патетики, хоры его коллег-генетиков экстатичны, по складу – ораториальные.

³ Названия/определения сквозных тем и лейтмотивов оперы предложены нами в диссертационном исследовании «Новая российская опера в контексте постмодернизма» и одноимённой монографии [7, 107-117].

(наряду с конкретными стилистическими признаками) чьей «оперой» является каждая из картин: *a* – нота Вагнера, он автор полной чудес и мрачных мистических предчувствий первой картины, где действует могучий и истовый творец, богоборец Розенталь; *h* принадлежит Чайковскому, который создаёт вторую картину, выдержанную в стиле русской лирической оперы, с балетным дивертисментом игрушек и трагическим финалом (смерть отца, траурный марш); *c* – нота Мусоргского, автора многохорной «народной музыкальной драмы» в третьей картине; *d* связана с образом Верди, сочинившего четвёртую картину как психологическую драму, в центре которой история любви Моцарта и Тани и коварство Келы. Эти четыре мини-оперы внутри себя объединены не только тональностями, опорными звуками, но и сквозными темами, своеобразными внутренними лейтмотивами: в первой картине это тема «научной одержимости»; во второй – «радостного ожидания»; в третьей – «привокзальной суеты»; в четвёртой – «гимна любви». Есть и общие лейттемы – флейты Папагено и траурного марша, – которые проходят через всю оперу, они же становятся основными в заключительной картине – моцартовской. Моцарт находится в особом положении, он единственный из «братьев» остаётся в живых и создаёт своеобразное горестное послесловие к их творениям (по функции – Requiem). Итоговый, синтезирующий характер его «оперы» определяется также её средним разделом, в котором звучат «голоса умерших» – это квинтет Тани и четырёх дублей, где каждый из героев представлен наиболее яркой и запоминающейся темой или фразой своей вокальной партии. Моцарту композитор присваивает основной звук темы из «Волшебной флейты» – *g*, тоникой завершается вся опера.

Подводя итог, отметим, что создание рассмотренных нами опер рубежа веков и тысячелетий, приходится на время, когда мировое искусство начало испытывать заметную усталость от постмодернизма, а сам термин, можно сказать, оказался скомпрометированным¹ (об определенной исчерпанности постмодерна, разрушении его целостности как творческого метода писал уже в то время М. Эпштейн [6, 381]). Культура вступала в новую фазу, художественная практика искала новую стратегию. Менялась содержательная сторона – постмодерн отходил от мрачных тем, «чернухи», жесткой эротики и шел к так называемым новым гуманизму, романтизму, сентиментализму, аффектированности; эпистемологическая неуверенность сменялась поиском новых ценностей, обращением к большим и глубоким темам; ирония теряла остроту, язвительность и прямоту, на смену ей пришёл феномен, сегодня определяемый как пост-ирония; в поэтике проявились определённая эпичность, монументальность, новый подход к работе со стилями – художники уже не стремились к их нарочитому, грубому сталкиванию, к обильному, прямому и навязчивому цитированию. Сегодня в приведённых нами примерах мы можем не только увидеть, констатировать чер-

¹ Ироничная картинка с подписью «Вот закончится постмодернизм, тогда и заживём» стала интернет-мемом.

ты переходности, изменения постмодернистской парадигмы, но и вектор движения, направленный к новой социокультурной и эстетической ситуации, которая получила уже общепринятое определение метамодернизма.

Литература

1. Адам Е.А. Современное музыкальное прочтение драмы А.П. Чехова «Три сестры» на европейской сцене // Сибирский филологический журнал. 2015. № 2. С. 211-217.
2. Беляева Т.А. Российская моноопера 2010-х годов: историко-культурный контекст и жанрово-стилевая специфика: Дисс... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2024. 184 с.
3. Заднепровская Г.В. Отечественная «альтернативная» опера рубежа XX-XXI веков: новый взгляд на жанр // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. 9-1 (63). С. 122-125.
4. Комарницкая О.В. Русская опера XIX-XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: Автореф. дисс... доктора искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2012. 45 с.
5. Фазекаш Г. Монолог Петера Этвёша // Петер Этвёш. «Три сестры»: Буклет спектакля театра «Урал Опера Балет». Екатеринбург: Екатеринбургский театр оперы и балета, 2019. С. 24-29.
6. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. – М.: Высшая школа, 2005. – 495 с.
7. Яськевич И.Г. Новая российская опера в контексте постмодернизма. - Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing GmbH & Co. KG, 2011. – 196 с.

Альфред Шнитке – вслед юбилею

От редактора-составителя. В 2024 году в России и мире широко отмечалось 90-летие со дня рождения выдающегося композитора современности Альфреда Гарриевича Шнитке. Среди соответствующих акций своё место занял и проведённый Международным Центром комплексных художественных исследований XVII Международный научный форум «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART XVII»), центральная тема которого была сформулирована следующим образом: Альфред Шнитке и его время. Публикуемые ниже материалы продолжают развитие данной темы, составившей содержание томов 73 и 74 нашего альманаха.

Алла Коробова (Екатеринбург)

Первая симфония А.Шнитке: авторская модель современной картины мира¹

Первую симфонию Альфреда Шнитке (1969–1972) можно назвать «иконной полистилистики», – прозвучав, она сразу стала буквально культовой для этого направления и, вместе с тем, одним из артифициальных знаков эпохи. Симфония появилась в момент особого излома в бытии новейшей музыкальной цивилизации, который сегодня привычно маркируется префиксом «пост-»: поставангард, постсовременность, постмодернизм, воспринимаемый то как стадияльная мутация модернизма, то как его изживание, то как пролонгированное кадансирование в зоне остановки истории, когда время культуры специализируется, настраивая на панорамное восприятие возникающих в результате пространственного напластования и уплотнения «ландшафтов».

Свой звуковой ландшафт культуры разворачивается и в названной симфонии. Это музыкальное полотно отличает масштабность, многослойность, многомерность. Заявив о себе как неординарном явлении, опус Шнитке сразу инициировал его активное осмысление, которое не теряет своей актуальности и по сей день, как, собственно, и всё творчество композитора. Уже в 1974 (год горьковской премьеры симфонии) журнал «Советская музыка» разместил целую подборку заметок под общим заголовком «Обсуждаем симфонию А. Шнитке» [13]. Были отклики «по горячим следам» в зарубежной прессе [см. об этом: 19, 73]. В дальнейшем к исследованию Симфонии в том или ином ракурсе обращались С.И. Савенко (1981 [15]), А.Б. Вобликова (1989 [7], 1991 [6]),

¹ Статья посвящается 90-летию со дня рождения Альфреда Гарриевича Шнитке (1934–1998).

В.Н. Холопова и Е.И. Чигарёва (1990 [19]), А.В. Ивашкин (1995 [8]), Д. Тиба (2003 [17]), Е.В. Бараш (2003 [3]), С.А. Михеев (2017 [12]), С.В. Пономарёв (2017 [14]) и многие другие.

Глубокий анализ Симфонии Шнитке был дан в монографии М.Г. Арановского «Симфонические искания» (1979 [2, 152-170]). Развёрнутый фрагмент об этом сочинении содержится в наиболее масштабном разделе книги – во Втором очерке «В поисках альтернативы канону». Сам Шнитке выделял свою Первую симфонию как наиболее экспериментальное сочинение («самый “левый” опус» [5, 109]¹). Знаменательно, что появление у Шнитке его термина «полистилистика»² и теоретическая разработка этого понятия в ряде статей и докладов приходится на время написания Первой симфонии (как и статьи о третьей части Симфонии Берио [20, 88-91], с которой нередко сравнивают произведение Шнитке³). Это было общее поле рефлексии, и в вербальных текстах у композитора отражались, конечно, размышления о симфоническом жанре. Арановский помещает своё исследование сочинения Шнитке, по сути, в тот же проблемный контекст: социально-культурологическое⁴ осмысление феномена полистилистики, этого, по словам учёного, осознанного «оперирования стилями» как «структурами с заданным значением» [2, 154-155], а также художественного «метода цитирования», с уточнением при этом собственной трактовки понятий стиля и цитаты в условиях стилевого плюрализма современной музыки [2, 156-157].

Первую симфонию Шнитке, как и ряд других «альтернативных», по его словам, симфоний советских композиторов, Арановский рассматривает в соотношении с выявленным им «семантическим инвариантом» жанра [2, 25], вариант которого реализуется в каждом из конкретных новаторских опусов. Вывод, к которому подводит исследователь: произведение Шнитке – это «одна из самых интересных попыток решить проблему симфонии, опираясь на нетрадиционные принципы звуковой организации» [2, 157], но с точки зрения «семантического инварианта» жанра она «является подлинной симфонией в традиционном значении этого слова» [2, 165].

Понятие «подлинной симфонии» апеллирует к базовому тезису книги учёного, постулированному в разделе «К теории симфонии». Отталкиваясь от

¹ А также – как «центральное» произведение, поскольку «туда включено всё, что когда-либо было у меня или было сделано мной в моей жизни, даже плохое и китчевое, <...> но также и самое серьёзное. Всё это имеется в этом произведении, а все мои дальнейшие сочинения являются его продолжением, и им предопределены» [цит. по: 4, 16].

² Первая публикация: *Шнитке А.Г. Полистилистические тенденции в современной музыке* // Музыкальная культура народов. Традиции и современность. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 26-34.

³ Свой опыт сравнения был предложен и автором настоящей статьи [10].

⁴ Арановский вообще называет данную симфонию Шнитке «культурологической», «поражающей не только профессиональным мастерством, но и социальной чуткостью композиторского слуха», поскольку она «воссоздаёт многогранный звуковой портрет современной Цивилизации» [2, 161].

мысли П. Беккера («Симфония от Бетховена до Малера», 1918) о симфонии как преемнице мессы в бетховенскую эпоху, Арановский подчёркивает, что эти два жанра сближает «онтологический ракурс» [2, 15]. Но если месса утверждала «взгляд на Человека <...> в системе теоцентрической концепции мироздания» [2, 15], то симфонии выражала «сущностные черты современного понимания Человека» [2, 16]. Именно таково стало предназначение самого жанра симфонии: она, «в силу специфики музыкального искусства, извлекала из эмпирики реальности абстрагированную систему отношений и подавала её как обобщённую концепцию человеческого бытия» [2, 15].

С этой точки зрения, Первая Шнитке – это, действительно, «подлинная симфония», поскольку является культурологически ёмким отображением современной картины мира. И, как свойственно современному искусству, это личное, индивидуализированное отображение. Но также это – и соответствующая личному видению авторская модель жанра.

Не случайно, думается, во многих названных работах, как и у Арановского, акцентирован и проблематизирован (*pro et contra*) *жанровый* подход в оценке Первой симфонии Шнитке. В настоящей статье предлагается свой поворот темы: взгляд на Первую симфонию композитора с точки зрения феномена «разгерметизации» этого жанра в контексте современной музыкальной культуры – как одного из проявлений авторского моделирования художественного отображения мира.

Тенденцию многоуровневой «разгерметизации» академической музыки (E-Musik) как основную в развитии музыкальной культуры во второй половине XX века выделяет В.Н. Холопова (1999 [18]). Поясняя тезис, она пишет: «в концертный зал проникли элементы театра, иногда и ритуального действия, слушатели стали вовлекаться в ход исполнения, традиционные инструменты начали дополняться техническими средствами (магнитная лента, динамики), благодаря глобальному характеру культуры тесно сблизилась мировые регионы, полистилистика осуществила тотальный синтез современного и исторического, стала стираться грань между творчеством композитора и исполнителя, произведением законченным (*res facta*) и незаконченным (*non res facta*), музыкальный язык приобрёл полипараметровость, а сами параметры вышли из своих прежних границ» [18, 445-446]. Интересующий нас опус Шнитке стал ярким примером «разгерметизации» E-Musik и одного из её ключевых жанров – симфонии.

Как было отмечено выше, Симфония возникла в контексте напряжённых размышлений Шнитке о судьбе и жизнеспособности этого жанра в новейшую эпоху. Жанра, который к XX веку приобрёл статус высшего достижения «чистой музыки», формы отображения в искусстве композиторского видения «картины мира». Внутренняя полемика Шнитке сказалась в первой его симфонии. Недаром одним из её рабочих наименований было «K(eine) Symphonie»¹.

¹ Как известно, у Шнитке есть и другие произведения, в авторских определениях которых отражается антитетичность неким прототипам – жанровым, стилевым и т. п. Это, например,

В.Н. Холопова, автор раздела о данном опусе в указанной монографии, приводит этот факт [19, 74] и подчёркивает в концепции сочинения оппозицию «симфонии» и «антисимфонии», трактуя весь внутренний «сюжет» произведения как движение от одного к другому. Автор выявляет при этом сквозную «линию отрицания», которая «очень развита и глубокопроникающая». «Она включает в себя, – пишет исследователь, – и хаос настройки оркестра как часть музыкального контекста, и режущие эффекты стилистической конфронтации ведущих тем, и последовательную замену классической сонатной формы, и разрыв замкнутости концертного исполнения хождением музыкантов по сцене. Неожиданные и сильно действующие эффекты “линии отрицания” выбивают слушателя из привычной настройки на меломанское поглощение любой музыки, предлагаемой концертным залом, и заставляют активно размышлять над смыслом самого происходящего эстетического акта, подходя к крайним вопросам: что такое музыка? что такое искусство?»¹ [19, 76]. Возводя замысел Симфонии Шнитке к «типу мышления русских художников-философов – Толстого, Чайковского, Достоевского», Холопова обобщает: «исток философской идеи, охватывающей симфонию Шнитке, – спор о гармонии в мире, в человеке, в искусстве, в музыке» [19, 74].

Одним из проявлений этой концептуальной внутренней «дискуссии» стала многоаспектная диалогичность, лежащая, как представляется, в основании всей композиции опуса и прорастающая в различных её слоях и измерениях.

Диалогичность проступает уже на уровне самого звукового материала, во взаимодействии звуков музыкальных и немusических («приготовленного» и «сырого», по К. Леви-Строссу), тембрики акустических инструментов и электронного звучания (электроинструменты и звукозапись). Диалогична и структура звуковысотной организации материала, в которой ведут свои «партии» модальность, тональность и атональность, серийность и сонористика.

Композиция симфонии также не «монологична»: она строится в диалоге детерминированности и индетерминированности (импровизация, алеаторика), централизации и расфокусированности, замкнутости и разомкнутости (чего только стоит последняя ремарка «Sinfonia da capo!»). В композиции диалогически взаимодействуют также различные исторические модели и традиции. Например, модель *concerto grosso* во 2 части Симфонии вперемешку с моделью джазовой импровизации. Современная техника коллажа и цитатно-полистилистического монтажа перекликается с историческими техниками *quodlibet* или *incatenatura* (Ренессанс) и «готового слова» (Барокко).

Помимо сказанного, на следующих уровнях концептуально-семантической структуры Симфонии разворачивается диалог более общего ха-

«Quasi una sonata» (1968) – отсылка к «Лунной» Бетховена («Sonata quasi una fantasia»); «(K)ein Sommernachtstraum (Not after Shakespeare)» (1985) – отсылка к опусу Мендельсона; антипассины в кантате «История доктора Иоганна Фауста» (1983).

¹ В.Н. Холопова приводит и ответ самого Шнитке на подобные ключевые вопросы: «Музыка – это мысль о мире, отношение к миру, выраженное в звуковой форме» [цит. по: 19, 74].

рактера: музыкального и немusикального начал, артифициального и нонартифициального, «хроникальности» и «неомифологичности», интертекстуальности и автодескриптивности художественного текста. Сакральное (представленное грегорианикой, оркестровым воспроизведением звучаний колокола и органа) и приземлённо-будничное, мрачная фантасмагория и пронзительное откровение ошеломляющим образом стыкуются в контрастном монтаже, как в романе «Мастер и Маргарита» Булгакова.

Наиболее репрезентативен с точки зрения диалогичности тематический параметр, поскольку в Симфонии активно и разнообразно взаимодействуют «своё» и «чужое» (в виде цитат, стилизаций, аллюзий), а также «чужое» и «чужое» в широком потоке импликаций «преэксистентной музыки» (по выражению В. Виоры).

Цитатность и полистилистика музыкального текста сочинения Шнитке в современной ему научной и общекультурной рецепции были в своё время восприняты фактически как творческий манифест. Недаром, как пишет А.С. Соколов, полистилистику в современной музыке называют «техникой техник», «техникой, поднятой на уровень идеи» [16, 107]. Полистилистика Первой симфонии, подытоживая искания композитора предыдущего десятилетия, вместе с тем выводила их на новый уровень: техника концептуализируется, формирует новую эстетику. Как написал Л.О. Акопян, «под пером Шнитке полистилистика превратилась в средство для воплощения серьёзных мировоззренческих идей», и среди наиболее показательных в этом плане опусов композитора назвал Первую симфонию [1, 667].

«Чужое слово» (к нему можно отнести цитату, стилизацию, коллаж и т. п.), размыкает, по мысли Ю.М. Лотмана, развивавшего идеи М.М. Бахтина, монологизм текста [11, 109], привнося не только прямое содержание цитаты, но и содержание её первоначального контекста, – в сплетении новой текстовой ткани возникают свои синтаксические и семантические связи, акценты, резонансы и краски. И дело не только собственно в технике работы с «иновключениями», но и в специфике художественного целого, детерминированного, в конечном счёте, особенностями творческого мышления.

Если с этих позиций рассматривать полистилистику произведения Шнитке, то в самой её технике обнаруживается большое разнообразие: множественность цитат и стилевых аллюзий, их сочетание по горизонтали (в чередовании) и вертикали (в контрапунктическом соединении), наличие мотивных взаимосвязей цитатных слоёв, коллажное стремление сохранить первоначальную тождественность цитируемого источника, а зачастую – и инструментовку. В художественно-эстетическом плане – это также склонность к иронии и провокативности, интерес к экспериментальной составляющей.

В жанровом пространстве опуса Шнитке тоже разворачиваются разнообразные «диалоги» – причём не только в плане жанровых видов, но и родов. Так, если «заглавным» жанром здесь является симфония, то в эстетическую полемику с ней вступают «встраиваемые» жанры театрализованной музыки. В скры-

том, «подводном» жанровом слое проступает, как представляется, даже религиозная – пассионная – модель с её чередованием сюжетно-повествовательных и обобщающих моментов, «прямой речи» *turbae* и молитвенной хоральности, внутренне объединяемых трагическим чувством утраты: пассионы по Культуре. Многомерно в семантической структуре произведения Шнитке взаимодействие жанров музыки «преподносимой» и «обиходной» (по терминологии Бесселера – Сохора), академической и неакадемической, серьёзной и китчевой.

Таким образом, «разгерметизация», размыкание жанра симфонии у Шнитке происходит в различных аспектах. В рамках данной статьи остановимся далее лишь на одном из них, но быть может, ключевом для понимания этого опуса, – на кинематографичности. Сам Шнитке неоднократно подчёркивал влияние техники и эстетики кинематографа на свой музыкальный язык и композицию, чему впервые в его «серьёзной» музыке – смело, почти программно – он позволил проявиться именно в Первой симфонии.

О формах театрализации и, конкретнее, об «инструментальном театре» в Симфонии Шнитке писали и пишут многие, начиная с первых рецензий. Центральным этот вопрос делает в своей статье С.В. Пономарёв, который считает, что именно «яркая театральность музыки обусловила обращение композитора к законам полистилистики и инструментального театра» [14, 87]. В связи с этим автор пишет, что «инструментальный театр требует освобождения от условностей симфонической музыки: драматургической (и композиционной) свободы композитора, режиссёрской свободы дирижёра (если он есть), актёрской свободы инструменталистов (оркестрантов)» [14, 83]. Всё это автор находит в Первой симфонии Шнитке, которая, по его словам, «являет собой яркий пример сочинения, где сценография играет значительную роль в его концепции» [14, 84]. Действительно, с «инструментальным театром» произведение в отдельных его фрагментах роднит акционизм (не полная фиксация текста ради более свободной реализации авторских идей непосредственно в процессе исполнения), режиссёрски заданные композитором передвижения музыкантов по сцене, визуализация слышимого (важнейшие признаки, по определению автора понятия «инструментальный театр» М. Кагеля). Но Симфония как художественно-эстетическое целое не ограничено, конечно, рамками данного направления.

Что касается проявлений именно кинематографичности, то о ней упоминает Холопова, а конкретнее, – пишет о созвучности образности Симфонии Шнитке «советской кинодокументалистике 60–70-х гг.» XX века [19, 75], ссылаясь на автокомментарии композитора. В частности, Шнитке не раз указывал на значение во время написания Симфонии параллельной работы над музыкой к последнему фильму М. Ромма «Мир сегодня» («И всё-таки я верю»). Соответственно, средством почти наглядной конкретизации исследователь считает принцип цитатности, когда «метод художественного воплощения идеи в симфонии Шнитке зримо конкретен, цитатно документален» [19, 76]. Средством служит, прежде всего, воспроизведение бытовой и китчевой музыки: «Автор не чурается вовлечь в высший музыкальный жанр – симфонию – музыку улицы,

дома, ресторана, плохих концертов, представив всё с документальной точностью» [19, 86].

Собственно, сам метод коллажной полистилистики¹ провоцирует ассоциации с техникой киномонтажа. Так, Арановский, не проводя прямых параллелей с кино, пишет, тем не менее, о следующем «первом впечатлении слушателя» от опуса Шнитке: «в причудливом калейдоскопе меняющихся звуковых “кадров” мелькают обрывки классических произведений, ритмы бытовых жанров, популярных песен» [2, 159-160]. Ту же ассоциацию проводит Шнитке в отношении «суперколлажной» (по его выражению) Симфонии Берио, которую в те годы подробно изучал и над которой много размышлял в поисках «аргументации» симфонического жанра в современную эпоху. В статье «Полистилистические тенденции в современной музыке» композитор в связи с опусом Берио пишет как об ассоциации с «кинопублицистикой 70-х годов», так и о том, что «сочность коллажной полифонии здесь сродни смешению звуков улицы в фонограммах итальянских неореалистических кинофильмов» [20, 100].

Важно, однако, сразу подчеркнуть, что, при всей близости полицитатной «техники» в симфониях Шнитке и Берио, её качество существенно различно. В вокально-инструментальном опусе Берио наблюдается некое непрерывное «ветвление» смыслов, ассоциаций, коннотаций, создающееся различными средствами (тембровыми, ритмическими, словесными, мотивно-тематическими и т. д.). Такого рода «техника» автором настоящей статьи в упомянутой выше публикации была обозначена как «деривативная»² [10, 64] – в духе композиции «потока сознания»³. У Шнитке характер коллажной полистилистики иной. Обратимся для примера к знаменитому финалу Симфонии, наиболее показательному в этом отношении, а также в плане «разгерметизации» академического жанра.

Надо сказать, что финалу Симфонии сам Шнитке придавал особое значение. Из авторского комментария: «по ощущению моему финал, занимая достаточно много места в сочинении, является его безусловным центром. В предыдущих частях возникает только подготовка к нему: всё, что в них есть, проходит потом в финале как бы в осмысленном виде – все три части – это три состояния, три разрозненных ощущения, – скажем, драматизм, жанр и лирические переживания – они разрознены, оторваны друг от друга, – а в финале есть попытка дать всё это параллельно, как единое состояние» [21, 68].

¹ Знаменательно, что Шнитке позднее назвал своё сочинение «Коллаж-симфонией» [см.: 4, 40].

² От термина лингвистики «деривация» (от *лат.* *derivatio* – отведение, образование, производность), означающего феномен возникновения одних языковых единиц (дериватов) на базе других, в процессе которого может происходить изменение структуры и семантики исходных единиц.

³ По аналогии с литературным направлением, представленным С. Беккетом, роман которого «Неназываемый» является скрепляющей основой словесного текста Симфонии Берио, как Скерцо из Второй симфонии Малера является у Берио, по меткому определению Шнитке, *cantus firmus*’ом всей музыкальной композиции третьей части.

Начало финала у Шнитке, казалось бы, весьма сходно с началом центральной (третьей) части Симфонии Берио: это тоже конгломерат цитат. Но функционируют они явно по-другому. Шнитке в своих комментариях перечислял все эти цитаты, поясняя, что брал их «частично из нот, частично “из памяти”», с юмором добавляя: «это была огромная “бухгалтерская” работа» [21, 66]. Вступление поначалу создаёт впечатление звукового «балагана» (часто используемое Шнитке выражение). Партитура, однако, в тембровом отношении чётко дифференцирована. Из-за кулис возвращаются ушедшие в конце 2-й части духовики (элемент «инструментального театра»), играя одновременно четыре фрагмента траурных маршей – бытовых и композиторских (медная группа). Навстречу им взвизгивает вальс «Сказки венского леса» Штрауса (струнные), затем врываются мощные аккорды I Концерта Чайковского (фортепиано). На всю эту звуковую «сумятицу», ещё более усиливая её, накладывается эстрадно-танцевальная «Летка-енка» (саксофоны и электрогитары). Эта какофония перекрывается аккордом на *fff*, – начинается основная часть финала, композицию которого сам Шнитке определил как «две цепи вариаций на “Dies irae”» с вторжением ряда эпизодов: жанровых (джазового и маршевого), с материалом из 1-й части, хорального (контрапунктическое проведение 14 напевов «Sanctus» из книги «Graduale»); после этого – выход на последнюю кульминацию, «которая сменяется развалом всего построенного» [21, 66].

Завершается Симфония апокалиптическим символом: на фоне выдержанного диссонирующего аккорда звучат в магнитофонной записи последние четырнадцать тактов «Прощальной симфонии» Гайдна. Так культурологический эксперимент, предпринятый средствами музыки, начавшись «балаганом», заканчивается прощанием с симфонией как знаком высокой культуры, сохраняющейся лишь в резервациях музейных фонозаписей. Г.Н. Рождественский предложил другое окончание: повторный выход музыкантов, как в начале первой части, и их «разыгрывание» до дисциплинирующего унисона «до». Это предложение Шнитке воспринял охотно, внеся в партитуру фантасмагорическую ремарку «Sinfonia da capo al %».

Как можно видеть, концепция и сама «идеология» в рассматриваемых симфониях Берио и Шнитке весьма разнятся. Различается и «облик» применяемой полицитатности. Самое существенное отличие у Шнитке – то, что привлекаемые им цитаты персонифицированы в художественном мире, выстраиваемом автором. Так, создаваемая в начале финала «разноголосица» составлена из знаков общеузнаваемой музыки, бытующей в реальной звуковой среде, и буквально репрезентирующих её отдельные слои и сегменты. Имена композиторов и контекст их произведений уходят при этом на второй план, а на первый выступает контекст сегодняшнего (на время написания Симфонии) бытия. Чем, например, для обывательного сознания репрезентировалось звучание медных духовых инструментов? – прежде всего, похоронным маршем (а также парадным). Звучание скрипок – вальсами Штрауса, фортепиано – конечно, I Фортепианным концертом П.И. Чайковского! Популярнейшая тогда в СССР

финская «Летка-енка» – узнаваемый музыкально-бытовой знак времени, «сиюминутности». При этом все эти персонифицированные музыкальные знаки монтируются буквально с кинематографической наглядностью.

В этой «разгерметизированной» музыке Шнитке вполне правомерно проводить параллели с киномонтажом в его разнообразных видах. Здесь есть монтаж встык и «внакладку», горизонтальный и вертикальный, «монтаж аттракционов». Идею последнего разрабатывал автор теории киномонтажа С.М. Эйзенштейн, начиная со статьи «Монтаж аттракционов» (1923). Само понятие аттракциона (*фр.* attraction от *лат.* attraho – притягивать, вовлекать) апеллирует к площадному театру и цирку – к тому же балагану, о котором упоминал Шнитке. «Аттракционом, – писал Эйзенштейн, – <...> в нашем понимании является всякий демонстрируемый факт (действие, предмет, явление, сознательная комбинация и т. д.), известный и проверенный как нажим определённого эффекта на внимание и эмоцию зрителя» [цит по: 9, 19]. Позднее понятие было творчески переосмыслено М.И. Роммом (статья «Возвращаясь к “монтажу аттракционов”»), который активно использовал данный метод в своём фильме «Обыкновенный фашизм» (1965), а затем и в киноленте «Мир сегодня», о которой говорил Шнитке.

Парадоксальное сочетание сиюминутной «документальности» и обобщённой аллегории, преломлённых через призму кинопоэтики, подтолкнуло молодого тогда исследователя А.Б. Вобликову к оригинальному и весьма удачному, на наш взгляд, интерпретационному ходу. На этой трактовке позволим себе остановиться несколько подробнее как во многом близкой по духу взглядам автора настоящей статьи.

Вобликова, исследуя I Симфонию Шнитке, называет её даже «“кино”-симфонией», в которой «монтаж контрастных звуковых пространств, различных хронотопов <...> уподобляется смене ракурсов или планов на экране» [6, 256, 255], и выходит на параллель с фильмом Ф. Феллини «Репетиция оркестра» (1978). Данная параллель обусловлена, по её мысли, тем, что два эти произведения, «принадлежащие разным видам искусства, становятся типологически взаимопереводимы как тексты одной и той же культурной эпохи» [7, 211]. Так, в них сходным образом «нашла своё отражение специфичная для современной культуры идея моделирования мира в формах репортажной стилистики и мифотворчества» [6, 258].

Сравнивая «симфонию-хронику» Шнитке и «фильм-репортаж» Феллини, исследователь подчёркивает общность – они «дают образец почти одной и той же художественной притчи, аллегии: мир – это оркестр, и люди в нём, перефразируя Шекспира, – музыканты» [7, 214]. Вобликова выделяет ряд сходных черт: оба опуса представляют собой «полилог культуры и монолог созерцающей личности» [7, 215], пронизаны ощущением кризисности культурной ситуации, «творят противоречиями», когда взаимно усиливают друг друга ирония и жажда гармонии, полюса карнавальная свобода и продуманного порядка. Они ярко театральны, в обоих есть «идея контраста двух типов оркестра – академи-

ческого и джазового», из которых первый – репрезентация демиургического начала (в лице дирижёра), второй – «царство Homo Ludens» [7, 215]. Общее также – «в трагическом пафосе барочного сопряжения конфликтных миров»¹ [7, 213]. В обоих произведениях внешняя комическая калейдоскопичность, «балаган» (по выражению Шнитке), «кошмарная мешанина» (по собственным словам Феллини) к концу, по законам мифо-игровой логики, уступает место серьёзному осознанию внутреннего онтологического пространства, воспринимаемого в том и другом случае трагически.

Общим оказывается элемент формы «non finito»: если Симфония Шнитке в конце символически закольцовывается со своим началом, то фильм Феллини заканчивается внезапным появлением на тёмном экране титра «кадр № 1» и звучащей за кадром фразой дирижёра «Всё начнём сначала». Исследователь выявляет также сходные «лейтсимволы». Так, она сопоставляет «магический» унисон оркестра – «макроаккорд “До”» с феллиниевским образом гигантского стального шара, пробивающего стену. Они подобны по функции в общей композиции, привнося своим вторжением «нечто сверхъестественное, таинственное – энергию разрушения и объединения одновременно, или идею возмездия в разворачивающийся мир дисгармонии» [7, 218].

В обоих опусах перед зрителем и слушателем предстаёт фрагментированный и хаотичный мир, вызывая не имеющий окончательного ответа вопрос: «что есть целостный миропорядок и возможен ли он в условиях современного культурного кризиса, “ошибочности цивилизации” (А. Тарковский)» [7, 224-225]. Их завершение – это «метаморфоза», вполне естественный способ завершения в «неинтегрированной картине мира», в которой господствует случай, «логика эксцессов» «с её бесконечным наращиванием кругов “хаоса” и “порядка”» [7, 220-221]. Оба произведения возвышаются до притчи в своём мужественном исследовании «культурного хаоса» – притчи, опирающейся на одну и ту же аллгорию «мира как оркестра». Этим во многом обусловлено, добавим к сказанному Вобликовой, ещё одно проявление параллелизма, связанное с особенностями образно-композиционной структуры. Это приём персонификации: у Феллини герои репортажа – оркестранты – выступают как живая персонификация образа своего инструмента, у Шнитке разные «музыки» (цитаты и стилизации) – как персонифицированные герои некой музыкальной хроники.

Итак, в «разгерметизированной» Симфонии Шнитке, как можно видеть, действительно выстраивается собственная модель современной картины мира, претворяемая через особого рода диалоги (чаще всего антитетические), взрывающие линейность музыкального дискурса, испытывающие «на прочность» симфонический жанр и апеллирующие к новому способу слышания. Это дерзкий «монтаж» времён и культур, в ходе которого парадоксальным образом достигается впечатление концептуального единства эклектичной мультипанорамной (с разными точками схода) картины мира, разомкнутой в своих границах

¹ О «кинематографическом барокко фильмов Феллини» писал Ю.М. Лотман в статье 1981 года [см.: 7, 216].

для вариативности восприятия и толкования, – как это и свойственно «открытому произведению» эпохи «пост-».

Литература

1. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М.: «Практика», 2010. – 855 с.
2. Арановский М.Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: Исследовательские очерки. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 287 с.
3. Бараш Е.В. Драма композиторских техник в Первой симфонии Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». – Вып. 3. – М.: Композитор, 2003. – С. 40-47
4. Бараш Е.В., Урбах Т.С. Симфонии Альфреда Шнитке. Мысли композитора и аналитический комментарий. – М.: Композитор, 2009. – 248 с.
5. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А.В. Ивашкин. – М.: РИК Культура, 1994. – 304 с.
6. Вобликова А.Б. Первая симфония Шнитке и «Репетиция оркестра» Феллини: параллели и контрапункты // Мир искусств: Альманах. – ГИТИС, ВНИИ искусствознания, 1991. – 495 с. – С. 253-264.
7. Вобликова А.Б. Симфонические концепции А. Шнитке как явление современной художественной культуры: дис. ... канд. иск. – М, 1989. – 258 с.
8. Ивашкин А.В. Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии // Музыкальная академия. – 1995, № 1. — С. 1-8.
9. Кемарская И.Н. Аттракцион как элемент экранной драматургии // Вестник Моск. ун-та. Серия 10. Журналистика. – 2018, № 3. – С. 17-30.
10. Коробова А.Г. «Симфония» Л. Берио и I Симфония А. Шнитке: диалоги в пространстве постмодернизма // Музыкальная культура России и Италии: из XX в XXI век: сб. науч. статей по материалам Междунар. научной конференции в Неаполе, 19-27 сентября 2019 г. / отв. ред. О.В. Синельникова, Е.В. Ключкова. – Москва: ЦПРСИ им. Алемдара Караманова; Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2020. – С. 56-69.
11. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.
12. Михеев С.А. Оркестр Альфреда Шнитке (на примере Первой симфонии) // Альфред Шнитке: На пересечении прошлого и будущего: Сб. статей / Ред.-сост. Е.И. Чигарёва. – М.: НИЦ Московская консерватория, 2017. – 220 с. – С. 70-79.
13. Обсуждаем симфонию А. Шнитке // Сов. музыка. – 1974, № 10. – С. 12-26.
14. Пономарёв С.В. Полистилистика Альфреда Шнитке в условиях инструментального театра // Альфред Шнитке: На пересечении прошлого и будущего: Сб. статей / Ред.-сост. Е.И. Чигарёва. – М.: НИЦ Московская консерватория, 2017. – 220 с. – С. 80-105.

15. Савенко С.И. Портрет художника в зрелости // Сов. музыка. – 1981, № 9. – С. 35-42.
16. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 231с.
17. Тиба, Дзюн Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: Опыт интертекстуального анализа: дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. –Москва, 2003. – 226 с.
18. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. – Спб.: Изд-во «Лань», 1999. – 496 с.
19. Холопова В.Н., Чигарева Е.И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1990. – 350 с.
20. Шнитке А.Г. Статьи о музыке / Ред.-сост. А. Ивашкин. – М.: Композитор. – 408 с.
21. Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. – 2-е изд., испр. – М.: Композитор, 2004. – 108 с.

Владимир Орлов (Саратов)

**Об итогах XV Международного конкурса
молодых композиторов имени А.Г.Шнитке**



Н.Алексеева-Штольдер Шнитке, 1997 Орг.м.,70х90.

С 1996 года в Саратовской консерватории каждые два года проводится Международный конкурс молодых композиторов имени А.Г. Шнитке. Это профессионально-стартовая площадка для многих ныне известных авторов. Среди лауреатов конкурса разных лет: Николай Попов, Егор Савельянов, Григорий Зайцев, Софья Филянина, Лукас Сухарев (Москва), Михаил Мясников, Иван Субботин, Анна Колдаева, Владимир Орлов, Виталий Шишпанов, Ахмат Малкандуев, Анна Вишнякова (Саратов), Ляйсан Абдуллина (Казань), Александр Петров, Валерия Кухта (Санкт-Петербург), Ольга Дюжина (Барнаул),

Лидия Хамзина (Астрахань), Софья Чеботарева (Минск, Белоруссия), Марселио Фагнер Онофре (Жуан-Песоа, Бразилия).

В 2024 году конкурс был приурочен к 80-летию со дня рождения нашего выдающегося земляка Альфреда Гарриевича Шнитке. Композиторы принимали участие в трёх номинациях: «Сочинение для камерного хора а cappella», «Сочинение для детского хора», «Сочинение для струнного оркестра».

На конкурс было прислано 74 заявки из России, Белоруссии, Австрии, Бразилии, Великобритании, Греции, Израиля, Ирана, Канады, Китая, США. По итогам первого тура, проходившего заочно по присланным партитурам и аудиозаписям, к участию во втором туре было допущено по 3 произведения в номинациях «Сочинение для камерного хора а cappella» и «Сочинение для струнного оркестра», 4 произведения в номинации «Сочинение для детского хора».

Второй тур проводился в форме публичных прослушиваний 19 ноября 2024 года. По итогам второго тура лауреатами конкурса в номинации «Сочинение для камерного хора а cappella» стали: Софья Чеботарева (Белоруссия, г. Минск, 1 место), Александр Петров (Россия, г. Санкт-Петербург, 2 место), Лао Болин (Китай, провинция Гуандун, 3 место).

В номинации «Сочинение для детского хора» первое место поделили Браха Бдиль (Израиль, г. Иерусалим), Александр Петров (Россия, г. Санкт-Петербург), 2 место занял Артем Назаров (Россия, г. Саратов), а 3 место — Виктор Корсаков (Россия, г. Москва).

В номинации «Сочинение для струнного оркестра» 1 место было присуждено Брахе Бдиль (Израиль, г. Иерусалим), 2 место получил Даррен Ксу (Великобритания, г. Лондон), а 3 место досталось Андрею Артемову (Россия, г. Москва).

Произведения лауреатов конкурса исполняли Поволжский камерный оркестр (дирижёры — Михаил Мясников и Месроп Бадалян), Хор детской музыкальной школы имени Л.И. Шугома при Саратовской консерватории (хормейстер — Оксана Барабаш, концертмейстер — Татьяна Левашова), Камерный хор «Viva Art» (руководитель — Виолетта Мальцева, хормейстеры — Андрей Афанасьев, Полина Немыкина, Анна Почтакова).

Председателем жюри XV конкурса был Кузьма Бодров (г. Москва) — Композитор, и.о. заведующего кафедрой композиции Российской академии музыки имени Гнесиных, доцент кафедры композиции Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, член Совета Союза композиторов России.

В составе жюри конкурса были Сергей Екимов (г. Санкт-Петербург), Михаил Мясников (г. Липецк), Юрий Массин, Иван Субботин и Владимир Орлов (г. Саратов). В рамках конкурса помимо прослушиваний состоялись концерт из произведений членов жюри, творческие встречи, лекции и мастер-классы.

Литература

1. Вишневская Л.А., Орлов В.В. Из истории международного конкурса молодых композиторов имени А.Г. Шнитке // Проблемы художественного творчества. — Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2024. С. 276-284.
2. Ершова Е. Шнитке-Центр // Новости Шнитке-Центра. Журнал СГК им. Л.В. Собинова. 2020, № 12. С. 13-15.
3. Вишневская Л.А. Путь длиною в 25 лет // Новости Шнитке-Центра. Журнал СГК им. Л.В. Собинова. 2019, № 5. С. 5-11.
4. Елена Дмитриевна Ершова: музыкант, учёный, педагог. Сб. ст. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2012. 148 с.
5. Ершова Е. Альфред Шнитке. Принципы композиции // Учёные записки Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова. Творчество Альфреда Шнитке. К 65-летию со дня рождения. Саратов: издат-во СГУ, 2000. С. 19-27.
6. Вишневская Л.А. Об истоках Открытого Всероссийского конкурса молодых композиторов имени А.Г. Шнитке // Новости Шнитке-Центра. Журнал СГК им. Л.В. Собинова. 2018, № 8. С. 10-14.
7. Иванова Н.В. Из истории проведения конкурса молодых композиторов имени А.Г. Шнитке. А.А. Бренинг – первый председатель жюри конкурса// Новости Шнитке-Центра. Журнал СГК им. Л.В. Собинова. 2018, № 8. С. 14-17.
8. Вишневская Л.А., Орлов В.В. Международный конкурс композиторов имени А.Г. Шнитке // Камертон. Журнал СГК им. Л.В. Собинова. 2022, № 133. С. 37-38.
9. Вишневская Л.А. Перелистывая страницы XII Открытого Всероссийского конкурса молодых композиторов имени А.Г. Шнитке // Новости Шнитке-Центра. Журнал СГК им. Л.В. Собинова. 2018, № 8. С. 3-5.
10. Орлов В.В. Об итогах XII Открытого Всероссийского конкурса молодых композиторов имени А.Г. Шнитке // Новости Шнитке-Центра. Журнал СГК им. Л.В. Собинова. 2018, № 8. С. 5-7.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Саратовская региональная
творческая композиторская
организация
Всероссийской общественной
организации «Союз композиторов России»

КУЛЬТУРА

НАЦИОНАЛЬНЫЕ
ПРОЕКТЫ
РОССИИ



САРАТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ имени А.В. Собинова



Общественно значимые мероприятия национального проекта «Культура»

XV Международный конкурс молодых композиторов имени А. Г. Шнитке

18 ноября, 52 Аудитория

11:00 Творческая встреча с композитором, дирижёром, художественным руководителем
Поволжского камерного оркестра, главным дирижёром и художественным руководителем
Симфонического оркестра Липецкой областной филармонии, членом Правления
Саратовской региональной творческой композиторской

организации Союза композиторов России Михаилом Вячеславовичем Мясниковым.

11:40 Творческая встреча с председателем Саратовской региональной творческой
композиторской организации Союза композиторов России, доцентом Саратовской
консерватории, кандидатом искусствоведения Владимиром Валерьевичем Орловым

12:20 Творческая встреча с членом Союза композиторов России, доцентом
Саратовской консерватории, кандидатом искусствоведения
Иваном Александровичем Субботиным

13:00 Творческая встреча с Заслуженным деятелем искусств России,
с членом Союза композиторов России, преподавателем Саратовского областного
колледжа искусств Юрием Владимировичем Массиным

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЗАЛ

15:00 ОТКРЫТИЕ КОНКУРСА

В программе: произведения Альфреда Шнитке,
Кузьмы Бодрова, Сергея Екимова, Михаила Мясникова, Ивана Субботина,
Юрия Массина, Владимира Орлова

Исполнители: Анастасия Шевцова (альт), Михаил Назарьянц (фортепиано, челеста), Даниил Прокофьев (виолончель, г. Москва)
Поволжский камерный оркестр
(художественный руководитель и главный дирижёр – Михаил Мясников), Камерный хор «Viva Art»
(руководитель и дирижёр – Виолетта Мальцева, хормейстеры Андрей Афанасьев, Анна Почтакова, Полина Немыкина),
Ансамбль ударных инструментов студентов Саратовской консерватории
(руководитель – Заслуженный артист России Анатолий Марьенко)
Вокально-хоровой ансамбль студентов Саратовского областного колледжа искусств
(руководители – Светлана Бондаренко, Ирина Новичкова, концертмейстер – Наталья Кремаренко)
Концерт ведёт – Елена Пономарева

19 ноября, ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЗАЛ

11:00 Конкурсные прослушивания в номинации «Сочинение для струнного оркестра»

Исполнители: Поволжский камерный оркестр
(художественный руководитель и главный дирижёр – Михаил Мясников
дирижёр – Месроп Бадалян)

МАЛЫЙ ЗАЛ

14:00 Конкурсные прослушивания в номинации «Сочинение для смешанного
академического хора a cappella»

Исполнители: Камерный хор «Viva Art» (руководитель и дирижёр – Виолетта Мальцева,
хормейстеры Андрей Афанасьев, Анна Почтакова, Полина Немыкина)

16:00 Конкурсные прослушивания в номинации «Сочинение для детского хора»

Исполнители: Хор Детской музыкальной школы для одарённых детей имени Л.И. Шугома при Саратовской консерватории
(руководитель и дирижёр – Оксана Барабаш, концертмейстер – Татьяна Левашова)

20 ноября, 52 АУДИТОРИЯ

11:00 Мастер-класс по хоровому письму декана композиторского факультета
Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, профессора Российского государственного
педагогического университета имени А. И. Герцена,
художественного руководителя Хора Санкт-Петербургской Консерватории, Концертного хора Института культуры
и Женского хора Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н.А. Римского-Корсакова,
члена Союза композиторов России и межрегионального Союза концертных деятелей,
художественный директор Международного фестиваля хорового искусства «Пюющий мир» (Санкт-Петербург)
Сергея Викторовича Екимова

МАЛЫЙ ЗАЛ

13:30 Лекция о киномузыке композитора, и.о. заведующего кафедрой
композиции Российской академии музыки имени Гнесиных,
доцента кафедры композиции Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского,
члена Совета Союза композиторов России Кузьмы Александровича Бодрова

52 АУДИТОРИЯ

16:00 Круглый стол по итогам конкурса

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЗАЛ

19:00 Награждение и Гала-концерт лауреатов

По вопросам приобретения входных билетов обращайтесь в билетный киоск Kassir.ru (в здании консерватории).
Телефон кассы: 39-92-32. Также билеты можно приобрести на сайте www.kassir.ru

KASSIR.RU





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

18 15:00
ноября



САРАТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ имени Л.В. Собинова

**ТЕАТРАЛЬНЫЙ
ЗАЛ**

2024
понедельник

Общественно значимые мероприятия
национального проекта «Культура»

**ОТКРЫТИЕ XV
МЕЖДУНАРОДНОГО
КОНКУРСА
МОЛОДЫХ
КОМПОЗИТОРОВ
имени А.Г. ШНИТКЕ**

В программе произведения
АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ,
КУЗЬМЫ БОДРОВА,
СЕРГЕЯ ЕКИМОВА,
МИХАИЛА МЯСНИКОВА,
ИВАНА СУББОТИНА,
ЮРИЯ МАССИНА,
ВЛАДИМИРА ОРЛОВА

Исполнители:

Анастасия Шевцова (альт),
Михаил Назарьянц (фортепиано, челеста),
Даниил Прокофьев (виолончель, г. Москва)

Поволжский камерный оркестр
(художественный руководитель и главный дирижёр –
Михаил Мясников)

Камерный хор «Viva Art»
(руководитель и дирижер – Виолетта Мальцева,
хормейстеры Андрей Афанасьев, Анна Почтакова,
Полина Немыкина)

**Ансамбль ударных инструментов
студентов Саратовской консерватории**
(руководитель – Заслуженный артист России
Анатолий Марьенко)

**Вокально-хоровой ансамбль
студентов Саратовского областного
колледжа искусств**
(руководители – Светлана Бондаренко, Ирина Новичкова,
концертмейстер – Наталья Кремаренко)

**Концерт ведёт -
Елена Пономарёва**



**ПУШКИНСКАЯ
КАРТА**

По вопросам приобретения билетов обращайтесь в билетный киоск Kassir.ru (в здании консерватории).
Телефон кассы: 39-92-32. Также билеты можно приобрести на сайте www.kassir.ru

KASSIR **RU**

ТЕАТРАЛЬНЫЙ
САРАТОВ

ПРИБЛИЖИТЕСЬ
К ДА

ММ
ММ

ВОЛГА-МЕДИА

СарИнформ

KIDS
СЕМЬИ

РОССИЯ
ПОКОЛЕНИЕ КЛАСС

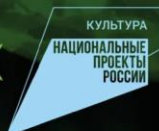
ПУШКИНСКАЯ
КАРТА





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

20 19:00
ноября СРЕДА



САРАТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ имени Л.В. Собинова



Общественно значимые мероприятия
национального проекта «Культура»

НАГРАЖДЕНИЕ И ГАЛА-КОНЦЕРТ ЛАУРЕАТОВ КОНКУРСА

Исполнители:

Поволжский камерный оркестр
(художественный руководитель и главный дирижёр –
Михаил Мясников,
дирижер – Месроп Бадалян)

Камерный хор «Viva Art»
(руководитель – Виолетта Мальцева,
хормейстеры: Андрей Афанасьев, Анна Почтакова,
Полина Немыкина)

**Хор Детской музыкальной школы
для одаренных детей им. Л.И. Шугома**
(руководитель – Оксана Барабаш,
концертмейстер – Татьяна Левашова)

В программе сочинения лауреатов конкурса



ПУШКИНСКАЯ
КАРТА

Концерт ведёт - Елена Пономарёва

По вопросам приобретения билетов обращайтесь в билетный киоск Kassir.ru (в здании консерватории).
Телефон кассы: 39-92-32. Также билеты можно приобрести на сайте www.kassir.ru

KASSIR.RU





Поволжский камерный оркестр Дирижер Михаил Мясников
Солистка Анастасия Шевцова (альт)



Камерный хор Viva Art

Его величество концертмейстер

Елена Островская (Рязань)

Проблемы ансамблевой агогики в работе концертмейстера

Агогика является одним из ярких средств музыкальной выразительности, предполагающим как незначительные, едва уловимые отклонения от темпа по желанию исполнителя, так и специально рекомендованные композитором или редактором при помощи конкретных текстовых пояснений. Если с указанными в тексте ремарками исполнитель обязан считаться в той или иной мере, то в отношении невыписанных отклонений, тех, что принято объединять общим понятием *rubato*, – обычно руководствуются интуицией, художественным вкусом, который опирается на хорошее знание стиля произведения и существующие исполнительские традиции, особенно если имеются аудиозаписи авторских трактовок.

Таковы общие рекомендации относительно агогики, но в условиях ансамбля, где исполнителей как минимум двое, использование данного средства музыкальной выразительности становится весьма непростой задачей. Именно с подобной проблемой сталкивается в своей работе концертмейстер, решая её либо рационально, либо интуитивно на занятиях, репетициях и пожиная плоды (иногда «малосъедобные») в концертных выступлениях.

Вполне понятно, что в сольном исполнении чрезмерная агогическая свобода, равно как и её отсутствие, не приведёт к столь разрушительным последствиям, как это может быть в ансамбле, если музыканты имеют разные воззрения на агогику, их действия несогласованны. Поэтому, несмотря на все имеющиеся различия, индивидуальность каждого музыканта, степень профессионализма, на единичность и неповторимость каждого творческого акта, концертмейстеру следует попытаться как-либо структурировать данную тему для выработки определённой тактики в различных ситуациях. Необходимо сделать оговорку относительно того, что в данном тексте внимание будет сконцентрировано в большей мере не на выписанных ремарках, а на тех необозначенных темповых отклонениях, которые предполагаются, то есть относятся к понятию *rubato*.

Итак, решение вопросов агогики для концертмейстера зависит, помимо стиля исполняемого произведения, от ряда факторов:

1) кто является партнёром концертмейстера в ансамбле: начинающий музыкант, студент или опытный исполнитель;

2) на каком этапе концертмейстер приступает к работе в данном ансамбле: с самого начала, при спешной подготовке к конкурсу или аврально, прямо перед самым выступлением;

3) каков состав ансамбля: камерно-инструментальный или камерно-вокальный;

4) каков формат предстоящего сценического выступления: зачёт или экзамен в учебном заведении, конкурс в другом городе, безоценочное публичное выступление.

Но прежде чем говорить об агогике конкретно в ансамбле, имеет смысл более пристально рассмотреть сущность «*rubato*» в его эволюционном развитии, особенно если учесть, что «по сравнению с агогическими оттенками данное понятие подразумевает более подчёркнутые, заметные, более резкие отклонения в метроритмической темповой сфере исполнения» [1, с. 81].

Итак, понятие «*rubato*» впервые появилось в вокальной музыке эпохи барокко. Музыканты и теоретики того времени подчёркивали, что если исполнителю необходимо немного сдвинуть темп, то его нужно как можно быстрее вернуть в обычное русло, уравновесив замедлением и наоборот.

А такая необходимость случалась достаточно часто, поскольку мелодия изобиловала украшениями, выписанными композитором, а также добавленными самим певцом. Чтобы возместить время, потраченное на исполнение фиоритур, нужно было компенсировать «кражу», по крайней мере, в пределах фразы или такта. (Выражение *Rubare il tempo*, переводимое как «красть время», встречается в трактате итальянского певца П.Ф. Този (1723 г.): «Кто не умеет *Rubare il tempo* в пении, тот не умеет ни сочинять, ни аккомпанировать себе и остаётся лишённым вкуса и важного умения» [Цит. по: 1, с. 82]).

Первоначально речь шла не о значительных подвижках темпа, а скорее о темпоритмической гибкости, причём касающейся только мелодии (у одних нот иногда отнимались длительности в пользу других). Исторически это первый тип «*rubato*», так называемое связанное «*rubato*», следы которого, в том числе и выписанные, можно встретить в сонатах В. Моцарта. Кстати, сами Моцарты (и отец, и сын) обладали великолепным пониманием и вкусом относительно применения связанного «*rubato*». Одно из высказываний Леопольда Моцарта проливает свет на то, каким образом нужно поступать аккомпаниатору, играющему в ансамбле с солистом: «Многие музыканты, не имеющие понятия о вкусе, аккомпанирующие концертирующему солисту, не стремятся соблюдать равномерность тактов, а всегда стараются подчиниться солирующему голосу. Это аккомпаниаторы для тупиц, а не для мастеров...» [Цит. по: 1, с. 83].

Его сын Вольфганг, очень рано приобретя опыт художественного, никого не оставляющего равнодушным, агогически выразительного исполнения, столь же рано усвоил презрение к толпе вельмож, которую он с детства был вынужден развлекать, и приобрёл манеру очень зло и насмешливо отражать в письмах всё, что вызывало его неприятие: «То, что я точно соблюдаю такт, – это удивляет всех. *Tempo rubato* в *Adagio*, когда левая рука ничего не знает о том, что

делает правая, – этого они постичь не могут. У них левая рука всегда идёт за правой» [Цит. по: 1, с. 83]. Искусство подобного «*rubato*» требует большого вкуса и меры, к чему призывал немецкий педагог Г. Тюрк, предостерегая от появления возможных гармонических жёсткостей. Искусством связанного «*rubato*» отлично владели Тальберг, Гуммель, Шопен, но постепенно реализацию этого приёма, дабы уберечь исполнителей от безвкусицы, композиторы подробно ритмически расшифровывают в нотном тексте, что можно наблюдать у Бетховена, Шуберта, Листа, Шопена.

На рубеже XVIII–XIX веков появляется новая разновидность «*rubato*». Мелодия, фраза постепенно вырываются из-под гнёта метроритма, диктуя собственную волю. В некоторых фразах за счёт переакцентировки отдельных нот на слабые доли неизбежно происходит их удлинение, перенесение центров тяжести. Исполнителям, особенно концертмейстерам, нужно быть очень внимательными, поскольку отмеченные в нотах акценты могут выполняться не столько средствами динамики, сколько агогически (о таких моментах пианист непременно должен сообщить солисту-инструменталисту!). Разновидностью подобного «*rubato*» можно считать невыписанную смену размера, когда какой-либо мелодический оборот в повторении сбивает привычный метр, создаёт ощущение нового метра и соответственно влечёт темповые подвижки.

И, наконец, третий вид «*rubato*», предусматривающий значительную свободу в отношении темпа, характерный для эпохи романтизма, свойственен игре Шопена, Листа, Рахманинова. Для данного вида уместно определение «вибрато ритма», который как бы «забывает» о времени, но всё же вписывается в него. Ф. Лист, объясняя данный художественный приём своим ученикам, говорил: «Вы видите, как качаются ветви, как трепещут на них листья, но ствол и сучья при этом держатся устойчиво – это и есть *Tempo rubato*» [Цит. по: 1, с. 93]. Агогика композиторов XX века, например, К. Дебюсси, Ф. Пуленка, – тема чрезвычайно сложная и обширная, и поэтому выходящая за рамки данной работы.

Таким образом, мы рассмотрели основные типы агогики в классификации известного музыковеда, педагога и пианистки Н.П. Корыхаловой [1]. В использовании агогики, как уже подчёркивалось, требуется вкус и мера, а также знание стиля. В ансамбле агогические задачи, как правило (и в большей степени), лежат на совести концертмейстера, а, помимо вышеуказанного, ему понадобятся педагогическая смекалка, психологическая гибкость, такт и уважение к партнёру по ансамблю.

В особой профессиональной заботе концертмейстера нуждаются начинающие исполнители, для которых непосредственный пример и исполнительская поддержка опытного музыканта может стать не только школой стиля, но и школой толерантности и взаимоуважения. Самым наглядным примером для приобретения первоначального навыка агогической выразительности исполнения можно считать как выписанные, так и подразумевающиеся замедления в конце многих произведений. Аргументировать необходимость этого приёма даже для самых неопытных музыкантов совсем несложно: в завершение каждо-

го дела убывают силы, к концу дня приходит усталость, к концу фразы в обычном предложении интонация понижается, приводя к окончательной паузе-точке. Музыка подчиняется той же логике, и прочувствовать её можно, пропев последнюю фразу так, как сказитель завершает своё повествование. Важно, чтобы сам солист сознательно осуществил эту задачу, а не просто многократно и бездумно отработал её, полностью подчинившись воле концертмейстера; что же касается художественно оправданных гибких темповых колебаний внутри фразы, то данная задача может решаться только с одобрения и при поддержке педагога.

Нередко концертмейстеру приходится сталкиваться с убеждением, что, прежде всего, ученику нужно со всей основательностью «вдолбить-вживить» метр, ритмичность, а уж потом его «раскачивать», и пианист не должен вводить в искус юного неопита, а должен держать его в жёсткой метрической узде. Оправдывая эту догму, её приверженцы убеждают детей в том, что, по крайней мере, старинная музыка – это строгое и чопорное царство, которое не терпит ритмической свободы. Концертмейстеру очень непросто, не вступая в оппозицию с требованиями педагога, чрезвычайно деликатно и, в то же время, выразительно демонстрировать своим исполнением то, что старинную музыку сочиняли обычные люди, которые, так же, как и мы, дышали, смеялись, любили и отчаивались. На примере клавесинных миниатюр можно прочувствовать, насколько агогически выразительное исполнение сообщает живое дыхание фразе при отсутствии возможности прибегнуть к полной палитре динамических ресурсов. Да, конечно, музыка барокко (а это существенная часть репертуара исполнителей-инструменталистов) не является родной и привычной, с детства впитанной ухом и душой, но если помочь юному музыканту заглянуть за пределы нотного текста, то идеи и смыслы будут восприняты.

Рассуждайте вместе на языке музыки, слушайте, что ответит собеседник, возражайте, спрашивайте, приводите аргументы – в музыке всё это как на ладони – и тогда исполнитель естественным образом будет вовлечён в агогически выразительный и гибкий ритм беседы. Нельзя обойти вниманием ещё одну важную функцию агогики – преодоление тактовых черт; нотный текст с облегчающим понимание метроритмической структуры тактовым делением – это способ фиксации музыкальной мысли, но никак не способ её существования! Может быть, покажется странным, но встречаются педагоги, которые не рекомендуют давать учащимся раньше времени романтическую музыку, считая, что она их ритмически «развращает». Но кому, как ни детям близка и понятна музыка сердца и души – своего рода кредо эпохи романтизма. Концертмейстеру в этом случае предстоит следить за балансом ускорений и замедлений, уверенно и при этом тактично вести ансамблевый челн по бурному морю музыки.

Очень хорошим подспорьем в овладении естественной агогикой живой речи являются вокальные произведения. К счастью, репертуар инструменталистов содержит немало количество переложений из оперной и камерно-вокальной музыки, и если концертмейстер найдёт время для того, чтобы рас-

сказать солисту, кто поёт, о чём, в какой жизненной ситуации, то благодаря знакомству с подтекстовкой агогическая свобода и выразительность могут проявить себя естественным образом.

Важно подчеркнуть ещё один существенный момент, касающийся ансамблевого исполнительства: проблема агогики – во многом этическая проблема! Ансамбль, ни при каких обстоятельствах, не должен делиться по горизонтали на гибкого и музыкального пианиста и солиста-инструменталиста, не обладающего в той же мере этими чудесными качествами. Концертмейстер обязан, насколько возможно, направить и вдохновить солиста, реально осознавая тот уровень, который в данный момент ему по силам. Вызывать в слушателях желание сравнительной оценки в свою пользу для концертмейстера равносильно признанию профессиональной некомпетентности. Лучше всего придерживаться негласного правила – если в фортепианном вступлении звучит тема – сыграйте её рельефно, этот пример может послужить эталоном для вашего партнёра по ансамблю, но все отыгрыши ни в коем случае не должны превышать по гибкости и яркости исполнение солиста. Музыкальные фрагменты, где требуется синхронная агогическая изысканность, необходимо предварительно тщательно выверить по вертикали и «уложить» в ритмическую сетку; добросовестная работа на данном этапе может во многом гарантировать уверенность в сценическом выступлении и минимальные потери вследствие волнения или сбоя в исполнении.

Что касается различий агогических задач концертмейстера при работе с инструменталистами и вокалистами, то разница в том, что поэтический текст в вокальной музыке со всей очевидностью диктует ту агогику, которая присутствует в живой речи и, благодаря этому, опорные точки фразы становятся очевидными. Фраза может состоять из нескольких частей (сложносочинённые и сложноподчинённые предложения, дополнения, обороты), разделённых знаками препинания, – всё это неизбежно (но не всегда!) отражается в музыке. Далеко не во всех случаях строение музыкальной фразы комфортно для певца и соответствует возможностям певческого дыхания; например, музыкальная фраза движется без остановок, а поэтический текст диктует необходимость обозначить в пении запятую (романс А. Даргомыжского «Шестнадцать лет», строки «но всё меня к нему влекло, к нему влекло»). Обеспечить вокалисту удобное для перехвата дыхания небольшое замедление и сделать более значимым последующее обобщение: «всё мне твердило: знаю...», – агогическая задача, решение которой происходит в совместной ансамблевой работе. Необходимо найти ту меру, которая обеспечит художественно достоверную интерпретацию и не нарушит естественного развёртывания музыкального материала (ведь в тексте нет никаких указаний на замедление!). Можно привести противоположные примеры, когда внутри поэтической фразы имеется остановка (романс Н. Римского-Корсакова «Не ветер, вея с высоты [...] листов коснулся ночью лунной»). Концертмейстер поступает в соответствии с задачей объединения в целое мысли через паузу в вокальной строчке, не снижая метроритмического

тонуса, делая едва заметное сжатие темпа, возможно лёгкое *crescendo*, приглашая певца к дальнейшему повествованию: «листов коснулся ночью лунной».

Наиболее сложной в отношении ансамблевой агогики для пианиста, вероятно, следует считать работу с исполнителями на народных инструментах – балалайке, домре, гусях, где большую часть репертуара занимают обработки русских народных песен. Данный репертуар регулярно пополняется произведениями современных композиторов, изобилующими ритмическими и техническими сложностями, но, что самое главное, ярко обнаруживающими в себе черты импровизационности – важнейшего признака фольклорных жанров. Последнее неизменно влечёт за собой необходимость быть готовым к самым неожиданным «поворотам»: резкие остановки, сбивки метра, протяжённые фрагменты с постепенным наращиванием темпа. Пианисту следует найти особый острый штрих, малейшая неточность которого в ансамбле будет очень заметна. И это лишь незначительная доля трудностей, которые помножены на требование безупречного чувства стиля. До интерпретации народной музыки пианисту нужно дорасти, и здесь можно посоветовать прослушать как можно больше образцов различных интерпретаций (в том числе, и в исполнении оркестра русских народных инструментов), нащупать инвариант, логику развёртывания куплетных песен (многие начинаются как бы с ленцой, с раскачкой и постепенно набирают темп, кураж).

Сложно сказать, что для концертмейстера труднее – работать в классе народных инструментов или выступать с теми вокалистами, чей репертуар состоит из старинных романсов и народных песен. Нотная запись в большинстве случаев содержит самый общий план (не только агогический, но и буквально текстовый); для концертмейстера она выглядит примерно так же, как для клавишника лет триста назад цифрованный бас, на основе которого он без труда играл импровизированный довольно развитый аккомпанемент.

Техническим фундаментом для агогической синхронности в ансамбле является надёжно отлаженное взаимодействие между исполнителями. Данная задача должна решаться не только концертмейстером, но и солистом, вполне осознающим обоюдную исполнительскую ответственность! Чуткий и заботливый концертмейстер, целиком принимающий на себя этот груз, обеспечит комфортные условия солисту, но лишит его возможности развить в себе необходимые ансамблевые качества, что непременно обнаружится позже, с другими партнёрами. Не стоит полагаться исключительно на визуальный контакт, который в новых, отличных от класса, условиях, может быть нарушен или полностью отсутствовать. Отличным способом отработать интуитивное взаимодействие является игра в ансамбле без визуального контакта. С опытом у обоих исполнителей возникает удивительное ощущение энергоинформационного единства исполнительских устремлений, что позволяет предугадать творческие намерения каждого, свести к минимуму возможность потерь.

Подводя итоги, необходимо указать на весьма существенный момент. Подавляющее число концертмейстеров работает в музыкально-образовательной

сфере – ДШИ, ссузах и вузах, и решение вопросов применения агогики никак не может происходить без участия педагога, который является руководителем учебно-исполнительского процесса. Отсюда следует, что проблемы агогики тесно переплетаются с проблемой взаимоотношений концертмейстера с коллегой-педагогом, поэтому данный ракурс темы нельзя оставить без внимания. При всей неповторимости личностных качеств, профессиональных почерков и других факторов всё же можно составить типовые психологические портреты наших коллег (в несколько юмористическом ключе).

1. Педагог-деспот – полностью регламентирует и подчиняет своей воле и контролю весь учебно-репетиционный процесс, включая и действия концертмейстера, а соответственно, и его агогические устремления. Среди педагогов-деспотов обычно встречаются два типа:

а) педагоги, которые отводят концертмейстеру исключительно гармоническо-метрономические функции, требуя ритмической точности и при этом чёткого выделения сильных долей (позже пианист может услышать в кулуарах нелестные отзывы в свой адрес: «Играет, как тапёр, или отбивает такт, подобно тамбурмажору на плацу»);

б) некоторые самоотверженные педагоги целиком посвящают себя ученику и «мирятся» с присутствием концертмейстера и тем музыкальным «шумом», который он производит на фортепиано исключительно в силу производственной необходимости (от них то и дело поступают просьбы играть тише, как можно тише и вполголоса тише от того, как можно). Таким образом, большая часть агогических устремлений пианиста остаётся за кадром.

2. Педагог-доверитель – это тот счастливчик, кому достался подарок в лице высокопрофессионального и ответственного концертмейстера, владеющего репертуаром и хорошо знающего кухню исполнительской технологии данного инструмента. Такому специалисту при необходимости можно доверить весь процесс: от разбора текста до последней репетиции. И это, казалось бы, желанный для пианиста вариант для самореализации, но могут быть и лучшие варианты.

3. Педагог-партнёр. В этом случае на уроках в живом и творческом взаимодействии постоянно кипит процесс поиска интерпретации, в котором принимают участие не только педагог и концертмейстер, но и вовлекается учащийся-солист, где пробуются самые разные варианты. Пройдя этап своеобразной ферментации в классных занятиях и репетициях, концертное выступление может подарить совершенно новый результат, вобравший в себя самое ценное. Поэтому остаётся пожелать каждому концертмейстеру именно таких коллег-педагогов, именно таких профессиональных взаимоотношений и именно таких творческих в каждом случае решений агогических задач.

Литература

1. Корыхалова, Н.П. Музыкально-исполнительские термины: возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях / Н.П. Корыхалова. – СПб. : Композитор, 2007.

**Экспресс-подготовка концертмейстера
к концертному выступлению.
Алгоритм освоения новых произведений в сжатые сроки**

Профессию концертмейстера как самостоятельный вид музыкальной деятельности можно назвать относительно юной по сравнению с профессией музыкального педагога или композитора, хотя все они берут своё начало из древа под названием «универсальный музыкант». Сугубо практический интерес к концертмейстеру со стороны певцов, инструменталистов, дирижёров-хоровиков в последние десятилетия дополняется интересом теоретическим, инициированным в большинстве случаев самими концертмейстерами. Несмотря на определённые успехи в научном осмыслении данного вида деятельности во всём богатстве его аспектов, самое важное и неожиданное продолжает оставаться «за кадром». При этом о происходящем «в кадре» многие, и даже из числа коллег-музыкантов, судят по аналогии с известным. Так, концертмейстер, отпущенный на время разбора учащимся своей партии, по мнению некоторых, не вырабатывает свою нагрузку, а работа его коллег в музыкальной школе с начинающими исполнителями представляется раем для посредственных пианистов-бездельников. Те же суждения по аналогии с известным можно иногда слышать не только от непосвящённых, но и от коллег-педагогов при обсуждении сценического выступления того или иного концертмейстера: «Некачественная игра, много "мажет", халтура, не удосужился как следует выучить партию». Они не знают, быть может, и не хотят знать, что в отдельных случаях концертмейстер получил ноты незадолго до выхода на сцену, уступив настойчивым просьбам и спасая концерт, солиста и заболевшего коллегу.

Особенностям этой довольно обычной и в некоторых случаях необычайно экстремальной «закадровой» работы пианиста, предвещающей многие незапланированные сценические выступления в ансамбле с инструменталистом или певцом, посвящена данная статья.

Прежде всего, стоит ещё раз упомянуть о роли концертмейстера в ансамбле. Не вдаваясь в подробности дифференциации понятий «концертмейстер» и «аккомпаниатор» с перечислением их функций, взглянем в видимую слушателю и зрителю вершину айсберга, то есть само концертное выступление. За последние 100 лет чаша весов, отражающая баланс значимости, или «удельный вес в ансамбле солиста и его партнёра – пианиста, значительно качнулась в направлении равновесия и даже двинулась выше. Если во времена начала блистательной карьеры выдающегося английского концертмейстера Дж. Мура

большинство окружающих придерживались мнения о том, что аккомпаниатор способствует успеху концерта не более чем гардеробщик, то в наше время, по словам одного из членов жюри международного вокального конкурса, 80% процентов успеха при выступлении в отдельных случаях по праву принадлежат концертмейстеру. Следует заметить, что имеются в виду именно отдельные случаи, и что в ряде других случаев вклад концертмейстера в общее дело может выражаться также и в отрицательных величинах.

Руководствуясь этой условно эталонной цифрой 80%, каждый концертмейстер, получив неожиданное предложение выступить с новым для него произведением на концерте в ансамбле с солистом через неделю, послезавтра или же в ближайшие полчаса, должен чётко осознавать сущность своей миссии. Абстрагировавшись от общегуманистических соображений, таких, как спасти солиста, подменить внезапно заболевшего коллегу, уступить просьбам педагога, чей ученик в силу обстоятельств остался без попечения концертмейстера, правильным решением было бы трезво оценить собственные возможности с точки зрения положительного процентного вклада, о котором говорилось выше. О какой альтруистической миссии может идти речь, если концертмейстер, даже приложив все усилия, всё равно не будет способен на сцене подняться до уровня профессионального ансамблевого взаимодействия с солистом, с трудом продираясь сквозь малознакомый текст и едва не теряя сознание от страха?

Никто не в праве в подобной экстремальной ситуации заставить пианиста сказать «Да». Последнему остаётся уповать на быструю и трезвую оценку своих возможностей и на умение при необходимости говорить «Нет».

Если наиболее близкой сердцу сострадательного концертмейстера является задача спасти солиста, то понимать это необходимо почти буквально. Фортепианное сопровождение наделяет ансамблевую ткань гармонической, колористической и динамической полнотой и завершённостью, также выполняя темпоритмические и формообразующие функции; в руках одних концертмейстеров оно превращается для солиста в царственные одежды или уютную накидку, деликатно прикрывающую все несовершенства и дефекты. В руках других пианистов аккомпанемент способен доставить те же неудобства, что и плохо сшитый костюм, а то и смиренная рубашка. Слишком быстрый темп в фортепианном вступлении может не соответствовать виртуозным возможностям солиста и иметь фатальные последствия. Напротив, слишком медленный темп во вступлении также может ещё до начала сольной партии привести инструменталиста или певца в шоковое состояние, поскольку на каждую фразу в процессе длительных занятий подбирается оптимальный объём воздуха при вдохе и предложенный пианистом менее подвижный темп диктует необходимость либо героически задохнуться прямо на сцене, либо порвать фразы и принести в жертву музыку. Подобные нежелательные эффекты неизбежны в случае неудачного динамического баланса между сольной и фортепианной партиями. Таким образом, концертмейстер, иногда даже не осознавая этого, единолично

решает, где ставить запятую в сакраментальном вердикте: «Казнить нельзя помиловать».

Сцена предъявляет серьёзные требования к исполнителю. И если музыкант, выступающий сольно, не обременён никакими дополнительными обязательствами, кроме непосредственно исполнительских, зависящих исключительно от него самого, то концертмейстер несёт двойную партнёрскую ответственность за процесс качественного ансамбля и испытывает ощутимую стрессовую нагрузку, а в случае экспресс-подготовки к выступлению также неизбежные муки совести за выученный наскоро текст.

Устойчивость к подобным нервным перегрузкам без вреда здоровью и художественному результату обеспечивается, в первую очередь, врождёнными психофизиологическими характеристиками музыканта и в значительно меньшей степени зависит от опыта, тренировок повторяющимся стрессом. При недостаточных ресурсах стрессоустойчивости интенсивная сценическая практика раньше или позже приводит к их полному истощению, что особенно досадно в случае наличия всех остальных компонентов концертмейстерского мастерства, демонстрируемых в обычной классной работе с певцами или инструменталистами.

Говоря об условной классификации концертмейстеров по основным профессиональным качествам, можно выделить 4 типа.

1. Концертмейстеры с отличными профессиональными навыками, осуществляющие педагогические и исполнительские функции в каждодневной классной работе, но не обладающие достаточным ресурсом стрессоустойчивости для полноценной и интенсивной сценической практики. Разумеется, каждому концертмейстеру после этапа относительно спокойной классной ансамблевой работы неизбежно суждено предстать вместе с солистом на суд компетентных музыкантов – это зачёты, экзамены, в каждом полугодии по 2-4 раза. Но даже в условиях длительной и планомерной подготовки в классе приближение момента сценического выступления способно значительно ухудшить качество жизни пианиста со слабой нервной системой, заставляя прибегать то к снотворным, то к тонизирующим средствам, а в некоторых случаях со временем даже навсегда прощаться с концертмейстерской практикой.

2. Концертмейстеры, обладающие мощными буферами стрессоустойчивости, непоколебимо спокойные в любых ситуациях и достаточно аккуратные по отношению к своим профессиональным обязанностям. Они ровно и без потерь ведут ансамбль вне зависимости от места действия, будь то класс или сцена с очень взыскательной публикой. Многие из них, скорее всего, не станут участвовать в авантюрах с новыми произведениями, выученными наскоро, а если и согласятся, то будут великолепно сохранять мину при самом плохом раскладе. При всех плюсах, удобная, на первый взгляд, фундаментальная устойчивость имеет иногда и обратную сторону – отсутствие гибкости, артистичности, того необходимого драйва, который, не вредя качеству исполнения и не приво-

для к сценическим потерям, служит солисту своего рода допингом, создаёт ту атмосферу, которая способствует раскрытию всех творческих ресурсов.

3. Концертмейстер-артист. Этот яркий и изобретательный пианист нуждается, как растение в солнце, в регулярных сценических выступлениях. И поскольку стресс служит ему бодрящим эликсиром, то варианты с быстрым освоением новой программы, внезапными выездами на конкурс по приглашению как раз для него. Однако для длительной и кропотливой работы в классе он малопригоден: его темперамент вянет в рутине бесконечных будней, он быстро теряет интерес и может вызывать раздражение погружением в подробности, необходимостью множества повторов, недостаточной на данный момент подготовкой солиста. Зато приглашённый за две-три репетиции до выступления на «почти готовое блюдо» такой пианист способен придать неожиданную яркость и блеск произведению, предложить интересные интерпретаторские идеи, подтолкнуть скромного солиста, помогая ему преодолеть барьер скованности и ученического исполнения. Таких концертмейстеров фрилансерского уровня немного, они пользуются большим спросом для выездов на конкурсы, выступлений на масштабных публичных мероприятиях.

4. И, наконец, последний, довольно редко встречающийся тип, сочетающий в себе наилучшие из описанных признаков, – это концертмейстер, по праву именуемый артистом-маэстро.

Ситуации, при которых концертмейстеру необходимо продемонстрировать способность в сжатые сроки выучить одно или несколько произведений, в течение одной или нескольких репетиций добиться качественного ансамбля и успешно выступить на сцене, в современной жизни случаются достаточно часто. Поэтому будет нелишним попытаться облегчить себе задачу, руководствуясь определённым планом в том случае, если концертмейстер, никогда прежде не имевший подобного опыта, решил проверить себя стрессом.

Перейдём к основной теме данного текста – описанию принципов и способов работы пианиста в вышеозначенной ситуации. Главный принцип, которым руководствуется концертмейстер, в корне отличается от того, что применяют при подготовке все прочие музыканты при наличии достаточного количества времени. Суть этого принципа – от общего к частному, причём к частному ровно настолько глубоко и подробно, насколько хватит времени, а это необходимо очень точно определить буквально с первых минут освоения текста. (Следует пояснить, что знакомство с новым произведением для любого музыканта начинается с эскизного проигрывания, но на этом этапе пути солистов и концертмейстеров расходятся.)

Эскизный разбор в практике опытного концертмейстера обычно представляет собой исполнение всей партитуры целиком, при необходимости со значительными упрощениями в фортепианной партии, и этим правилом при неограниченном времени можно и пренебречь. Но в случае экспресс-подготовки оно становится директивным.

Это принципиально важно, поскольку такой подход учитывает психологические особенности восприятия любой абсолютно новой информации, или впечатления, именуемого импринтингом. Данный процесс характеризуется фиксацией в памяти особенно яркого и устойчивого отпечатка. И если в этот первоначальный отпечаток не будет включена партия солиста, то есть впечатление не будет целостным, как это необходимо в ансамблевом исполнении, то в дальнейшем попытки «приживить» дополнительный музыкальный материал будет также непросто, как и приживить имплантат.

При дефиците времени, а также отсутствии условий для ознакомления за инструментом, не следует пренебрегать возможностью сделать это зрительно, активизируя внутренний слух. В этом случае даже лучше (и проще) начать именно с сольной партии, мысленно озвучив её в простейшем гармоническом сопровождении, которое придётся «экстрагировать» из фортепианной партии. Особенно полезно уже позже отвести часть времени для проучивания сложных и заковыристых в ритмическом отношении фрагментов, где насыщенная сольная партия поддерживается редкими аккордами или репликами (содержит ритмические сбивки и переключки), что может создать ложное впечатление простоты (именно указанные эпизоды, как правило, создают наибольшие проблемы).

В подобных моментах бывает просто необходимо выучить на слух сольную партию, чётко распределив её ритмически по долям в такте. Уже при работе за инструментом можно поиграть её, отмечая сильные (опорные) доли при помощи счёта вслух, хлопками другой рукой по корпусу инструмента или же отстукивая ногой. Позже в ансамблевых репетициях пианист непременно почувствует пользу от предварительной черновой работы и достаточный запас уверенности, что позволит сэкономить время для решения более тонких художественных задач в совместной работе.

Если, получив заветную партию в руки, в ближайшее время нет возможности добраться до инструмента, имеет смысл грамотно распланировать порядок визуального ознакомления и, помимо вышеизложенного, разобраться в строении формы, отметив повторные (репризные) части, сложные и наиболее прозрачные фрагменты фортепианной партии (которые можно не учить специально), а также сольные эпизоды: вступление, заключение и интерлюдии (если они имеются). Таким образом, благодаря анализу, объёмное на первый взгляд произведение сжимается иногда вполовину, уменьшая предполагаемый «масштаб катастрофы». Эта метафора здесь вполне уместна, поскольку предложенный подход помогает снять излишнее психологическое напряжение, вызванное дефицитом времени, неизвестным репертуаром и чувством ответственности.

Далее следует этап фортепианного эскизного ознакомления, как уже говорилось выше, непременно включая сольную партию, упрощая, если потребуется, фактуру, стремясь достаточно точно отразить гармонические нюансы. Убедившись в том, что вы вполне отчётливо представляете партию солиста, с которым предстоит пережить ансамблевое приключение, можно сосредоточиться на фортепианной партии. Попытайтесь исполнить её в темпе, по воз-

возможности приближенном к реальному, чтобы выявить фрагменты, нуждающиеся в отдельной технической проработке. Их придётся «уложить в пальцы». Здесь потребуется очень точный расчёт времени и трезвая оценка собственных технических возможностей. Если темп достаточно быстрый, имеются большие скачки, насыщенная аккордовая фактура, виртуозные пассажи, иногда остаётся единственно верное решение – упростить фортепианную партию. От того, насколько быстро пианист примет то или иное решение, зависит стабильность сценического выступления. Если при всех предпринятых усилиях (переоценке собственных возможностей) неизбежность упрощения партии станет очевидной перед самым выступлением, то внести необходимые изменения в уже выученный текст будет довольно сложно.

Упрощения без особого ущерба общему звучанию могут касаться октав, сложных аккордов, пассажей в унисон. В обработках народных песен и танцев, если в аккомпанементе басы и аккорды расположены очень далеко, следует играть басы либо на октаву выше, либо продумать варианты более удобных при исполнении в быстром темпе аккордов в ином расположении и с сохранением, если это возможно, одного или нескольких общих звуков при смене гармонии, которые будут служить для пальцев своеобразным аппликатурным якорем. Все исправления, во избежание неожиданных потерь на сцене, лучше зафиксировать в нотах!

Сколь бы ни были сжатыми сроки подготовки, одним из важных условий успешного выступления в ансамбле можно отметить способность пианиста объединять в крупные целостные блоки разделы исполняемых произведений. Архитектоническое мышление и его практическая реализация в той или иной степени свойственны каждому профессиональному музыканту-исполнителю и проявляют себя всё отчетливее в процессе работы над музыкальным произведением; чем большее время проходит с момента первоначального разбора, тем сильнее укрупняются в сознании единицы музыкальной информации, представляемая перед исполнителем панорамно, «с высоты птичьего полёта». Но это со временем, а в данном случае необходимо как можно быстрее!

Несколько расплывчатый совет мыслить широко, фразами и предложениями в практическом преломлении можно интерпретировать как умение действовать объединёнными психомоторными комплексами, обеспечивающими экономию движений и их пластичность, мысленно предвосхищая последующие действия, продиктованные тем или иным направлением мелодического движения, сменой туше, переходом крупной игры с использованием плечевого пояса на более мелкую, с задействованием кисти или же только пальцев. Всего этого можно достичь, если качество проделанной работы над фрагментами с различными исполнительскими приёмами проверять тут же в быстром темпе и целостными разделами, следя за удобством и гладкостью переходов, бесшовностью.

В условиях острого дефицита времени, тем не менее, существует ряд приёмов, позволяющих в разы ускорить темпы выучивания произведений. Данные приёмы, приведённые ниже, связаны с особенностями функционирования па-

мяти, её операционными возможностями. Для лучшего запоминания текста и двигательных комплексов требуется не столько количество повторов за один раз, сколько повтор через определённые промежутки времени. Это позволяет наглядно оценить, что уже усвоено прочно, а чему следует уделить первостепенное внимание. Таким образом, наилучшим вариантом экспресс-подготовки к выступлению станет распределение занятий на три подхода в течение дня с промежутком в 3-4 часа. Данный приём обычно является единственно возможным, поскольку, как правило, подготовку приходится сочетать с обычным графиком педагогической и концертмейстерской работы.

Каждый последующий повтор лучше всего начинать с исполнения произведения (или произведений) целиком в темпе, близком к конечному. Так можно приблизиться к эффекту «три дня за один». По сравнению с каждым предыдущим повтором, уменьшается количество проблемных фрагментов и появляется возможность реализовать идеи интересных штриховых приёмов и тембровых эффектов.

Если на подготовку остаётся всего один день, то учить имеет смысл только технически сложные места. Но окончательную «сборку» произведения, в каком бы сыром состоянии оно не находилось, необходимо осуществить накануне выступления вечером. Даже если перспектива предстоящего ответственного мероприятия навеивает тревожные и безрадостные мысли, ни в коем случае не следует позволять себе отчаиваться; впереди ещё целая ночь! Наихудший из вариантов – потратить её на занятия (при наличии электронного пианино). Наилучший – как следует выспаться, поскольку завтра потребуются максимальная концентрация, быстрая реакция и железная выдержка!

Ответственный завершающий этап работы, если вся предыдущая подготовка в экстремально короткие сроки, тем не менее, была проделана качественно, остаётся делегировать собственному подсознанию. Для правильной настройки ему нужен соответствующий план, в котором будут обозначены цели и объём работы, а также упреждающая благодарность за отличные результаты, в которых не должно быть ни тени сомнения.

Каким образом концертмейстеру можно использовать в данной стрессовой ситуации не только активное бодрствование, но и сон? Каждому музыканту со школьных и студенческих времён знаком синдром предэкзаменационного волнения с типичными ночными кошмарами в контексте предстоящего события. (Автору ни разу в жизни не доводилось слышать от коллег и знакомых о феномене чудесных предконцертных сновидений, рисующих самые радужные картины триумфа на сцене.) Механизм данного феномена легко объясним; подсознание, получив яркий сценарный набросок сюжета, монтирует своего рода художественный фильм с присущим ему творческим вдохновением и склонностью к гиперболам.

Подсознание – мощный ресурс художественного творчества, способный работать как в параллельном режиме в минуты бодрствования, так и ещё более активно – во время сна. Однако далеко не каждому подвластны секреты про-

граммирования подсознания на деятельность в желаемом направлении с получением нужного результата. Для концертмейстера в создавшихся условиях, которые в профессиональной деятельности могут повториться ещё не один раз, овладеть искусством работы с подсознанием означает не только значительно продвинуться в мастерстве экспресс-подготовки к сценическому выступлению, но и сохранить здоровье и профессиональную психологическую кондицию на долгие годы.

Поскольку каждый избравший данный вид деятельности в качестве основной профессии по определению «играющий» пианист и в короткие сроки способен в той или иной степени довести до качественного исполнительского уровня отдельные технические фрагменты новой программы (а это – далеко не всё, что определяет успех предстоящего выступления!), то главной задачей, делегированной подсознанию, станет целостный охват формы исполняемых произведений, причём не только слухом, но и на психофизиологическом уровне. Последнее включает в себя отлаженный механизм последовательных идеомоторных команд всему исполнительскому аппарату, быстроту реакции при отсутствии зажимов и резких переключений. Окончание одного крупного движения (волны) плавно переходит в следующее, исполнение приобретает «дыхание» с присущим ему вдоху-напряжению и выдоху-расслаблению.

Приведение подсознания в активное рабочее состояние начинается с прослушивания аудиозаписи произведений новой программы. Остаётся надеяться на ресурсы интернета, помощь коллег и их аудиотеку. Если в запасе есть время для двух репетиций (даже если вторая будет непосредственно перед концертом), то запись первой на любой имеющийся под рукой носитель станет очень существенным вспомогательным материалом для работы.

Прослушивание эталонной (лучшей, имеющейся в вашем распоряжении) записи позволяет создать сжатую эскизную модель динамической карты произведения, что послужит конкретным заданием подсознанию охватить форму и придаст последующему исполнению выраженный рельеф с кульминациями, спадами, террасами и плато. Подобная эскизная модель, как правило, складывается со временем у каждого исполнителя в памяти и постепенно детализируется и корректируется без привлечения самодельных «наглядных пособий». В условиях дефицита времени специальная топографическая прорисовка по аудиозаписи ускоряет этот процесс в разы. Карта, о которой идёт речь, чем-то напоминает температурный лист, где горизонтальная ось, соответствующая временной протяжённости произведения, в подробностях по желанию исполнителя отмечена границами крупных и более мелких разделов. Вертикаль в данном графике соответствует «динамике жизни» произведения, где можно выделить несколько предполагаемых уровней громкости (от двух *pp* до двух *ff*). Предварительно, если позволяет время, полезно исполнить все кульминационные фрагменты в сжатом виде один за другим в предполагаемых динамических оттенках для лучшего сопоставления и фиксации памятью. Осталось в соответствии с аудиозаписью обозначить плавной линией рельеф предстоящего музыкального путе-

шества. Для большей информативности график можно дополнить подробностями агогического и эмоционально-колористического порядка, внося в него в соответствующих моментах детализирующие обозначения.

Работа с аудиозаписью также способствует запоминанию оптимальных темпов в различных частях, что для солиста принципиально важно, поскольку имеет прямое отношение к технологии звукоизвлечения, игровым приёмам и дыханию.

Если произведение изобилует неожиданностями – частыми сменами темпа, динамики, иными нюансами, то, помимо создания «личной дорожной карты», можно дополнительно выделить их в тексте для наглядности (с разрешения владельца нот, если данный экземпляр не является вашей собственностью).

Итак, план-конспект для вашего подсознания подготовлен и последним необходимым действием непосредственно перед сном накануне ответственного сценического выступления станет финальное прослушивание аудиозаписи в первый раз, сверяя звучание с созданной вами «дорожной картой». Вторичное прослушивание отводится детальной проработке исполнительской тактики: вооружившись нотным текстом, следует максимально сконцентрироваться на двигательных (мышечных) ощущениях во всём игровом аппарате, мысленно следуя за музыкой и «исполняя» произведение, находясь при этом без движения. Данный приём позволяет сознанию (и позже подсознанию) пронаблюдать и запомнить последовательность идеомоторных команд, при этом избегая ненужных мышечных зажимов, лишних движений, которые неизбежно сопутствуют исполнению в стрессовом состоянии. Засыпая, если есть желание, можно ещё раз «пробежать» произведение по памяти; по крайней мере, если не удаётся избавиться от тревожных мыслей о предстоящем – лучше занять мозг полезной работой.

Первая (или единственная) репетиция перед выступлением – важнейший рубеж на пути к финальному акту очередной серии приключений концертмейстера. Если встреча с данным партнёром происходит впервые, то, помимо относительно уверенного к тому времени владения текстом, вам предстоит ещё один специфический вид концертмейстерской работы – «чтение с листа» незнакомого музыканта и экспресс-диагностика его личностных/исполнительских характеристик. Каков он – спокойный или импульсивно-тревожный, контактный или замкнутый, готовый прислушаться к мнению партнёра или императивно-непоколебимый в своих убеждениях – всё это станет понятно не только при общении, но и непременно, так или иначе, отразится в исполнении. Полученные данные экспресс-диагностики помогут лучше понять, какие неожиданности вероятны в условиях стрессовых перегрузок, неизбежных на сцене, как может повести себя ваш партнёр и какую тактику следует избрать. Концертмейстеру предстоит составить психологический портрет своего партнёра без лишних слов и вопросов и заранее согласиться с той ролью, которую вам поручит солист. Доверит ли он пианисту почётное и ответственное место у штурвала ансамблевого судна или всего лишь предложит скромную должность стюарда, в

любом случае следует помнить, что нет маленьких ролей, есть посредственные артисты. Большой профессиональной удачей, не без влияния предварительной качественно проведённой экспресс-подготовки пианиста перед первой встречей, станет рост доверия со стороны солиста и расширение концертмейстерских полномочий вплоть до равноправного партнёрства в процессе репетиционной работы. Насколько гармоничным будет человеческий контакт между исполнителями, настолько более удачным станет ваше совместное выступление в ансамбле, особенно при учёте повышенных стрессовых нагрузок вследствие ограниченного времени на подготовку.

Концертмейстерские способности, сколь бы ни хотелось подвести под это надёжную технологическую базу, в большей степени опираются на врождённые психофизиологические данные, чем на приобретённые и закреплённые воспитанием, образом жизни и другими факторами, поведенческие и мировоззренческие установки. Но стать концертмейстером, способным быстро выучивать новые произведения и хладнокровно, но обдуманно принимать самые рискованные предложения, может попробовать каждый из нас. И здесь очень важен первый позитивный опыт, прошедший если не под гром аплодисментов, то, по меньшей мере, принесший искреннюю благодарность солиста, очень желательное в данный момент одобрение коллег и пряное послевкусие авантюры, помноженное на горячее желание дальнейшего профессионального совершенствования.

От редактора-составителя. «Человек. Музыкант. Концертмейстер» – именно так автор приведённый выше двух статей озаглавила опубликованный недавно сборник материалов, выстроив своеобразную антропобазисную пирамиду как иерархическое сопоставление целого и частного, где на стержне единого вектора послойно располагаются три глубоких сущностных понятия. Концертмейстер – здесь не только представитель отдельной, достаточно молодой с позиции официального узаконенного статуса, профессии, но и носитель фундаментальных миссий как музыкальной культуры, так и культуры общечеловеческой. Задав столь высокую планку названием сборника, Елена Анатольевна Островская вполне справилась с поставленной перед собой задачей, наполнив содержание статей отнюдь не только узкоспециальными темами и вопросами. Именно сквозь призму общечеловеческого содержания данную профессию с её нюансами, секретами, метафизическими процессами удаётся рассмотреть, изучить и научно обосновать с наибольшей убедительностью.

Нельзя обойти вниманием и продуманную драматургию в расположении статей, что также полностью соотносится с названием, но, по замыслу автора, в обратной перспективе, в своего рода инверсии. Начиная от общего абриса самой профессии как области научного исследования и её перспектив в этом направлении, с каждой статьёй всё более расширяется круг вопросов и тем, затрагивая смежные и всё более отдалённые области: музыкальную педагогику, методику, психологию, акмеологию, философию.

Гибкое перемещение фокуса исследовательского внимания к тем или иным сферам музыкальной деятельности, изменение ракурса от панорамного обзора к узкопрактическим методам и подходам, свидетельствует не только о высокой профессиональной компетенции Е.А. Островской как преподавателя ансамблевых дисциплин и концертмейстера, но и о широте эрудиции. Это даёт возможность отмечать неожиданные связи, проводить параллели и аналогии, а также экстраполировать выявленные закономерности в профессиональную плоскость. В качестве уникального подтверждения вышесказанному можно отметить интерес к кулинарии и искусству приготовления пищи как творческому виду деятельности, имеющему много общего с искусством ансамбля и секретами профессии концертмейстера – в приложении сборника представлены выступления к двум находящимся на стадии написания книгам, одна из которых так и называется: «Концертмейстер на кухне».

Нельзя не обратить внимание на своеобразный стиль данного сборника. В гибком балансировании на грани высокорационированного научного языка и популярного журналистского слога, в обращении к литературно-художественному способу изложения с элементами юмора и метафоричности ярко проявляется самобытная авторская индивидуальность.

Необходимость целостного подхода к рассмотрению и изучению любых явлений и объектов – магистральная тенденция вступившего в свои права XXI века, что дополнительно усложняется лавинной скоростью поступления новой информации, проблемой её обработки и структуризации. В современном мире выигрывает обладающий навыком целостного панорамного видения, не только широко эрудированный, но и способный к «упаковке и распаковке» информации в её нарастающем потоке, к творческому проектированию и редактированию индивидуальной модели миропонимания. Но, как убедительно доказывает Е.А. Островская, на протяжении всего сборника, и это ещё не главное!

Педагогика, и особенно музыкальная педагогика, в свете современных исследований не оставляет возможности чётко дифференцировать личностные и профессиональные качества. Подобный интегративный подход тем более уместен по отношению к деятельности концертмейстера, являющегося педагогом-коучем, музыкантом-исполнителем, психологом, дирижёром в одном лице. И компонента человеческого, основанная на эмпатии, чувствовании партнёра как самого себя, на заботе о его психологически комфортном состоянии, на стремлении поделиться лучшим, что есть в тебе самом, на приобретении опыта гармоничного взаимодействия как в ансамбле, так и в обычной жизни – трактуется автором как личностное профессионально значимое свойство.

Таким образом, концертмейстер в своих лучших и разнообразных проявлениях, представленных на страницах данного сборника, транслирует учащимся, партнёрам по ансамблю, а также слушателям в процессе педагогической, коучерской, исполнительской, психотерапевтической деятельности не только ансамблевые навыки и мастерство, но также и универсалии музыкальной культуры и общечеловеческие ценности.

Завершая раздумья, вызванные содержанием данного сборника, следует подчеркнуть его универсальную ценность и как практического руководства для концертмейстеров, и как источника глубокой рефлексии любого думающего читателя над многими важными вопросами человеческого бытия. Давно и очень хорошо зная высокую одарённость Елены Анатольевны Островской как исследователя, педагога и музыканта во всех мыслимых ипостасях, уверен, что эта книга будет прекрасным подарком для всех ценителей искусства.



Эта книга – не просто сборник отдельных статей, а своего рода целостный и голографически многогранный портрет современного концертмейстера, который является не только представителем достаточно молодой с позиции официального узаконенного статуса, профессии, но и носителем фундаментальных миссий как музыкальной культуры, так и культуры общечеловеческой. Необходимость целостного подхода к рассмотрению и изучению любых явлений и объектов постинформационной эпохи как нельзя более уместна по отношению к деятельности концертмейстера, являющегося педагогом-коучем, музыкантом-исполнителем, психологом, дирижёром в одном лице. Книга может стать полезным ресурсом как для практикующих музыкантов, в том числе учащихся, так и для широкого круга любителей музыки и ценителей интеллектуального чтения.

Вопросы музыкотерапии

Елена Степанова (Оренбург)

Музыкотерапия как метод психологической коррекции

Возникновение музыкотерапии относится к началу истории человечества.

Термин «музыкотерапия» имеет греко-латинские корни, в переводе означает «лечение музыкой». Целебные свойства музыки упоминались в трудах Авиценны, например, в «Книге исцеления» целая глава посвящена взаимосвязи между музыкой и пульсом. В древности музыка считалась магическим методом избавления людей от различных болезней. Человек с давних времен пытался повторить музыку природы, которая слышится в шуме дождя, в пении птиц, плеске воды, шелесте листьев. В заклинании богов использовалось суггестивное воздействие ритма. Двигательные и телесные реакции тела человека вызывали ритмичные удары, например, по камню, эти ритмы то ускорялись, то замедлялись. Такое лечение дополнялось пением мага, что превращало данный обряд в магический ритуал [5, с. 249]. Музыкальные инструменты способствуют человеку выразить свои эмоции, чувства, настроения, ощущения. А мелодии оказывают положительный эффект на различные сферы психики и здоровья.

Античный философ Пифагор одним из первых заговорил о лечебном воздействии музыки на организм. Пифагором были установлены мелодии и ритмы, с помощью которых можно оказывать соответствующее влияние на души людей. Он считал, что, найдя правильный ритм, человек может достичь гармонии с космосом и умиротворения. Также он утверждал, что мелодия влияет на интеллект [3, с. 7]. Ученые полагают, что основой для музыкотерапии служит эмоциональное восприятие пациента к звуковым раздражителям. Регулятивный психотерапевтический метод, который направлен на провоцирование аффективно-динамических реакций, вызывающих катарсис [3]. Греческий философ Аристотель развивал идеи Платона и Пифагора в своих трудах, где указывал связь музыки и души, размышляя о «мимесисе» и концепции катарсиса, очищения души в процессе восприятия искусства.

Жан Эскироль, первый французский психиатр, который в качестве лечения начал использовать музыку. В психиатрических больницах стали проводиться музыкальные вечера, после чего он отмечал седативный эффект от прослушивания классических произведений. В отечественной психиатрии музыкальное лечение использовали П.А. Буковский, И.Е. Дьяковский, И.М. Балинский, П.И. Ковалевский, СС. Корсаков, П.А. Чаруковский и др. [3, с. 22].

В.М. Бехтерев в своих исследованиях подтвердил положительное влияние музыки на клеточном уровне. Б.Г. Ананьев доказал, что сердечно-

сосудистая система заметно реагирует на воздействие музыкой, которая влияет на сердечно-сосудистые сокращения и улучшает работу сердца.

Профессор Сергей Шушарджан, руководитель Научного центра музыкальной терапии считал, что лечению музыкотерапией поддаются невротические расстройства, бессонницы, различные фобии, стрессы и другие психоэмоциональные отклонения. Так, например, медленная музыка Баха, Генделя, Вивальди позволяет установить необходимый ритм трудового процесса, дает ощущение порядка и безопасности. Классическая музыка Гайдна и Моцарта улучшает концентрацию внимания, улучшает память и пространственное восприятие. Джаз, блюз могут поднять настроение и рассеять печаль, перевести человека в состояние «спокойной радости». Румба, маранга, макарена обладают энергичностью, что повышает сердцебиение, учащается дыхание, что способствует импульсивным движениям. Религиозная музыка может успокоить и привести в состояние умиротворения и дать чувство защищенности [4].

В исследованиях отечественных психологов М.О. Гуревич, А.А. Леонтьева, А.Р. Лурии была отмечена положительная корреляция между взаимодействием двигательного и речевого анализаторов. В коррекционной работе с детьми с разными нарушениями в развитии (задержка психического развития, нарушение слуха, нарушение зрения, аутизм и др.) используется лечебная ритмика. Логопедическая ритмика – это терапия, основанная на взаимодействии движения, музыки и вербализации. Профессор В.А. Гиляровский считал, что ритмика оказывает благотворное влияние на общий тонус организма, центральную нервную систему, ее подкорковые центры, что сказывается на лечебной динамике детей с речевыми проблемами.

Музыкотерапия использует самые разнообразные методы использования лечебно-воспитательного воздействия на детей. Например, используются танцевальная терапия, медитации, дыхательные практики, аутогенная тренировка, занятия ритмикой и т.п. Есть пассивная и активная музыкотерапия. При пассивной форме терапия сводится к восприятию музыкальных произведений, свойственных эмоциональному состоянию пациента. Эта форма используется в сочетании с дыхательными упражнениями, ритмикой, сопровождается показом произведений искусства. При таком воздействии у пациента может возникать релаксирующее состояние, либо, наоборот, производить стимулирующий эффект, что способствует формированию положительных установок и формированию жизненных ценностей. Такая форма терапии чаще используется для работы с детьми и взрослыми, которые имеют эмоционально-личностные проблемы, межличностные конфликты, переживают состояние социальной депривации, повышенной тревожности, а также имеют психосоматические и неврологические нарушения.

При активной форме пациент сам участвует в исполнении произведений. Это может быть вокальное исполнение, инструментальное, двигательная активность, ритмика, хлопки, пение в хоре. Такая форма хорошо отрабатывает коммуникативные навыки, самоконтроль, выдержку.

Огромную помощь при терапии оказывают звуки природных шумов: морской шум, пение птиц, шум дождя в сочетании с классическими произведениями. Анальгетиком в мире мелодий служит церковная музыка. В сочетании с молитвами она дает возможность справиться с душевной и физической болью. Классическая музыка считается эталоном гармонии и совершенства. В то же время классика корнями уходит в практику народного музыкального творчества. Так, массовые формы народных праздников, танцевальных форм при многократном повторении формируют чувство красоты и внутренней гармонии. Педагог-новатор XX века В.А. Сухомлинский поднимает актуальную и в наше время проблему влияния музыки на человека. Этот вид искусства находит эмоциональный отклик у детей и взрослых. Сила воздействия этого вида искусства многогранна.

Чтобы иметь полную картину о влиянии музыки на человека, мы провели анкетирование студентов Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей. В анкетировании приняли участие 72 человека. На первый вопрос «Любите ли вы слушать музыку» – 72 респондента (100%) ответили «Да». На второй вопрос «Вы согласны с тем, что музыка оказывает на вас влияние?», – 72 студента (100%) ответили «Да». На третий вопрос «Музыку какого жанра, стиля Вы предпочитаете слушать?» – респонденты отвечали несколько вариантов, из них: классическая музыка, популярная эстрада, джаз, рок, хип хоп, рэп, фольклор, кантри, альтернативный рок, электронная музыка, лирика, фанк, инди-рок, неоклассика.

На четвертый вопрос «Есть ли для Вас такие песни, мелодии, которые помогают вам в трудную минуту? Назовите их. 5 человек (6,9 %) ответили, что Нет; «Танец рыцарей» из Ромео и Джульетты – указали 2 (2,7%) респондента; также студенты отмечали следующих авторов и произведения: John Williams «Battle Of the Heroes», Midnight Riders «One Bad Man», Jasper Kyd «Home in Florence», Treehouse, Моцарт Соната Ля мажор, Mary Gu, Юлия Михальчик "Птица", ТАЙМСКВЕР «Пульс», Мегамозг «Это все», «Солнце»; Дмитрий Шостакович – 2 вальс из джазовой сюиты., Пассакалья из сюиты №7 Г. Гендель; Не жизнь, а рай 2 The Hatters; «Я тебя отвоюю» Д.Билан; Этюд №8 op. 12 А. Скрябин; «Танцы» А. Губин; «Не унывай» Л. Агутин; My way Ф. Синатра, Jailhouse Rock Э. Пресли; «Адажио» из балета Щелкунчик П. Чайковский; «Зелёный свет» В. Леонтьев, Depeche mode «Enjoy the silence», Антонио Вивальди «Лето» из Времени года, "Ария Князя Игоря" из оперы "Князь Игорь", Елка «Я не брошу на пол пути», «Gonna Be Okay» Brent Morgan, Бах, Бетховен симфония №7, Инкогнито «Бесконечность», В. Стрыкало «Ты не такая».

На следующий вопрос «Вы видите в музыке только...: «положительное влияние» – ответили 61 человек (84,7 %), «отрицательное влияние» – 1 человек (1,3%), «и положительное и отрицательное влияние» – указали 10 респондентов (13,8%).

На шестой вопрос «Часто ли вы находите состояние умиротворения в музыке?» – 71 человек (98,6%) ответили «Часто», «Затрудняюсь ответить» – 1 респондент (1,8%)

На седьмой вопрос «Оказывает ли на вас музыка лечебное воздействие?» – «Да» – ответили 68 студентов (94,4%), «Не знаю» – 4 респондента (5,5%)

И на последний вопрос «Является ли музыка неотъемлемой частью вашей жизни?» – все 72 человека ответили «Да».

Подводя итоги, можно отметить, что музыка является необходимым источником получения эмоций, нормализации своего психологического и эмоционального состояния, что для каждого человека есть «своя» мелодия, которая оказывает то или иное влияние, но в основном положительное. Таким образом, музыкотерапия даёт положительный эффект при лечении различных заболеваний, способствует релаксации и гармонизации. Тот, кто отказывается воспринимать музыку, как профилактическое и лечебное средство, невольно отказывается от помощи.

Литература

1. Гайнанова А. А., Юдичев С. В. Музыкотерапия, вокалотерапия: новые горизонты / А. А. Гайнанова, С. В. Юдичев. – Текст: электронный // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2014. – № 12-3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykoterapiya-vokaloterapiya-novye-gorizonty> (дата обращения: 03.03.2025).

2. Дединская Е. П., Щербинин К.А. Музыкальная терапия в клинической практике / Е. П. Дединская, К.А. Щербинин. – Текст: электронный // Музыкальная психология и психотерапия. – 2008. – № 2. – С. 112-117. – URL: (дата обращения: 03.03.2025).

3. Колягина, В. Г. Музыкотерапия в специальном образовании: учебно-методическое пособие / В. Г. Колягина. – Москва: Прометей, 2019. – 108 с. – ISBN 978-5-907166-00-4. – Текст: электронный.

4. Налбандьян М. А., Мигунова М. Г. Музыкотерапия и ее становление в науке и практике / М. А. Налбандьян, М. Г. Мигунова. – Текст: электронный // KANT. – 2012. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykoterapiya-i-ee-stanovlenie-v-nauke-i-praktike> (дата обращения: 05.03.2025).

5. Федорович, Е. Н. Основы музыкальной психологии: учебное пособие / Е. Н. Федорович, Е. В. Тихонова. – Москва: Директ-Медиа, 2014. – 281 с. – ISBN 978-5-4458-8381-4. – Текст: электронный.

6. Фомин А. В., Зотова М. А. Воздействие музыки на психоэмоциональное состояние человека и его творческий потенциал как компонент содержания музыкально-педагогического образования / А. В. Фомин, М. А. Зотова. – Текст: электронный // Музыкальное искусство и образование. – 2018. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vozdeystvie-muzyki-na-psihoemotsionalnoe-sostoyanie-cheloveka-i-ego-tvorcheskiy-potentsial-kak-komponent-soderzhaniya> (дата обращения: 05.03.2025).

Специально сочинённая музыка для различного вида гимнастики в музыкотерапии для детей дошкольного возраста

Всё чаще в музыкотерапии, в обеих её формах как в пассивной, так и в активной используют специально сочинённый музыкальный материал. И это предпочтение не случайно. Именно специально сочинённая музыка способна точнейшим образом следовать целям и задачам, которые ставит перед собой музыкотерапевт в психокоррекционной работе с детьми дошкольного возраста.

Кроме специально написанного музыкального материала, музыкотерапевт так же может широко и свободно использовать импровизацию, опираясь на базовые композиционные основы. Импровизируя, очень полезно привлекать к сотворчеству и ребёнка (группу детей). Пользу совместного творчества отмечают многие специалисты: «Решающую роль в развитии творческой активности ребёнка играют его взаимодействие и общение со взрослыми» [Максимова С.В., 2006, с. 85]. Творческий процесс, как известно, задействует бессознательное, что безусловно способствует успешности психокоррекционной работы.

На важность развития моторики в психическом становлении ребёнка указывает А.А. Люблинская: «У человека управление деятельностью органов чувств и движений осуществляется корой головного мозга. А созревание корковых полей происходит постепенно, в процессе накопления ребёнком собственного индивидуального опыта. Это созревание происходит неравномерно и не само собой, но формируется в той разнообразной и активной деятельности ребёнка, которую специально организуют взрослые...» [Люблинская А.А., 1971, с. 137].

Игры на развитие мелкой и крупной моторики, как и другие виды игр, имеют чрезвычайно важное значение для развития ребёнка дошкольного возраста. Как отмечает Обухова Л.Ф., ссылаясь на Эльконина Д.Б., «... игра относится к символическо-моделирующему типу деятельности, в котором операционально-техническая сторона минимальна, сокращены операции, условны предметы. Однако игра даёт возможность такой ориентации во внешнем, зримом мире, которой никакая другая деятельность дать не может» [Обухова Л.Ф., 1995, с. 232].

Пальчиковая гимнастика (мелкая моторика)

Упражнение «Ивану Большаку»

Упражнение основано на тексте русской народной потешки-попевки.

Все пальчиковые манипуляции обязательно сопровождаются пением.

Музыка этого упражнения носит подчёркнуто деловой характер, так как по тексту каждому пальчику даётся определённое задание. Кроме этого, музыкотерапевту желательно найти регистровые, темпо-ритмические и фактурные краски для характеристики каждого поручаемого дела.

Каждая строчка текста в музыкальном плане оформляется в период. Это выглядит следующим образом: первое предложение — пение со словами, второе предложение — инструментальный отыгрыш.

- *Ивану-Большаку дрова рубить*, (дети, подпевая, разжимают из кулачка большой пальчик)

Музыка аккордового склада, в малой октаве, основанная на квартовой интонации, рисует образ делового серьёзного работника, самого старшего из всех, а значит и самого ответственного. Кроме того, сам процесс рубки дров предполагает очень ритмизованные действия с затактом и акцентированной сильной долей.

- *Ваське-Указке воду носить*, (указательный пальчик)

В верхнем регистре очень красочно прозвучат арпеджиато, рисующие всплески воды в реке. Фактура становится более подвижной, так как носить воду — быть в движении.

- *Мишке, среднему, печку топить*, (средний пальчик)

Мелодия этого предложения навеяна уютной домашней обстановкой. Она проста и напевна, основана на терцовых оборотах в среднем регистре. Гармония консонансная, безконфликтная.

- *Гришке, сиротке, кашу варить*, (безымянный)

Мелодия этого периода — длинные вокализации, ведь кашу варить это большое кулинарное искусство! Регистр выше среднего, гармония проста и красива, лад мажорный, темп спокойный.

- *А крошке Тимошке песенки петь!* (мизинец)

Мелодия в верхнем регистре своей «игрушечностью» и незатейливостью напоминает музыкальную шкатулку. Гармоническое сопровождение, так же в высоком регистре. Сама гармония простейшая, квинтовая и от того безликая, не имеющая ладовой принадлежности.

- *Песни петь и плясать,*

Родных братьев потешать! (произвольные движения всеми пятью пальчиками)

Музыка подвижная, весёлого плясового характера. Мелодия инструментального типа короткими попевками, перемежающимися группировками шестнадцатых. Динамика яркая, регистровка охватывает весь диапазон инструмента.

Игра на развитие крупной моторики

«Все захлопали в ладошки»

Игровые движения сопровождаются песенкой плясового характера, в чётном размере, в мажорном ладу. Мелодия простая и запоминающаяся, основанная на звуках мажорного трезвучия. Фактура гомофонно-гармоническая. Форма куплетная, где каждый куплет музыкально обрисовывает игровую ситуацию, в зависимости от которой меняется регистр, темп, динамика и т.п.

Все захлопали в ладошки

Дружно, веселее! (дети, подпевая, хлопают в такт ладошками).

Музыка в среднем и в высоком регистре. Темп достаточно подвижный.

Застучали наши ножки

Громче и быстрее! (затопали ножками)

Музыка в среднем и низком регистре. Динамика на *crescendo* с постепенным ускорением темпа.

По коленочкам ударим

Тише, тише, тише... (хлопают себя по коленкам, затихая)

Музыка в среднем регистре, в первоначальном темпе, с постепенным *diminuendo*.

Ручки, ручки поднимаем

Выше, выше, выше! (поднимают ручки вверх постепенно)

Музыка постепенно поднимается в самый верхний регистр.

Завертелись наши ручки,

Снова опустились, (покрутили "фонарики" и опустили ручки вниз)

Музыка в самом высоком регистре. Затем постепенное движение к регистру в малой октаве.

Покружились, покружились

И остановились! (покрутили "фонарики" опущенными ручками и вернулись в исходное положение – ручки на коленочках)

Музыка в малой октаве. Здесь в фактуру уместно включить прямые трёхзвучные арпеджио в группировке триолей шестнадцатыми, имитирующие круговые кистевые движения, так называемые «Фонарики».

Затем, в каденции, музыка возвращается в первоначальный регистр, чем и заканчивает игровую ситуацию.

Двигательная разминка по мнению многих специалистов и в частности М.Я. Басова обладает большими стратегическими возможностями: «... коорди-

нация, является практически наиболее важным качеством. Линия развития этого качества идёт по двум путям; с одной стороны, в сферу возможностей подрастающего вносятся новые виды движений, отсутствовавшие ранее, с другой стороны, усложняются и совершенствуются такие виды движений, которые в практику индивидуума вошли недавно, но в более простых формах» [Басов М.Я., 2007, с. 350].

Хореотерапия

Упражнение «Хоровод»

Музыкальный материал песенного типа: куплетно-припевная структура. Музыкальные компоненты всецело подчинены сюжету песни и точно обрисовывают конкретную ситуацию и танцевальные движения.

Как собрался народ

В наш весёлый хоровод!

Будем дружно играть,

Веселиться и скакать! (дети, подпевая, водят хоровод)

Музыка подражает русским народным хороводным песням: умеренный темп, средний регистр, простая напевная мелодия в мажоре. Фактура гомофонно-гармоническая. Аккомпанемент в левой руке лучше всего решить прямыми четырёхзвучными арпеджио в размере четыре четверти. Гармонический язык ясен и прост, модуляции возможны только на границах с припевом\куплетом. Мелодию лучше вести двухголосно или трёхголосно в гармонической фактуре, что полнее соответствует образу хоровода, группового движения.

Припев повторяется 2 раза:

Солнышко весеннее припекает, (поднятые вверх ручки изображают солнышко)

Травушка-муравушка подрастает (опущенные вниз ручки изображают травку)

Темп музыки значительно оживляется. Фактура в левой руке становится подчёркнуто ритмизованной, передавая временную замену хороводного движения на плясовое. Здесь в мелодии обязательно следует показать регистровые контрасты: верхний регистр, когда в тексте слова о солнышке и нижний регистр (малая октава), когда слова о травушке-муравушке.

На травке, на траве,

На зелёной мураве

Поплясать мы хотим,

Ножкой, ножкой постучим! (плясовые движения с притопами)

Плясовая фактура сохраняется. Мелодия базируется в среднем регистре, без контрастных сопоставлений. В басовой партии левой руки добавляются

подчёркнутые акценты на сильную и относительно сильную доли, организующие ритм так называемых притопов в плясовом движении.

Припев (2 раза):

Солнышко весеннее припекает, (поднятые вверх ручки изображают солнышко)

Травушка-муравушка подрастает (опущенные вниз ручки изображают травку)

А у нас, а у нас

Развесёлый будет пляс,

Приседай, не зевай,

От ребят не отставай! (плясовые движения с приседаниями)

Активные, энергичные регистровые скачки и аккордами в правой руке имитируют приседания танцующих. Динамика всё более становится ярче, общий темп воодушевлённой, фактура насыщенной.

Припев (2 раза):

Солнышко весеннее припекает, (поднятые вверх ручки изображают солнышко)

Травушка-муравушка подрастает (опущенные вниз ручки изображают травку)

Посмотри – у ребят

Новый яркий наряд!

Повернись, покружись,

Всем ребятам покажись! (танцевальные движения с кружением)

Музыка приобретает трёхдольный метр, организующий танцевальное движение. В фактуре мелодии уместно добавить такие украшающие элементы, как морденты, трели, арпеджированные аккорды в высоком регистре и т.п. Динамика по-прежнему сохраняет свою яркость. Хореографическая инсценировка заканчивается на кульминации.

Припев (2 раза):

Солнышко весеннее припекает, (поднятые вверх ручки изображают солнышко)

Травушка-муравушка подрастает (опущенные вниз ручки изображают травку)

Коррекционная ритмика

«...ритмика... в системе своих упражнений содержит и такие, которые направлены именно к выработке умения одновременно управлять несколькими совершенно различными, а иногда очень сложными движениями рук и ног... Она достигает в этом направлении больших результатов, показывая, что в области движения возможности нашего развития значительно шире фактически используемых» [Басов М.Я., 2007, с. 334].

Упражнение «Карусели»

В музыке этого упражнения главной составляющей характеризующей частью является темпо-ритм, следующий за текстом. Поэтому никакие другие параметры музыкального содержания не должны отвлекать на себя внимание. Мелодия не отличается выразительностью, и, по сути, является ритмизованной речью, хотя и не лишённой определённой интонации. Фактура претерпевает изменения в соответствии с меняющимся темпо-ритмом: чем медленнее темп - тем плотнее фактура; чем быстрее темп - тем фактура легче и прозрачнее. Регистровка так же чутко следует темпо-ритмическим нюансам: регистр становится выше по мере оживления темпа и наоборот.

Еле-еле, еле-еле

Завертелись карусели! (дети, подпевая, взявшись за руки, начинают медленно двигаться по кругу)

Музыкальный материал сосредоточен в первой и малой октавах. Темп медленный. Ритмические длительности крупные. Фактура аккордовая, плотная. Лад неизменно остаётся мажорным, характеризуя весёлую игровую ситуацию, лишённую какого-то ни было конфликта.

А потом, потом, потом

Всё бегом, бегом, бегом! (двигаются по кругу, прибавляя темп)

Планомерно меняется метро-ритм вместе с убыстряющимся темпом. Размер укорачивается до двух четвертей, ритмические длительности мельчают, а регистр становится выше, в районе второй октавы.

Побежали, побежали,

Побежали, побежали! (двигаются ещё быстрее)

Фактура музыкального материала лёгкая и быстрая. Длительности шестнадцатыми, регистр второй и третьей октавы.

Тише, тише, не спешите! (движение медленнее)

Темп замедляется до умеренного, динамика идёт на спад, регистр средний, длительности восьмыми и четвертями.

Карусель остановите! (останавливаются)

Медленный темп постепенно приводит к остановке движения. Фактура, длительности и регистр возвращаются к первоначальным характеристикам.

Ритмопластика

Упражнение «Матрёшка»

Упражнение построено на русской фольклорной потешке по мотивам образа куклы Матрёшки, вмещающей в себя, как известно, несколько кукол разных величин. В данном упражнении, для наглядности ограничились тремя.

Музыкальный план упражнения основан на иллюстрации трёх матрёшек, одинаковых по образу и содержанию, но разных по величине.

Музыкальная характеристика большой матрёшки основывается на низком регистре (малая октава) и плотной аккордовой фактуре. Темп весьма умеренный, ближе к медленному. Благодушный и доброжелательный характер персонажа определяют мажорный лад и консонансы. Наивность и незамысловатость лубочного образа передаёт мелодия нарочито простого склада. Двудольный размер и ровные метрические длительности в аккомпанементе добавляют образу характерную «округлость». Динамика громкая.

Матрёшка, матрёшка!

Откройся немножко! (дети стоят во весь рост с поднятыми руками)

Средняя матрёшка характеризуется в музыке средним регистром (первая октава), облегченной фактурой, оживленным темпом и короткими длительностями. Динамика средняя.

Матрёшка, матрёшка!

Откройся немножко! (дети стоят во весь рост, руки опущены)

Для обрисовки образа маленькой матрёшки подойдут следующие музыкальные выразительные средства: высокий регистр (вторая октава), очень прозрачная фактура с одnogолосной мелодией и аккомпанементом в виде ломаных арпеджио шестнадцатыми. Динамика тихая.

Матрёшка, матрёшка!

Откройся немножко! (дети присели на корточки)

В заключении стоит отметить неоспоримый факт самого благотворного влияния музыкотерапии на корректировку различных эмоциональных нарушений у детей дошкольного возраста. Специально сочинённая музыка усиливает терапевтический эффект во много раз своей прицельной направленностью на коррекционные задачи. При этом важное значение при сочинении музыкального материала имеет необходимое условие соблюдения специфических нюансов, связанных с особой аудиторией. Данная статья с практическими советами по сочинению музыки к некоторым упражнениям активной формы музыкотерапии послужит хорошим руководством для музыкотерапевтов в психокоррекционной работе с дошкольниками.

Литература

1. Басов М.Я. Общие основы педологии. Санкт-Петербург: Алетейя, 2007. 334 с.
2. Басов М.Я. Общие основы педологии. Санкт-Петербург: Алетейя, 2007. 350 с.
3. Люблинская А.А. Детская психология. М.: Просвещение, 1971, 137с.
4. Максимова С.В. Творчество. Созидание или деструкция? М.: Академический проект, 2006, 85с.
5. Обухова Л.Ф. Детская психология: теории, факты, проблемы. М.: Три-вола, 1995, 232с.

Композиционные особенности специально сочинённой музыки для различных моделей игр в музыкотерапии для дошкольников

В музыкотерапевтической практике в равной степени применяются как подобранная музыка, так и специально сочинённая. Выбор определяется степенью музыкальной подготовленностью музыкотерапевта. В данной статье речь пойдёт о некоторых принципах сочинения фортепианной музыки для игровых моделей психокоррекционных занятий с дошкольниками.

Роль игровой составляющей в развитии личности ребёнка трудно переоценить. По мнению психологов «Именно с помощью игровой деятельности, осуществляемой, в подавляющем большинстве случаев, в ходе общения с другими детьми, ...ребёнок дошкольного возраста познаёт окружающий мир, познавательно его трансформируя, „перелагая“ его в игровую форму» [Донцов Д.А., 2015, с. 51].

Л.Ф. Обухова, резюмируя значение игры, подчёркивает: «...единственная деятельность, которая позволяет смоделировать эти отношения [ребёнка и общества], включиться в уже смоделированные отношения и действовать внутри этой модели, - это сюжетно-ролевая игра» [Обухова Л.Ф., 1995, с. 232].

Игра «Иголка и Нитка» (развитие внимания)

«Умение подчинять своё внимание требованиям..., а затем и понимание необходимости этого представляют собой начальную форму управления ребёнком своей психической деятельностью» [Люблинская А.А., 1971, с. 192].

В группе детей выбирается (лучше считалкой) ребёнок на роль Иголки (роль Иголки может играть взрослый), остальные дети, выстроившись в ряд, играют роль Нитки. Задание состоит в том, чтобы Нитка в точности повторяла все движения Иголки.

Музыкотерапевту надо придумать очень красивую, витиеватую мелодию, как будто изображающую старинную вышивку на пальцах. Такая мелодия конечно будет в верхнем регистре, ведь нежность — это то, чем она восхищает! Здесь будут уместны отклонения и модуляции — ведь вышивальщица использует разноцветные нитки! Ритм лучше выбрать вальсовый, поскольку ассоциативно с тематикой подобных вышивок, он отсылает к изящным и лёгким образам. Фактура так же должна быть лёгкой и не перегруженной. По форме — это период, но возможен и более длительный вариант. Вариационная форма тоже подойдёт. Динамика так же должна отличаться изысканностью — многочисленные *crescendo* и *diminuendo* приветствуются, точно также, как и агогические

нюансы: *ritenuto, accelerando, a tempo*, фермата и т.п. Всё это должно работать на активизацию внимания детей в образе «Нитки» и стремление их до мельчайших деталей скопировать движения «Иголки», ведь итогом этой игры будет искусно вышитый узор. Музыкотерапевт обязательно, оценивая результат работы, должен выразить группе своё восхищение получившейся в итоге нежной и изысканной вышивкой.

Игру можно повторять несколько раз. Следующая «Игла» вероятно захочет вышить свой узор, непохожий на предыдущий. В этом случае, что совершенно естественно, музыкотерапевт придумывает новую импровизацию.

Игра «Поезд» (развитие памяти)

«...усвоение в это время [дошкольный период] совершенно не может опираться на зрительные восприятия и происходит исключительно слухо-двигательным путём» [Басов М.Я., 2007, с. 423].

Игра сопровождается песенкой:

*Вот поезд наш едет,
Колёса стучат!
А в поезде этом
Ребята сидят!*

(Дети, подпевая, встают друг за другом, изображая паровозик и вагончики)

*Чу-чу-чу, чу-чу-чу,
Пыхтит паровоз,
Далеко, далеко
Ребят он повёз!*

(едут в паровозике, после каждого куплета и припева паровозик останавливается, приезжая на очередную воображаемую станцию, пассажиры высаживаются и инсценируют присутствие в предлагаемых обстоятельствах. Например:

станция "Лес" – пассажиры собирают грибы, ягоды, встречают лесных зверей и птиц;

станция "Луг" – плетут венки, любуются цветами, ловят бабочек;

станция "Море" – рассматривают морских животных, рыб, собирают ракушки;

станция "Стройка" – наблюдают за работой строительной техники)

Форма этого музыкального материала – рондо, где рефреном выступает песенка, а эпизодами – остановочные станции.

Во вступлении, в качестве образно-характеристического момента, можно добавить ритмизованный диссонантный аккорд в верхнем регистре, изображающий паровозный гудок.

В музыке рефрена музыкотерапевту надо ясно показать образ поезда, его узнаваемые характеристики. В первую очередь это чёткий ритм, имитирующий

стук колёс. Важно всё время придерживаться ориентира, что это музыка для детей и паровозик не настоящий, а декоративный, игрушечный, поэтому излишнего натурализма здесь, конечно, не нужно. Следовательно, для аккомпанемента выбирается средний регистр, басы возможны в большой октаве. За основу берётся оstinатная ритмическая формула в чётном размере (2\4, 4\4), где основной басовый акцент приходится на сильную долю. Темп подвижный. Мелодия рефрена песенная, однотональная, простая и ясная, легко запоминающаяся, в узком диапазоне. Опорой мелодии служит предельно простая гармония, например полнофункциональный оборот. Вместе с тем, мелодия должна обладать необходимой яркостью, свойственной рефрену.

Совсем другого свойства музыкальный материал эпизодов. Здесь музыкотерапевту надо изобразить различные картины природы и жизнедеятельности человека, поэтому он должен воспользоваться всем арсеналом необходимых для этого средств музыки:

- мелодия инструментального склада, занимающая полный диапазон регистров инструмента,
- гармония изысканна, с множеством отклонений и модуляций (как постепенных, так и эффектных внезапных)
- форма – свободный период.

Однако музыкотерапевту нельзя забывать и о характерных особенностях иллюстрируемого объекта, так как музыка должна возбуждать и стимулировать игру воображения у детей.

Эпизод «Лес»

Мелодию очень хорошо украсят трели в верхнем регистре, имитирующие пение птиц, нисходящие мелодические «кукушечные» терции, а так же вспорхнувшие «птичьи» октавы и тому подобные детали.

Гармония в широком расположении импрессионистического типа мягко играет акварельными красками и полутенями, то есть используются модуляции близкой степени родства. Воображению рисуется мягкий шум листвы летнего леса со всевозможными оттенками зелёного.

Фактура очень свободная, импровизационного склада, с элементами подголосков, имитирующих лесное эхо. Темп спокойный.

Очень оживит эту картинку внезапность появления какого-нибудь животного: зайчика (характерная дробь быстро повторяющегося звука в среднем регистре), ежа («колючие» малые секунды), медведя (тесно расположенные диссонансные аккорды в низком регистре минорного лада).

Эпизод «Луг»

Мелодия этого музыкального материала должна напоминать фольклорные хороводные песни (одноголосные, в терцию или в сексту), под которые плелись венки из луговых трав и цветов. Здесь также присутствуют изобразительные знаковые элементы: луговые цветы (яркие короткие интонационно разнообразные фразы), порхание бабочек (недлинные изящные пассажи, построенные на ломанных арпеджио).

Музыкальный образ завершат неторопливый темп, мягкая спокойная мажоро-минорная гармония без резких внезапных модуляций и фактура, напоминающая тихую русскую песню или светлую колыбельную. Форма – период.

Эпизод «Море»

Арсенал выразительных средств в этом эпизоде в первую очередь включает в себя волнообразную фактуру прямых арпеджио (морские волны), низкий мягкий бас (морские глубины), арпеджированные аккорды среднего и высокого регистра (водная рябь), яркие внезапные модуляции (причудливые красоты морских обитателей: морские звёзды, кораллы, яркие экзотические рыбы).

Для придания картинке динамизма, можно показать варианты моря спокойного (стабильная динамика на *p* и *mp*, неширокие фоновые арпеджио, неторопливый темп) и взволнованного (широкоамплитудные *crescendo* и *diminuendo*, широкие фоновые арпеджио, темп *con moto*).

Иллюстрацию также выгодно дополняют образы морских обитателей: большого добродушного кита, выпускающего фонтан брызг (мелодическая фраза в три октавы в низком и среднем регистрах, *glissando* в верхнем регистре, заканчивающееся ярким «рассыпчатым» многозвучным аккордом), стайки юрких экзотических рыбок (стремительные короткие яркие пассажи вне тональности), прозрачные неподвижные медузы (чистые квинты на долгих длительностях).

Форма этого импрессионистического эпизода свободная.

Эпизод «Стройка»

За жанровую основу здесь можно взять модель фольклорной рабочей песни. Поэтому музыка должна иметь задорный, бойкий, оптимистический характер, решённый в мажоре без модуляций внутри периода. Если период будет повторяющийся, то короткая волевая модуляция к следующему построению будет оправдана более продолжительной формой.

Важное значение здесь имеет музыкальный размер, поскольку он выполняет функцию координатора рабочего движения. Он должен быть обязательно чётным, с акцентом на сильной и относительно сильной долях такта. Чёткости и определённости также будет способствовать гомофонно гармоническая фактура. Динамический план этого эпизода – ровное *mf*, с «подбадривающими» возгласами на *sf*.

Чтобы разнообразить этот эпизод событиями, не лишне будет добавить несколько характеристических моментов: урчание мотора самосвала (тремолирующие аккорды в низком регистре), работа экскаватора, вычерпывающего ковшом грунт (многозвучные, в тесном расположении аккорды, взятые попеременно то в низком, то в верхнем регистре) и т.п.

Игра «Наших кукол мы возьмём» (развитие мышления)

Сценарием игры служит песенка, каждый куплет которой – инструкция к овладению определённого поведенческого навыка: неспешная ходьба, плясовая, отход ко сну, внимание к эстетическому внешнему виду. Через заботу о

своей подопечной (кукле) ребёнку прививаются необходимые социальные стандарты.

Музыкальный материал этой игровой ситуации должен соответствовать характеру и образу каждого куплета.

Музыка первого куплета – спокойная размеренная песенка в гомофонно-гармонической фактуре, в среднем регистре, в динамике *mp*. Она должна напоминать простые мелодии, которые поются «сами собой», когда человек прогуливается в хорошем настроении, что-то напевая себе в пол-голоса.

Наших кукол мы возьмём,

С куклами гулять пойдём!

Мы шагаем не спеша, Раз и два, раз и два! (Дети, подпевая, гуляют с куклами по комнате).

Второй куплет – плясовая, с характерными узнаваемыми чертами. Темп становится оживлённым, в ритмическом рисунке присутствуют шестнадцатые, пунктиры и синкопы. Фактуру украшают короткие яркие *glissando* в верхнем регистре и секундовые созвучия, имитирующие звон бубенцов. Динамика также повышается до *mf*.

Мы за ручки кукол взяли,

С ними вместе поплясали!

Ля-ля-ля, ля-ля-ля,

Пляшет куколка моя! (произвольные плясовые движения вместе с куклами).

Следующий куплет – колыбельная. Темп значительно замедляется, динамика *tr*, *p*, *pp*. Фактура построена на мягких, «густых» септаккордах в среднем регистре. Лад переменный.

Уложили куклу спать,

Стали песню напевать.

Баю-бай, баю-бай,

Глазки, кукла, закрывай! (укладывают кукол спать).

Контрастом к предыдущему, будет музыка четвёртого куплета. Мажорный лад и спокойный темп характеризуют доброжелательное утреннее настроение. Мелодия после каждой фразы должна включать отыгрыш с витиеватой орнаментикой, призванной символизировать эстетическую красоту. Ритм может быть трёхдольный, вальсообразный.

Вот проснулась кукла-крошка!

Причешу её немножко,

"Тихо, тихо, не шали,

Потихонечку сиди!" (причёсывают кукол)

В заключении игры возвращается музыкальный материал плясовой второго куплета. Завершить игровую ситуацию важно в позитивном, приподнятом настроении.

Кукла будет отдыхать,

А (Надюшенька) плясать! (произвольные плясовые движения).

«Игра в мяч» (развитие восприятия)

Игра может проводиться в различных вариантах с разными заданиями и динамикой усложнения.

1. Задание на развитие внимания.

Дети садятся в круг и перекатывают друг другу мяч разными способами, в зависимости от звучащей музыки. Плавная музыка предполагает, что мяч катится. Музыка с пунктирным ритмом – мяч посылается подскоком.

Музыка может менять темп, и значит, в соответствии с этими изменениями, важно и мяч катить быстрее или медленнее.

Для успешной игры детям необходимо всё время внимательно слушать музыку и соизмерять с ней свои игровые действия.

Музыкальный материал для «плавного» хода мяча (когда мяч перекатывают) должен включать в себя прямые пассажи из диатонических и хроматических гамм в восходящем и нисходящем движении. Лад мажорный. Размер чётный. Динамика средняя. Ритмический рисунок образован ровными шестнадцатыми (в быстром темпе) или восьмыми (в медленном темпе) длительностями. Фактура гомофонно-гармоническая.

Когда предполагается, что мяч должен посылаться подскоками, в первую очередь в музыке меняется ритм – он становится пунктирным. Интонации также меняются от хроматических и поступенных в сторону интервальных. Можно поменять метр на трёхдольный. Лад по-прежнему остаётся мажорным.

2. Вариант игры, направленный на развитие внимания, интеллекта, пополнение словарного запаса.

Дети садятся в круг и перекатывают мяч друг другу, пока звучит музыка. Как только музыка остановится (остановить можно в любом месте пьесы), тот, у кого в руках оказался мяч, должен назвать слово, соответствующее выбранной теме (например, "корова", если выбрана тема "Домашние животные").

Тема выбирается считалкой из списка тем, предложенных детьми.

д) игры на *выражение эмоций*, расширение эмоционального диапазона.

Игра «Тигр» (выражение эмоций)

Ребёнок должен выразить образ посредством пластики, мимики, придумать историю о жизни персонажа, о его характере.

Если игра проводится в группе, то можно продемонстрировать несколько разных образов тигра и дать задание определить их различия и сходства (размер, возраст, характер).

Музыкальный материал этой игровой сценки должен быть предельно характеристичен. Здесь не обойтись без *tremolo* в нижнем регистре, имитирующем рычание дикого зверя. Причём эти *tremolo* должны быть динамически очень гибки — от еле слышного *pppp* до внушительного *ff* (конечно в разумных пределах). *Crescendo* и *diminuendo* различной протяжённости должны состав-

лять основу этой пьесы, как и многочисленные аккордовые *sf*, изображающие стремительные броски тигра.

В обрисовке характера персонажа, а так же его размера важную роль играет выбор регистра. Низкий регистр рисует образ большого, грозного животного, а умеренно низкий и средний наоборот — послушного и дрессированного. Возможен так же и вариант воплощения игрушечного плюшевого тигра. В этом случае регистр, конечно лучше выбрать средний и умеренно высокий.

Форма этого музыкального эпизода свободная, как и тональный план. Мелодическая линия представлена короткими попевками, а гармония преимущественно остро диссонансная (нельзя забывать, что у тигра острые когти!).

Многие из приведённых в примерах игр сопровождаются пением и это не случайно. Пение или вокализация (пение без слов) во время игровой деятельности способно принести большую пользу психологическому здоровью ребёнка. Ерёмина Н.И. в своей диссертации «Восстановительная коррекция психологического статуса детей из социально неблагополучных семей методом игровой вокалотерапии» подчёркивает значимость комплексного соединения метода вокалотерапии с элементами ролевой игры и музыкальными архетипами. По её мнению, «...такое сочетание эффективно способствует повышению уровня адаптивно-приспособительных функций ребёнка, поскольку задействует одновременно подсознание, сознание и поведение» [Ерёмина Н.И., 2009].

В заключение стоит отметить, что специально сочинённая музыка позволяет музыкотерапевту использовать методы психокоррекционной работы с детьми во всех мельчайших нюансах, что без сомнения, делает терапию более результативной. Вовлекая ребёнка в совместный творческий процесс создания музыкального материала, музыкотерапевт тем самым погружает его в атмосферу творческого бессознательного, что ещё больше способствует гармонизации психоэмоционального фона и налаживанию социальных коммуникаций.

Литература

1. Басов М.Я. Общие основы педологии. С-П.; Алетейя, 2007, 423с.
2. Донцов Д.А. "Психология развития детских возрастов: младенчество, раннее детство, дошкольное детство, младший школьный возраст, подростковый возраст". Коллективная монография. М.: 2015, 51с.
3. Ерёмина Н.И. Восстановительная коррекция психологического статуса детей из социально неблагополучных семей методом игровой вокалотерапии: Дис. ...канд. псих. наук, Москва, 2009 https://new-disser.ru/_avtoreferats/01004292935.pdf
4. Люблинская А.А. Детская психология. М.: Просвещение, 1971, 192 с.
5. Обухова Л.Ф. Детская психология: теории, факты, проблемы. М.: Три-вола, 1995, 232 с.

Практические советы по сочинению музыки в музыкальной терапии для детей младшего возраста

Для успешной музыкотерапевтической работы с применением специально сочинённой музыки следует особое внимание уделить выбору музыкального инструмента. Каждый музыкальный инструмент обладает множеством достоинств, но для психокоррекционных задач в музыкотерапии, с её особенной аудиторией, подходят не все. Музыкальный инструмент для психотерапевтических целей должен обладать широким звуковым и динамическим диапазоном, яркими тембровыми регистрами, а так же быть многоголосным. Под эти требования не подпадают деревянные и медные духовые инструменты, а так же (из-за специфического тембра) струнно-смычковые. Пожалуй лучше всего с этой задачей справятся фортепиано, баян и аккордеон. В данной статье будет фигурировать фортепиано, поскольку автор, чей опыт работы использован в статье, кроме композиторского образования имеет ещё и пианистическое. Но всё здесь сказанное в полной мере можно отнести и к возможностям аккордеона и баяна.

Приведём наиболее типичные и базовые варианты некоторых моделей занятий пассивной и активной форм музыкотерапии.

Следует отметить, что все варианты заданий имеют в своей основе модель игры, так как, по мнению многих специалистов и в частности В.В. Давыдова, игровая деятельность в этом возрасте имеет доминирующее значение в развитии ребёнка. «...В процессе её осуществления у него формируются воображение и символическая функция, ориентация на общий смысл человеческих отношений и действий...» [Давыдов В.В., 1990, с.10].

Немаловажным будет напомнить и про модель общения музыкотерапевта с ребёнком, имеющей в своей основе доброжелательность. По мнению Б.Скиннера «...дети будут охотнее вести себя правильно, если их хорошее поведение будет замечаться и одобряться...» [Обухова Л.Ф., 1995, с. 121].

Музыкальные игрушки

Ребёнку предлагается сочинить вместе с музыкотерапевтом песенку, выбрав соответствующую, понравившуюся из имеющихся, игрушку, тактильный контакт с которой будет способствовать более быстрому освоению ребёнка в незнакомой обстановке. Можно предложить сочинить песенку для любимой игрушки ребёнка. Песенка по своим художественным характеристикам должна способствовать воспитанию доброты, чувства товарищества, быть направленной на зарядку положительными эмоциями и психологическую разгрузку. Здесь от музыкотерапевта потребуются навыки импровизатора, позволяющий

взять за основу композиционное клише несложных детских песен. Так же требуется умение сочинять несложные по форме и содержанию детские стихи. Это могут быть так же стихи-нескладушки (симметричные по форме и размеру, но без обязательной рифмы). Стихи могут сочиняться с ребёнком по принципу эстафеты. Такое совместное творчество несомненно будет способствовать налаживанию коммуникации между взрослым и ребёнком, упрочению положительного эмоционального фона. Музыкотерапевту, сочиняя песенку на заданную тему образа любимой игрушки ребёнка, следует обязательно принять во внимание характерные особенности модели-игрушки: пол, возраст, биологический класс, характер (по описаниям ребёнка) и т.п. И уже исходя из этого, выбирать выразительные средства музыкального фрагмента: регистр, гармонию, ритм, темп и т.п. Обязательно постоянно должен присутствовать вербальный контакт с ребёнком на тему степени похожести этой песенки с образом игрушки. Для большего вовлечения ребёнка в творческий процесс, музыкотерапевту стоит время от времени намеренно провокационно выбрать не тот регистр или темп, чтобы затем, выслушав совет, сделать всё правильно, тем самым показав искреннюю заинтересованность в процессе сочинения.

Музыкальные картинки

Предлагается к прослушиванию ярко жанровая и образная музыка, специально написанная, либо импровизация (колыбельная, марш, танец, музыкальные зарисовки животных, насекомых и т.п.). Музыкотерапевт помогает ребёнку вербально смоделировать музыкальные образы, дать им точную исчерпывающую характеристику, выразить своё отношение к ним. Необходимость в течении нескольких минут сосредоточенного вслушивания и погружения в музыкальный материал благотворно влияет на психологическое состояние ребёнка, выравнивая его эмоциональную шкалу.

Поскольку задание предполагает отгадывание, то есть ориентирование на определённые узнаваемые качества объекта, то на музыкотерапевта ложится важная ответственность сочинения музыкального фрагмента с точнейшими музыкальными характеристиками задуманного образа. Такой характеристичный музыкальный фрагмент не должен иметь вступления или заключения, как дезориентирующей информации и по форме ограничиваться периодом. Музыкотерапевту важно придерживаться главной, магистральной образной составляющей любого, сочинённого им, музыкального фрагмента – обаятельного добродушия музыкальных образов. Огромный медведь, грозный тигр, ядовитая змея и другие, вносящие дискомфорт, образы, должны с музыкальной точки зрения быть решены с максимальным тактом, юмором и обаянием. Они не должны нести природную агрессию. Не в коем случае нельзя допустить ситуации испуга и паники ребёнка. Нужно всегда принимать во внимание особенную в данном случае аудиторию, помнить о целях и задачах музыкотерапевтического занятия. Музыкотерапевту следует придерживаться определённых правил в данной работе: динамика не должна превышать уровня *mf*, выбранный регистр не ниже большой октавы, консонансные созвучия, нерезкие диссонансы. Верхний

регистр может использоваться без ограничений, но с условием негромкой динамики, так как на всём своём диапазоне его звуки весьма привычны для детского восприятия, ассоциируясь с музыкальными игрушками, музыкальными шкатулками, с природными звуками капли, пением птиц и т.п.

Музыкальное моделирование

Педагогом-психологом выстраивается широко амплитудный ряд из музыкальных фрагментов, специально написанных, либо импровизационных, имеющих яркую эмоциональную направленность – от уныло-подавленного настроения через нейтрально-уравновешенного к приподнято-возвышенному и жизнеутверждающему. Совпадение начального музыкального фрагмента с эмоциональным состоянием ребёнка окажет сочувствующий эффект и наладит коммуникацию между педагогом и ребёнком, а так же сделает успешным шаг к следующему музыкальному фрагменту, противостоящему и нейтрализующему эмоциональное состояние предыдущего. На третий музыкальный номер этого ряда ложится обязанность наибольшего эмоционального воздействия, поэтому он должен обладать в достаточной мере динамической и жизнеутверждающей силой. И, наконец, чтобы научить ребёнка контролировать своё мышечное напряжение, при необходимости расслабляться и группироваться, предлагается четвёртый музыкальный фрагмент, направленный на релаксацию, а затем на активизацию мышечного тонуса.

В.М. Бехтерев рекомендовал следующее: «Чтобы воспользоваться музыкой для вывода человека из того или иного настроения, необходимо сначала дать музыкальную мелодию, соответствующую данному настроению, а затем постепенно переходить к музыкальным пьесам, возбуждающим другое настроение. ...Для того, чтобы избежать утомляемости и раздражения не рекомендуется длительное использование однообразной музыкальной мелодии» [Василенко В.В., 2021].

Для сочинения музыки, музыкотерапевту предлагается воспользоваться следующими советами:

1) если выбирать форму сюиты, то музыкальные фрагменты могут иметь короткое вступление, чтобы психологически подготовить ребёнка к восприятию определённого эмоционального состояния, экспозицию и короткую каденцию, чтобы эмоциональное состояние было пережито и прожито вполне. Каждый фрагмент должен быть решён в гомофонно-гармонической фактуре, так как в данном случае, в решении этой конкретно поставленной задачи (выведение из определённого психологического состояния и приведение в другое определённое психологическое состояние) в музыке так же важна определённость как фактурная, так и жанровая. Это значит, что должна присутствовать яркая, песенного типа мелодия и соответствующий аккомпанемент. Определённость и слаженность в музыкальных фрагментах должна быть во всём: модуляции исключаются, отклонения нежелательны, окончание периода обязательно на тонике, гармонический аккомпанемент и бас решены по всем правилам голосоведения. Определённость, ясность и чёткость мысли в музыкальных фрагментах

должны сообщать ребёнку психологическую уверенность и стабильность, правильность принятия решения, что безусловно поможет ему при переходе из одного психологического состояния в другое.

2) возможно использовать и вариационную форму, где первоначальная мелодия будет варьироваться, ладово окрашиваться и фактурно видоизменяться в соответствии с художественно-терапевтическими задачами. Все требования в отношении композиционных решений, о которых было сказано выше, в полной мере касаются и этой данной формы. Музыкотерапевт может строить вариации на оригинальную тему или на любимую песенку ребёнка. Можно придумать песенку про его любимую игрушку, у которой переменчивое настроение, в этом случае психологический приём переноса так же будет способствовать корректровке эмоционального состояния ребёнка. Такое творческое общение поможет установлению взаимопонимания, что несомненно поможет в решении психокоррекционной задачи.

Пение на занятиях направлено на формирование оптимистического настроения ребёнка, снятие эмоциональной скованности, формирование коммуникативных способностей. Оно так же способствует укреплению и оздоровлению дыхательной функции организма, улучшают психофизическое состояние, развивает «внешний» и «внутренний» слух ребёнка.

Пение можно разделить на два типа: *тонирование* и *вокалотерапию*.

Тонирование - это голосовые упражнения на гласных звуках, способствующие развитию речевого дыхания, речи и других функций:

а) упражнение на максимально долгое пропевание звука «м-м-м» способствует снятию стресса;

б) тянущийся звук «а-а-а» помогает быстро расслабиться;

в) протяжный звук «и-и-и» стимулирует работоспособность мозга, активизирует работу всех систем организма.

При тонировании задача музыкотерапевта в отношении сочинения музыкального материала предельно упрощается. На пропевании очередного звука следует брать аккорд каждый раз в разной тональности и выдерживать его не снимая, пока тянется пропеваемый группой (ребёнком) звук. Музыкотерапевт тонирует вместе с группой (ребёнком), эта сопричастность способствует раскрепощению и обретению уверенности у замкнутых и стеснительных детей.

В этой работе важны следующие условия:

1) аккорд должен быть обязательно мажорным, 5-6-звучным, правильно построенным с точки зрения шкалы обертонов (тесное расположение звуков в верхней части аккорда и широкое в нижней). Это классическое благозвучие положительно влияет на эмоциональное состояние группы (ребёнка);

2) использование среднего регистра и средней динамики (*mf*, *mp*), так как аккорд является гармонической поддержкой в упражнении и в следствии этого не должен доминировать над голосом или отвлекать внимание нарочитой декоративностью;

3) использование правой, удлиняющей звук, педали, так как это стимулирует к максимально долгому пропеванию гласного звука (условие упражнения) и, кроме этого, высвобождает дополнительные обертоны аккордового созвучия, добавляя качество музыкальному материалу;

4) необходимо следить за тем, чтобы тонируемый звук, пропеваемый группой (ребёнком) не «плавал», а чётко удерживался голосом на определённой заданной высоте, так как психокоррекционное упражнение подразумевает максимальную сосредоточенность, которая несомненно пострадает от произвольной многоступенчатой интонации.

Вокалотерапия способствует повышению эмоционального состояния у заторможенных, эгоцентричных детей, склонных к депрессиям. Используются песни с эмоциональной формулой «Я хороший – ты хороший». Особенно эффективно пение хором, так как при этом возможна ситуация одновременного участия в процессе и некоторой отстранённости, «анонимности». Это помогает справиться с различными психологическими сложностями в общении, а солирование в хоре становится важным стратегическим шагом в преодолении застенчивости.

Композиторская работа музыкотерапевта в вокалотерапии на время превращается в работу аранжировщика хорошо знакомых детских песен. Этому есть причины. В вокалотерапии используется именно хорошо знакомый детям музыкальный материал, поскольку целевая направленность этого психокоррекционного упражнения – эмоциональное раскрепощение и налаживание коммуникативных связей посредством хорового исполнительства. Радость узнавания знакомой мелодии способствует положительному настрою группы, а совпадение репертуарных интересов – приятельскому единению детей.

Здесь музыкотерапевт должен соблюдать некоторые правила:

- 1) тональность песни должна быть удобной для детского исполнения;
- 2) динамика средней, комфортной для исполнения;
- 3) обязательная дублировка инструментом вокальной партии;
- 4) вокальное участие музыкотерапевта в общем хоре обязательно, а также, если это необходимо, «страховочное» в пол-голоса исполнение вместе с солистом;

5) по окончании песни обязательно должна быть поощрительная оценка (слова, аплодисменты), независимо от качества исполнения. Музыкотерапевту надо воздерживаться от критики (и не допускать таковую со стороны детей) в адрес исполнительства и исполнителей и акцентировать внимание группы только на положительных моментах, чтобы не спровоцировать психологический зажим;

6) музыкотерапевту надо иметь в запасе несколько стихов-считалок, с помощью которых будут избираться солисты. Уникальность стиха-считалки многогранна и трудно переоценима:

во-первых, считалка делает процесс назначения игровым, что само по себе занимательно и этим снимает напряжение ситуации;

во-вторых, снимает страх ошибки с назначающего, а назначаемого как-бы одаривает избранностью (тщеславного ребёнка освобождает от чувства вины, а робкого от чувства насилия). Вместе с тем, статус солиста формирует у ребёнка ответственность, повышает самооценку;

в-третьих, ритмизованность текста прекрасно воспитывает чувство ритма, которое благотворно влияет на психическое здоровье ребёнка;

в-четвёртых, способствует укреплению коммуникативно-эмоциональных навыков;

и, наконец, в-пятых, развивает чувство юмора, поскольку текст считалок всегда окрашен лёгким безобидным абсурдом.

Игра на музыкальных инструментах

Цель – через ансамблевые правила музицирования развить навыки внимания, взаимного слушания, общения, творческого самовыражения, формирование оптимистических настроений.

Музыкальный материал этого упражнения полностью построен на импровизации, имеющей в своей основе хрестоматийные мелодические, ритмические и гармонические формулы. Это всегда дуэт или ансамбль. В этих занятиях (особенно групповых) также очень полезно назначать солиста-ведущего, который задаёт все исполнительские характеристики: темп, ритм, динамику. Поначалу эту роль берёт на себя сам музыкотерапевт. Он как бы демонстрирует правила и ход музицирования, добавляя к характеристикам ещё и лад. Затем, статус солиста-ведущего поочерёдно переходит к участникам группы. Музыкотерапевту уместно будет проявить здесь свои артистические качества. Время от времени, будучи в общем ансамбле и подчиняясь музыкально-художественным условиям солиста-ведущего, музыкотерапевт надевает маску невнимательного музыканта и нарочно ошибается, проверяя тем самым реакцию солиста и товарищей по ансамблю. Эти забавные ситуации очень «разгружают» обстановку и снимают ненужное напряжение. Периодически участники ансамбля меняются инструментами, как и переходящей должностью солиста-ведущего. Музыкотерапевту надо следить за тем, чтобы каждая новая импровизация по содержанию музыкального материала не повторяла предыдущую.

Музыкотерапевту важно поощрять творческую инициативу у детей, которая способствует динамизации процесса, самовыражению, укреплению их эмоционального фона и жизненного тонуса. По мнению С.В. Максимовой, «...задача сводится к тому, чтобы создать атмосферу доверия и поддержки, эмоционального комфорта, адекватно «отразить» творческие проявления ребёнка» [Максимова С.В., 2006, с. 81].

Дыхательная гимнастика

Ребёнку предлагаются задания, связанные с различными образами. Помимо дыхательной функции эти упражнения развивают образное мышление, что, по мнению А.А. Люблинской, представляется очень полезным: «Конкретная образность детского мышления дала основание некоторым психологам ...

рассматривать образность как определённый вид мышления, как ступень в развитии высших форм мышления» [Люблинская А.А., 1971, с. 251].

1) *Задуть свечу на торте*

К музыкальному оформлению этого задания очень подойдёт всем знакомая поздравительная мелодия англоязычной песни «Happy Birthday to you», ставшая символом праздника Дня рождения;

2) *Вдохнуть аромат розы*

Музыка этого эпизода должна подражать лиричнейшим и поэтичнейшим образцам романтического прелюдийного стиля: переменный лад, арпеджированная фактура сопровождения, спокойный темп, изысканно красивая одноголосная мелодия в верхнем регистре.

В заключение стоит отметить, что метод музыкотерапии признан специалистами одним из наиболее эффективных методов коррекционных занятий для гармонизации психоэмоциональной сферы у детей дошкольного возраста. При этом важно, что именно специально сочинённый музыкальный материал позволяет целенаправленно и с максимальной эффективностью содействовать успешному решению психокоррекционных задач.

Литература

1. Василенко В.В. — В. М. Бехтерев о влиянии возвышенных звуков музыки на человека и общество // PHILHARMONICA. International Music Journal. — 2021. — № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2021.2.35150 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35150

2. Давыдов В.В. Психическое развитие младших школьников. М.: Педагогика, 1990, 10с.

3. Люблинская А.А. Детская психология. М.: Просвещение, 1971, 251с.

4. Максимова С.В. Творчество: созидание или деструкция? М.: Академический проект, 2006, 81с.

5. Обухова Л.Ф. Детская психология: теории, факты, проблемы. М.: Три-вола, 1995, 121с.

Художник Наталья Алексеева-Штольдер

От редактора-составителя

Штольдер (Алексеева–Штольдер) Наталья Владимировна родилась в 1960 в Москве. Училась в Московском художественном училище памяти 1905 года (1976–1980) у В.А. Волкова и Ю.Н. Ларина. Окончила Московский Государственный Академический Художественный институт им. В.И. Сурикова (1980–1986); училась сначала на театрально-декорационном факультете, рук. М.М. Курилко-Рюмин; затем в мастерской монументальной живописи, рук. Ю.К. Королев.

Член Московского союза художников (МСХ (АХМДИ)) с 1992 года.

Кандидат искусствоведения (2006), член Ассоциации искусствоведов (АИС).

Член Творческого Союза Дизайнеров (ТСД) с 2011 года. Член Творческого Союза Художников России (ТСХР) с 2019 года.

С 1993 г. по 2007 г. преподавала в Московской Академии изящных искусств, ректор М. В. Кончаловский (с 1996 г. – Институт Художественного творчества (ИХТ)). С 1999 года была руководителем мастерской живописи. С 2008 по 2016 преподавала в Российском Государственном Университете Туризма и Сервиса (РГУТИС). В настоящее время является профессором кафедры изобразительного искусства и народной художественной культуры Института изобразительного искусства и дизайна Гжельского государственного университета (ГГУ).

С 1984 года постоянно участвует в московских, российских и международных выставках. Работает преимущественно в технике масляной живописи и различных графических техниках. Работы находятся в галерее «Союз Творчество» (Москва), а также более ста двадцати работ находятся в частных коллекциях в России и во многих странах мира.

Персональные выставки:

1995 – галерея «Усадьба», Москва

1996 – галерея «DG Fine art», Бостон, США

1997 – галерея «Аргус», Москва

1998 – галерея «Свиблово», Москва

2000 – галерея «Союз Творчество», Москва

2001 – Болгарский культурный центр и арт-студия «Тагри», Москва

2003 – галерея АХМДИ, «Белый зал», Москва

2007, декабрь – 2008, январь – Арт-клуб «Ягуар», Москва

2008, май-июнь – Башкирский государственный театр оперы и балета, к 70-летию Р. Нуреева (совместно с М. Ромадиным), Уфа

2013, апрель – выставка «От метаморфозы к метаморфозе», ЦДРИ, Москва

2013, июль – выставка «Образы болгарской поэзии». Болгарский культурный институт и арт-студия «Тагри», Москва

2018, 25 февраля–3 марта – выставка «Восприятие сквозь время» (Алексеева-Штольдер и ученики). Старосадский пер.,5, Москва

2021, 24 марта–30 марта – выставка «Реальность и мечты». Кузнецкий мост, 20. Москва

2021, сентябрь – выставка «Мозаика впечатлений». Ректорский зал ГГУ, Гжель.

2021, ноябрь–2022, январь – выставка «Мир живописи» (совместно с Ч. Цветковой). Ректорский зал ГГУ, Гжель.

2024, 23 декабря–2025, 23 января – выставка «Хоровод времени», ГГУ, Гжель.

От метаморфозы к метаморфозе

*О нимфы, ПАМЯТЬЮ я кожу раздую
Прошедшего...*

С. Малларме. Послеполуденный отдых Фавна

*Есть полубоги у нас, божества наши сельские; нимфы,
Фавны, сатиры и гор обитатели диких – силваны.
Если мы их до сих пор не почтили жилищем на небе,
Землю мы отдали им и на ней разрешим оставаться.
Овидий. Метаморфозы*

Архаический ритм притягательного древнегреческого слова метаморфоза до сих пор живо пульсирует в пространстве закономерностей, по которым развивается искусство – пространстве превращений, изменений форм, переходов одного состояния в другое. «Разве он здешний?» – взволнованно вопрошал Р.М. Рильке в «Сонетах к Орфею», размышляя о принадлежности Художника к двойному пространству мира видимого и мира видимостей. Большинство поэтических вопросов не нуждаются в поиске ответов за пределами того интуитивно постигаемого смысла, который образует внутренний ритм между побуждением спросить и желанием глубоко вздохнуть, изжить в вопросе заранее знаемый искомый ответ. Конечно, «сердце Орфея» – художника ли, музыканта, танцора – неважно, если он поэт – за гранями «здесьнего». И не пренебрежение реальностью высказывается в этой душевной тяге к преодолению границ, а восприимчивость к голосам того погашенного пространства, лежащего за пределами одной плоскости, которое можно проявить неожиданным созвучием, выразительным жестом или живописной пластикой точно найденной формы. Можно проявить и сюжетом. Но, как писал Жан Кокто, любая драматургия хранит таинственную печать времени, а эмоциональный настрой нашего времени, после абстрактных откровений искусства XX века, настороженно относится ко всякого рода сценариям. Поэтому-то, если современный художник и

работает с сюжетом, то ассоциативная партитура его значений не ограничивается причинно-следственной логикой фабулы, обрастая сложными лигами образных переключек, превращаясь в метафорическое пятно скрытых подтем и переживаний.

Подобные мысли возникают самым естественным образом при знакомстве с творчеством Натальи Алексеевой-Штольдер – художницы, одаренной редким, почти музыкальным восприятием трудно уловимой поэтической субстанции в структуре визуальной иконографии. Для того чтобы понять метаморфозы ее творчества – недостаточно знать мифологию, так как в искусстве художницы сюжет – в большей степени повод, импульс, чем самоцель.

Есть живопись, при встрече с которой хочется избегать прямых точек зрения, сокращающих перспективу диалога между искусством и зрителем. А ведь он может быть чрезвычайно длительным в силу ярких эмоциональных всплесков и периферийных смыслов, заложенных в работах. Творчество Алексеевой-Штольдер производит именно такое впечатление, пробуждая ответный поиску художницы внутренний ритм созерцания. На ее полотна словно смотришь сквозь мягкую золотистую крону липового дерева, сквозь что-то радостно-светлое, нежное, похожее на прозрачный тростник, «подобравшие волосы сосны» или тополиные «рощи сестер Гелиад» (Овидий), сквозь которые наблюдали за играми нимф маленькие фавны, вдохновенно раздувая мелодическими звуками флейты свои детские щеки. Характер живописи Алексеевой-Штольдер – романтического свойства. Артистически-восторженная, эмоционально подвижная природа творчества художницы в лучших своих проявлениях обладает естественной гармонией иллюзорной жизни искусства. Чем обусловлены подобные качества? Возможно истоками, в русле которых формировался внутренний мир и живописная культура мастера.

Органично существуя в нескольких измерениях, соприкасаясь с эстетическим пространством поэзии, истории, музыки, балета, художественный строй живописи Алексеевой-Штольдер одухотворен тонким эмоциональным синтезом разных видов искусства. Именно превалирование артистического начала в характере мировосприятия художницы во многом определяет тот творчески приподнятый тон постижения реальных и ирреальных вещей, который окрашивает любую интерпретируемую ею тему многомерностью поэзии – будь то цветок, танец, портрет современника, мифологический или исторический сюжет. Отсюда и мастерское владение декоративным языком, и чуткое попадание в доминанту психологического состояния своих персонажей. И все это, как-то без предвзятостей, без натиска, очень органично и индивидуально. Не выходя в условную сферу формальных реминисценций, иконографическая структура полотен художницы обогащается преображенными импульсами стилистических принципов искусства символизма, экспрессионизма, авангарда. Причем, удивительная особенность ее личности – способность сохранять и развивать привязанность к полюбившимся периодам истории искусства, удерживать и внутренне возвращать ростки образов, некогда коснувшихся творческой памяти. Так,

например, эволюционируя психологически и профессионально, Алексеева-Штольдер до сих пор не теряет ощущения эстетической притягательности эпохи модерна, вошедшей в круг ее постоянных ориентиров еще в самом начале профессионального пути.

Именно мирискуснической тематике был посвящен диплом художницы, ставший итогом ее обучения в Московском государственном академическом художественном училище памяти 1905 года. Само по себе обращение к «декадентскому» искусству, реабилитация которого в конце 1970-х годов еще только начиналась, обнаруживает артистическую интуицию художницы, готовность отстаивать право на собственную точку зрения, даже если она решительным образом переворачивает общепринятые мнения. Наверное, не лишним будет напомнить, что именно Серебряный век, и именно дягилевские балетные сезоны подчеркнули и усилили в пространстве русского (да и европейского) искусства звучание странной, по-«античному» неоднозначной темы творческих модуляций – душевных и вещественных метаморфоз, превращающих пластику художественного языка в отзывчивый инструмент временных и исторических трансформаций. В этом контексте почти знаковым выглядит эпизод из «Воспоминаний» Александра Бенуа о «Метаморфозах» Овидия как о самой занимательной книге из всей классической литературы, открывшейся ему уже в юности. Не случайной, а вполне закономерной представляется и увлеченность Алексеевой-Штольдер образным миром «Русских сезонов» первой половины XX века («Петрушка», «Весна священная», «Видение розы», «Аполлон») – миром ритмически властным, пластически изобретательным, но неудержимо текучим в своей иллюзорной жизнеспособности. Живопись и графика художницы всегда хранит призыв таинственной, чуть с горечью (но горечью – певучей) философии музыкальной природы пространственно-временных искусств. Именно в силу ее присутствия отголоски разных исторических эпох и художественных направлений приобретают в творчестве Алексеевой-Штольдер убедительную естественность закономерных ассоциаций – контрапункта взаимопревращений, работающих на достижение цельности нового визуального образа.

Если присмотреться к логике сюжетных связей, к композиционным и колористическим решениям художницы, то можно обнаружить родство внутреннего строя ее произведений с синтетичным характером театрального действия, попеременно вспыхивающего разными гранями в свете сценической рампы. Словно храня воспоминание об исчезнувшем движении, превращенном прожектором воображения в танец, живописная пластика работ Алексеевой-Штольдер преодолевает картинную статичность. Музыка и балет – два самых эмоционально неустойчивых, иррациональных и в силу этого предельно конкретных вида искусства – постоянные источники вдохновения художницы. Подобная взаимосвязь, по-видимому, неизбежная принадлежность подлинного романтического мировоззрения, определяющего масштаб творческой натуры. Думаю, что Алексеева-Штольдер вполне могла бы согласиться со словами Гофмансталя, писавшего Штраусу: «Возможно, что балет единственная форма

искусства, которая допускает реальное, близкое сотрудничество между двумя личностями, одаренными зрительным воображением»¹.

Умение оценить значение точно найденной позы, ставшей визуальным синонимом переживания, подчеркнуть энергетический импульс верно переданного жеста, вносящего новый смысловой акцент в общий ритмический рисунок и эмоциональную амплитуду произведения, в творчестве Алексеевой-Штольдер во многом идут именно от балета, позволяющего на глубинном уровне почувствовать перипетии² поиска той уникальной художественной формы, в которой бы единым витком, одним сжатием всего содержательного контекста в знак была полноценно выражена стихия волнующих состояний – боли, радости, утраты, любви. В этой связи хочется отметить диптих Алексеевой-Штольдер «Страсть» и «Тщеславие», с большой степенью интонационной адекватности раскрывающий экспрессивное, «страдательное» начало порыва к прекрасному. Как бы то ни было, любое творческое превращение – перелом, усилие выражения, экспрессия, превышающая привычное чувство меры. В искусстве поэтов и художников, одаренных чуткостью к музыке, всегда ощущается особая ранимость, восприимчивость, может быть, даже уязвимость, «плененность». Думаю, что для Алексеевой-Штольдер подобной Одиссеевой сиреной и стал балет. Серьезные, начавшиеся еще в юности практические занятия хореографией служат плодотворной почвой ее художественным интерпретациям – основой, исключающей пустоцветы поверхностных переживаний, дающей реальную убедительность и свободу в обращении с визуальной формой на уровне владения балетной техникой: чего стоит, например, удивительно крепкий жесткий носочек апломба³ Марго Фонтейн – сказка, волшебство, создаваемое невидимыми сверхусилиями.

Таким образом, знание природы танца изнутри подсказывают Алексеевой-Штольдер удачные решения как в композиционном плане (вполне возможно, что именно в этом сближении с театральным миром скрывается причина любви художницы к многофигурным композициям, к живописным возможностям драматургии), так и эмоциональном. Закрепление позы в пространстве – в пространстве сцены или холста – сопряжено с острым чувством изменчивости состояний на всех стадиях воплощения, ведь в искусстве и духовное, и физическое – всегда синтез. Не эти ли метаморфозы, за которыми мы можем наблюдать со стороны, отражает портрет Р. Нуриева? Кому, как ни Художнику, дано узнать всю тяжесть перерывов между творчеством и снятием грима, между радостью полета Икара и восковыми крыльями, между завораживающим притя-

¹ Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 196.

² Перипетия – древнегреческое слово, обозначающее резкую перемену, срыв, переход от одного состояния к другому – от радости к отчаянию, от счастья к горю.

³ Апломб – понятие, обладающее в балете двумя значениями: 1. свободная манера исполнения и 2. умение сохранять равновесие в течение нескольких музыкальных тактов, стоя на полупальцах, пальцах или пуантах. В данном случае, на смысловом уровне интересен синтез этих значений – мастерства и усилия.

жением «сфинксовых» вопросов и изматывающей приблизительностью неокончательных ответов, между ощущением постоянных превращений и невероятностью пережить что-то за пределами здешних возможностей:

О ужас разглядеть печального недавно,
А нынче в зеркале танцующего Фавна!¹

Однако эмоциональный накал живописи Алексеевой-Штольдер никогда не переходит границ, разрушающих язык искусства, для которого артистические условности существования – естественная мера аполлонической реальности. Причем, особая светлая энергия ее живописи рождается из того же источника, что и скрытый драматизм – из музыкальной души художницы. Так, например, полупрозрачная, перекликающаяся со звуками весеннего хора колористическая гамма триптиха Алексеевой-Штольдер «Времена дня», плавно переходящая из регистра золотисто-бирюзовых рассветных тонов в вечерне-лиловые, почти фонически воссоздает фрагмент античной пляски «ожерелье» – чередующегося из юношей и девушек хоровода, посвященного Афродите. Умение понять самое важное в существовании любого творческого сюжета – его атмосферу, атмосферу, изменчивую как цвет, подвижную, как звук, обуславливает декоративную выразительность пластического языка художницы. Тонко нюансированный колористический симфонизм работ Алексеевой-Штольдер создает ощущение многомерности, «сферичности» художественного пространства. Причем, цвето-воздушная фактура её произведений словно живет в двух измерениях – внешне неизменном, индивидуальном и внутренне эволюционирующем, меняющемся от скольжения дневного или вечернего света по живописной поверхности холста. Подобный эффект доводится наблюдать чрезвычайно редко. Есть в этой особенности живописного языка Алексеевой-Штольдер что-то родственное тому барочному, насыщенному роскошью интенсивного света и цвета течению колористической фразы, которым свободно владели мастера венецианской школы. Это праздничное торжественное настроение живописи художницы самым очевидным образом проявляется при сравнении бархатистых бардовых и васильково синих тонов ее картины «Похищение Европы» с импрессионистически дерзкими, стихийными фрагментами живописи Тинторетто.

Художнице, действительно, доступны многие «краски», причем, краски из разных творческих миров. Но палитра – всегда одна, неизменно ее – Натальи Алексеевой-Штольдер – вдохновенной труженицы московской мастерской. Как-то Джордж Баланчин заметил: «Балет как роза. Разве кто-нибудь спрашивает «про что» роза?». Она просто прекрасна. Так и искусство Алексеевой-Штольдер, прежде всего, о прекрасном. Логику развития этого образа предсказать почти невозможно, в нем, действительно, вспоминая мысль А. Шнитке, нет

¹ Анри де Ренье. Фавн перед зеркалом // Фавн перед зеркалом. Стихотворения «младших» французских символистов в переводах Романа Дубровкина. М., 2008. С. 51

ничего гарантированного. Может быть ничего, кроме стройного призрака античности – неизменного воплощения искусственного совершенства, такого же иллюзорного, как и эффектная стойка на кончиках пальцев после головокружительных фуэте. Не случайно, так концентрично, почти с выразительной силой диссонанса звучит знаковый образ Аполлона в произведении Алексеевой-Штольдер, создающем творческий портрет Михаила Барышникова: безусловное изящество неоклассики в пунцовом хитоне. Наивно думать, что олимпийское равновесие – это зеркало покоя. Зыбкая стихия иллюзии – прозрачная, но страстная; ирреальная, но с примесью чувственности; вполне весомая, но не осязаемая, как эхо Нарциссовой тени, отражающееся в колодце души – всю жизнь (за редким исключением) окружает художника изменчивым пространством превращений, подбрасывающих полустертые следы в ход реальных событий, взбивающих корни в облака, цветы в красочные пятна, поэзию в искусственную плоть. Томительное и увлекательное движение от одной метаморфозы к другой, вечные колебания между постепенно возрастающими образами, взрывающими «тонкую кожу» забвения, – совсем не придуманная метафора творческого пути. Однако разглашать или, как говорили древние греки, «расплясывать» всех Орфеевых тайн не стоит, они раскрываются в самом искусстве. В случае с Алексеевой-Штольдер – в живописи. Когда хочешь по-настоящему понять творчество мастера в унисоне с сокровенным началом его индивидуальности, вольно или невольно приходится искать особых ракурсов видения, которые, словно просветы в кронах, превращают точки зрения в точки опоры. Представленное в данном каталоге сквозь призму античности, творчество художницы обрывает дополнительные смыслы в образном пространстве древней родины поэтов, приоткрывая один из возможных ходов в мир непрерывных эстетических метаморфоз, ощущение живого ритма которых, может быть, единственно достижимый и ценный итог всех откровений искусства.

*Ольга Давыдова,
кандидат искусствоведения
(текст для каталога, 2010).*

Заметки для каталога

Как, из чего складывается внутренний мир художника, итогом выплескиваясь на полотно, на лист бумаги? Как обретает видимый образ? как смысл порождает форму, а зримые формы мира преобразуются в новое качество – художественное произведение?

Загадки творчества, тайны искусства... Но иногда у нас есть возможность приподнять над ними завесу. Совсем не случайно художники современности так часто пишут об искусстве, в этом проявляется тайное желание постигнуть природу собственного творчества, собственных прорывов... Неслучайно неко-

торые художники являются интеллектуалами, имеющими вкус к рефлексии, размышлениям, исследованиям различных областей искусства.

Наталия Штольдер – как раз из таких художников-исследователей. Она профессионал-художник, балерина и профессионал-искусствовед. Как в ней уживаются порывы вдохновения и аналитика творческого процесса? Создание визуального образа и навык танцевального искусства? Насколько эти «сосуды» творчества – сообщающиеся? Еще одна загадка.

Ясно, что грани разносторонне одаренной натуры Наталии, ее внутренний мир, который родился на пересечении и в синтезе нескольких видов искусства, сегодня питается научными изысканиями и продолжает эволюционировать под влиянием множества факторов, явлений, устремлений и интересов, отливается в живописные полотна и графические листы.

Художник-монументалист по специальности, полученной в стенах Московского художественного института имени В.И. Сурикова, Наталия Штольдер демонстрирует интерес к большой форме (что не всегда тождественно большому формату!) и вечным, возвышенным темам. Она ищет собственный живописный язык, который был бы адекватен времени, но основан на глубинной традиции живописания: от Ренессанса до модерна. Последняя эпоха является областью ее специальных научных интересов. Но «суха, мой друг, теория везде, а древо жизни пышно зеленеет»... Живопись художника полнится не теорией и историей искусства, а живым, трепетным, страстным чувством живописной формы, колорита, жизненного порыва. Полнится восторгами цветового, звукового, динамического и предметного разнообразия окружающего мира. В ее работах очень много движения – линий, тел, цветовых аккордов. Насыщенный полнокровный мир возникает на полотнах и в графических листах Наталии Штольдер. Звучный. Возвышенно-витальный. Живой. Декоративно-эстетский. Подчас драматический. Живопись ее – свободная, по московски плотно-насыщенная, густая, но где то острая, балансирующая на границах линий и колорита. Цвет тесно связан с наблюдениями натуры, и в то же время он часто символический, суггестивный.

С одной стороны, тематика произведений Наталии Штольдер кажется бесконечно вариативной, с другой – при ближайшем знакомстве с работами становится заметен особый интерес к природе, городскому пейзажу с элементами фантазмагии, к мифологии, миру балета и театра, классической литературы, к портрету творца – музыканта, балерины. Ее работы отмечены особой музыкальностью. Хорошее знание художественных эпох, где синтез музыки и живописи достигал высокого воплощения, наслаивается в ее работах на личный балетный опыт. Музыка в ее картинах соединяется с тонким пониманием пластики человеческого тела, прочувствованным не только рационально, но и эмоционально-динамически. Он оказывается одним из главных каналов восприятия художником окружающего мира: природы, городского пейзажа, глубинной основой ее художественного видения. Мир Наталии Штольдер складывается из отдельных элементов, первоначал, «кирпичиков мира»: музыка и движение,

пластика в ее произведениях синтезируются с цветовой стихией. Через них выражает себя на холсте, на листе бумаги ее Вселенная. Цвет играет очень важную роль – он выразитель эмоций, смыслов. Цвет складывается в симфонии и ноктюрны визуального восторга. Но он не является единственной доминантой, подчиняется структурам рисунка и композиции. По особому это проявляется в графических циклах художника. Многие имеют литературную основу. Среди них иллюстрации к стихотворениям поэтов Болгарии. В насыщенных цветом, созданных акварелью и пастелью листах синтез изобразительного и музыкального начал визуализирует полифонический строй поэтической речи. В цикле, созданном на основе произведения Генриха Гейне «Доктор Фауст. Танцевальная поэма» вновь раскрывается важная для художника тема танца. Вдохновение от танца рождает и цикл «Движение. Фактура. Образ» – серия коллажей, где Штольдер ведет диалог с Матиссом. Само название цикла пунктирно обозначает движение художественной мысли автора: от пластического языка тела, через выразительные свойства разнообразных материалов, выпукло выражающих себя именно в коллаже, она приходит к главному – созданию художественного образа. В нем слиты движение, материал и творческая интерпретация внутреннего содержания, объединяющего отдельные элементы мироздания.

Живопись и графика объединена в творчестве Наталии Штольдер экспрессивно-декоративным характером художественной трактовки, созидательно-утверждающим возвышенным императивом ее искусства. В то же время, возвышенные темы, связанные с миром искусства, не противоречат живому непосредственному отклику автора на происходящие вокруг события: пожар парижского Нотр-Дама, оживающая после разрушений Пальмира, после-карантинная Красная площадь. Сфера искусства – не трансцендентна нашему настоящему, не отделена от него, является его частью, говорит нам искусство Наталии Штольдер. Может показаться, что это слишком сильное высказывание для дня сегодняшнего, в целом довольно равнодушного к сферам прекрасного. Но в этом – позиция художника. Призванного созидать путь жизни, не сомневаясь в его необходимости.

*Анна Флорковская,
доктор искусствоведения,
профессор МГАХИ им. В.И.Сурикова
(текст для каталога выставки «Реальность и мечты»,
состоявшейся 24-30.03. 2021 по адресу Кузнецкий мост, 20, Москва)*

Мгновенья и образы – в балете и жизни

Préparation, jeter, battements, arabesque etc. – с этими балетными терминами связаны незаметно ушедшие детство и юность. Тогда ритм и запах этих французских слов в сочетании с каждодневным освоением особой балетной аз-

буки говорили о чём-то волшебном, сакральном, совсем не похожем на унылую обыденность.

Первая неожиданная встреча с балетом случилась в пятилетнем возрасте в Большом театре на «Спящей красавице». Поразило всё: музыка и дирижёр с таинственной палочкой, ярко освещённая сцена с чудесными декорациями и торжественный полумрак молчаливого зала, и, конечно, порхающие танцовщицы и танцовщики в удивительных нарядах. И сразу почувствовала – это мой мир, там, среди этого света и красок, есть моё место, моя роль, моя жизнь. С семи лет началось движение навстречу своей мечте – занятия в балетной студии, потом в Народном театре балета Н.В. Спассовской, участие в концертах и спектаклях. В разные годы с упоением превращалась то в Красную Шапочку, то в Снегурочку, в куклу и блошку, весёлого скомороха и слепую, беззаботную пастушку и маленького лебедя.

Однако судьба или случай распорядились по-своему. После третьего класса школы, не поступив в хореографическое училище, я пережила тяжёлый эмоциональный стресс. Мне представлялось, что жизнь закончена, бессмысленна. Но тут произошло другое важное событие – встреча с художественной школой, что на Пречистенке, с её неповторимой атмосферой и увлечёнными своим делом педагогами. Так постепенно изобразительное и балетное искусство стали сожительствовать в моём сознании. Привычные напряжённые занятия балетом не были оставлены, продолжались почти до семнадцати лет. Только на втором курсе художественного училища стало понятно, что следует посвятить себя всецело одной профессии.

Тем не менее, прошедший период был отмечен двумя несомненно бесценными обстоятельствами или подарками судьбы. Действительно, они придали восприятию остроту и дали понимание, что есть реальное, истинное творчество. Первое – это танцевальные выступления в труппе итальянских артистов театра «Ла Скала» в опере «Аида» во время его гастролей в Москве (1972). Второе – участие в спектакле «Девятая симфония» бельгийского хореографа Мориса Бежара (1976). Репетиции и выступления с его труппой «Балет XX века» стали для меня неповторимым творческим опытом. Думаю, что гений Бежара ещё в полной мере не оценён, но радует то, что его хореографические опыты зафиксированы на плёнках, а его размышления – в изданных дневниках. Каждый раз, соприкасаясь с ними, нахожу что-то новое, созвучное своим чувствам и переживаниям. Вот, например: «Балет – это встреча вещей, которые, по идее, не должны были встретиться, а, встретившись, заблистали». Мне представляется, что это может быть встреча парящей возвышенности и откровенного эротизма, текущей мелодии и пульсирующего пространства движений, мгновенного, очень личного жеста и групповой вихреобразной энергетики и т.д. Или другое высказывание, которое не нуждается, на мой взгляд, в комментариях: «В танце я существую вне закона, и многим это не по душе. Меня никак нельзя классифицировать». Или: «Главное – не сделаться узником своих идей, своего так называемого творчества, и ежедневно отрицать своё собственное

учение в случае, если таковое имеется» – данное замечание, вкупе с личными непрерывными поисками, весьма близко рефлексизирующему художнику постмодернизма. Примерно то же самое я могла бы сказать о своей живописи на тему Балета: это не просто изображения фигур в движении и в неких костюмах, не просто краски и формы, фактуры и ритмы, это идеи, видение и Божий промысел.

Закономерно, что темой моей дипломной работы по окончании училища, стал художественный проект, посвящённый «русским балетным сезонам» Сергея Дягилева, а именно, хореографам, музыкантам и танцовщикам, которые явились сверкающей мозаикой этого уникального явления. Сейчас трудно представить, что в то застойное время это был «поступок на грани», ведь многие деятели культуры рубежа веков именовались декадентами, буржуазными перебежчиками, ненужными новой социалистической культуре. Замалчивались мысли о том, что художественные поиски и новаторство этих так называемых декадентов, в своё время были восторженно приняты Европой, во многом способствовали знакомству с нашей русской культурой и, соответственно, признанию её высокого уровня и неоспоримого потенциала. Если бы не стойкая позиция моих любимых преподавателей, В.А. Волкова и Ю.Н. Ларина, которые и по сей день являются для меня эталоном настоящих художников, мне вряд ли удалось бы свободно осуществить данный проект.

Тем не менее, впоследствии к балетной теме я вернулась нескоро. Прошло около десяти лет: учёба на живописном факультете Суриковского института, углублённое изучение истории искусства, стилей, направлений, а также натурные, пленэрные, монументально-декоративные поиски, интерес к исторической теме, осмысливание и пробы, и медленное обретение и возвращение к собственному «я». Одно дело – профессионально разбираться в балетном искусстве, другое – создавать работы в изобразительных техниках, где есть свои законы или свои нарушения законов. По-прежнему на чувственном уровне воспоминание об аромате кулис: смеси канифоля и смоченного дерева, пота и духов, припудренных краской и блёстками задников и бутафории, и т. д. могло свести меня с ума так же, как воспоминание о чувстве полёта во время исполнения *grand jeter*, об ощущении собственного тела, подвластного проявлению любой эмоции, любого образного нюанса. Однако мне необходимо было отстраниться от юной страсти, необходимо было время для самостоятельного творческого труда в области графики и живописи, чтобы прийти к произведениям, свободным от сладости балетного цехового знания и определённых шаблонов, связанных с изображением балета и танца вообще.

Первой моей серьёзной работой стал холст «Эсмеральда» (1992) – живописная композиция, инспирированная чёрно-белой фотографией с изображением М. Кшесинской в данном образе. Мною руководили переживание, анализ и воображение. На самом деле, я никогда не ставила задачу создавать какие-либо циклы. Мои «балетные» работы – это, скорее, очень личные интерпретации конкретных балетных образов, с которыми у меня возникал разновекторный

диалог. При прочтении данных холстов значимо то, что природа танца, сущность движения воспринимаемы и понимаемы мной органично, изнутри. Замечу, что иногда решение приходило в связи с определённым феноменом танцовщика, иногда под воздействием музыки, иногда было связано с некими цветовыми наблюдениями или фантазией, иногда поза или жест танцовщика ассоциировались с каким-нибудь психологическим аспектом, философским изречением. Иными словами, каждая работа обдумывалась и возникала не случайно, а по глубокой внутренней необходимости, правда, не без элементов импровизации. Стилистически холсты на тему Балета порой откровенно различны, и дело не в почти двадцатилетнем промежутке времени их создания. Определённое видение и идеи требовали поиска наиболее выразительного, адекватного художественного языка, который бы нёс в себе структуру и ритм сегодняшнего восприятия, современного нерва, и в тоже время сохранял спиралеобразные культурологические ассоциации. Итальянский скульптор Марино Марини однажды заметил: «Ничего не создаётся, ничего не разрушается, всё изменяется». Мне близко данное мнение мастера, который шёл по трудному пути поиска синтеза прошлого и будущего. В своих исканиях я прежде всего опиралась на цвет, на создание особого колорита в каждой работе и живописную фактуру. Причём эти выразительные средства выстраивались в определённом ритме, который соответствовал общему замыслу того или иного холста. В данном контексте уместно вспомнить ещё одну цитату выдающегося англоязычного, в равной степени принадлежавшего ирландской и английской литературе, поэта-символиста Уильяма Батлера Йейтса: «Затем, что я ищу не стиль, а образ. Не в многознание – сила мудрецов, а в их слепом, ошеломлённом сердце...»

Длительное время меня интересовала проблема взаимодействия искусств как практика, так и теоретика. В этом смысле изучение такого явления, как «русские балетные сезоны» и в целом культуры рубежа XIX–XX веков было бесценно. Действительно, балетное искусство этого периода сочетало в себе черты традиционного балета и новейшей пластики, поэзии символизма и музыки импрессионизма, а затем и авангарда, экспериментальной балетной режиссуры, сценографии и др. Повторю, в этом процессе, принимали участие выдающиеся деятели искусства. Именно поэтому первоначально многие мои холсты навеяны балетными образами именно этого периода. Однако их интерпретация не лежала в области имитации или формальной реанимации. Эти образы и их создатели вдохновляли, являлись в некотором смысле катализатором для собственных переживаний и изобразительных опытов. Так появились работы «Лебедь» (1996) (А. Павлова в заглавной роли), «Красная Жизель» (1998) (О. Спесивцева в заглавной роли), «Тщетная предосторожность» (1995) (Т. Карсавина в главной роли), «Видение розы» (1996) и «Петрушка» (1997–98) (В. Нижинский в заглавной роли) и др.

Не буду скрывать, что в некоторых случаях поиски связи изображения движения с пространством реальным и пространством холста, а также обобщённая выразительность, были главными в формировании образа. Так, напри-

мер, происходило при работе над «Нарциссом» (1996), посвящённом Михаилу Фокину. Данный холст был инспирирован миниатюрой хореографа 1911 года, созданной по сюжету из «Метаморфоз» Овидия. Интересно, что, работая над «Нарциссом», М. Фокин применял опыт «свободной пластики» Айседоры Дункан, обучая танцовщиков античным движениям. Обращаясь к этой теме, я не видела смысла идти по пути прямого цитирования неповторимой изобразительности Бакста или ароматной изысканности музыки Черепнина. Балет «Нарцисс», как отмечала В. Красовская, уравнивал искусства в правах, что было определённым риском. В данном случае мой холст – это драма познающего себя человека.

Выдающийся новатор М. Фокин с его пониманием хореографической режиссуры, как пути «против течения», ассоциировался в тот период для меня с определённой пластической структурой, явленной в некоторых исканиях художников и поэтов-символистов начала XX века. Здесь было важно найти баланс сочетания конструкции формы фигуры, отсылающей к скульптурной пластике античности, и условного, построенного на тонких колебаниях светло-жёлтых и охристых красок, ассоциирующегося с образом цветка нарцисса, с чувственным ритмом живописного, фактурного пространства в целом.

Через несколько лет, но в связи с совсем другими обстоятельствами, возникла работа «Нимфа Эхо» (2000), представляющая персонаж из фокинского «Нарцисса». Этот холст – своего рода реквием на трагическую гибель молодого актера Е.Дворжецкого, незабываемую талантливую игру которого мне посчастливилось увидеть в спектакле «Принцесса Грёза».

В балетной теме меня всегда интересовали всевозможные способы передачи движения. Мгновение, приведённое к знаку. Жест, поза, поворот головы, общий смысл движения и образ некоего персонажа, не столько нарративный, сколько психологический и музыкальный. Вот, например, холст «Стрекоза» (2004). Он обращён к номеру в исполнении Анны Павловой. Для человека, мало-мальски знакомого с историей танца, эта замечательная танцовщица является символом русского балета. Одухотворённость, воздушность, психологизм и изящество её исполнения стали легендой. Мне хотелось найти нетривиальное выражение данных особенностей её танца, как в композиции холста, так и в сочетании применяемых пластических средств. В этом смысле, ведущей стала тема линии, выражающей как движение, так и некую внутреннюю пульсирующую энергию создаваемого образа.

Остановлюсь на холсте «Жар-птица» (вариант 2005 г.), изобразительной основой для которого явился дуэт Т. Карсавиной в заглавной роли и А. Больша в роли Ивана-Царевича. Здесь для меня первоочередной установкой стала сказочность сюжета и импрессионистичность выражения. Действительно, «Жар-птица», немеркнущий балетный шедевр, не может оставить зрителя равнодушным. По справедливому замечанию специалистов, эта постановка дала совершенно новую трактовку русской темы и русского фольклора в частности, и оказала влияние на балеты последующего столетия. Кроме того, здесь произошёл

дебют молодого Ф.Стравинского, музыку которого Дебюсси охарактеризовал как очаровательно оригинальную. Интересна и такая деталь: один из участников этого балетного сезона отмечал, что грим Т. Карсавиной был «врубелевского» стиля (см.: Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века: Хореографы. Л.: Ис-тво», 1971. Т.1. С. 354). Реверанс к изобразительной культуре «Мира искусства», безусловно, прочитывается в данном холсте. Примерно в этой же плоскости шла работа над полотном «Весна священная» (1998). Однако стилистически оно ориентировано на ритмы авангардных поисков того же Стравинского, декорации Н. Рериха и хореографические откровения В. Нижинского. Можно сказать, что мои холсты, вдохновлённые русским балетным театром указанного периода, являются особой квинтэссенцией философского, музыкального, нарративного, декоративного и пластического.

Искусство танца второй половины XX века также содержит определённые свойства притяжения и волнующие качества для человека, интересующегося этим видом творчества. Ряд моих холстов связан с такими балетными именами как Г. Уланова, М. Лиєпа, Н. Макарова, М. Фонтейн, Р. Нуриев, М. Барышников и др. Некоторые работы являются рефлексией на определённые постановки, например, «Азиатская фреска», «Щелкунчик», «Мальро», «Метаморфозы» М. Бежара или «Идиот» Р. Обадия по одноимённому роману Ф.М. Достоевского.

Диптих «Страсть» и «Тщеславие» (2003–2004) посвящены памяти немецкой танцовщицы Доры Хойер. Краткое знакомство с её творчеством потрясло моё воображение. Хотелось, чтобы в холстах через выбранные движения фигуры, особое цветовое напряжение прозвучал особый язык её танца, экспрессивный и психологичный. Какое чувство доводит нас до исступления, когда мы, не владея собой, мучаем других и мучаемся сами? Это чувство близко к болезни, к безумию и окрашено напряжённым красным с глубоким синим, – таков колорит работы «Страсть».

Появление работы «Кармен» (2011) обусловлено юбилеем известной выдающейся балерины, хотя на протяжении долгих лет я старательно обходила громкие имена. М. Плисецкая и «Кармен-сюита» – два феномена, связанные в моём сознании неразрывно. Здесь встретились и создали фейерверк: экспрессивная хореография кубинского балетмейстера А. Алонсо, талант Р. Щедрина, возродившего жанр музыкальной транскрипции, яркая сценография Б. Мессерера, и, безусловно, харизма и артистичность М. Плисецкой. В чём только не обвиняли эту постановку тогда, в 1967, – и в «сырости», и в эротике, и в формализме, и в том, что эта работа – «не наш путь». Вам не кажется в этих наветах что-то очень знакомое, повторяющееся? Исторические, закономерные, мистические параллели и пересечения образуют в нашем сознании пункты-узлы, которые можно рассмотреть только в творческом деянии. Тем не менее, впоследствии балерина станцевала «Кармен-сюиту» примерно триста пятьдесят раз по всему миру и с большим успехом. Замечу также, что в понимании проблемы образности танца для меня подстрочно проходила и другая связь:

М. Плисецкая и М. Бежар, который в 1978 году поставил для примы удивительно органичную миниатюру – «Айседора», посвящённую блистательной А. Дункан.

Тема Балета и вообще танцевального движения волнует и увлекает меня по сегодняшний день – наверное, это судьба. Однако естественным путём перемещаются акценты, происходят, надеюсь, закономерные метаморфозы. Ведь иначе творчество теряет смысл. Изучение передачи человеческого движения на плоскости поворачивается то в сторону цветовой экспрессии, то графического аскетизма, то в область фактурного эксперимента. Своего рода презентация найденного зависит, прежде всего, от возникающего образа и далее от осмысления холста, как особой субстанции, освобождающей от внутреннего переизбытка накопленной неясной энергии. Так появляются работы на античную тему, так возникают холсты, где в моём представлении движения танцовщика или танцовщицы несут нам особые сакральные послания.

Наталья Алексеева-Штольдер,
художник

Из работ Натальи Алексеевой-Штольдер



Сирийский танец (А.Павлова). 2010. Бум., смешанная техника. 28х20



Видение розы (В. Нижинский. 1996. Х., м. 100х80



Синяя птица. 2006. Бум., акв. 28х18



Стрекоза. 2004. Х., м., акр. 100х90



Жар-птица. 2011. Бум., акв., белила. 32х20



Дафнис. Из серии «Движение. Фактура. Образ». Коллаж. 2008. 41х30



Ветер. Из серии «Движение. Фактура. Образ». Коллаж. 2006. 42х30



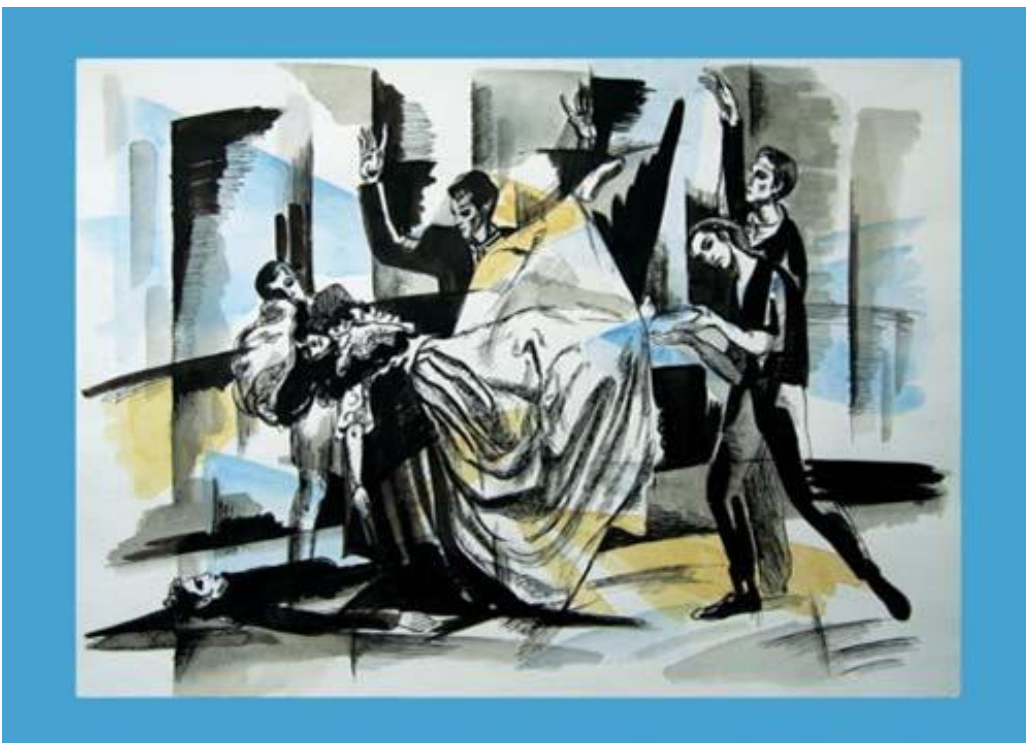
Петрушка (В.Нижинский). 1999-2000. Х., м. 120х65



Арлекин (М. Фокин). 2010. Бум., тушь, гуашь. 30х21



Метаморфозы (1). Из цикла «Посвящение Бежару». Бум., тушь, акв. 29,7х42



Метаморфозы (2). Из цикла «Посвящение Бежару». Бум., тушь, акв. 29,7х42



Алексеева-Штольдер_Ангел_гнева_и ангел_печали_
2019-2020_Х.,м110х196



Алексеева-Штольдер_Вечернее солнце_Тарасовка_2015_80х6_,х.м.



Алексеева-Штольдер_Молитва о Пальмире_5 мая 2016_
2019_Х., м._83х95.



Алексеева-Штольдер_Наталя_Аполлон_2007г_х_м_акр_110х80.



Алексеева-Штольдер_Наталья_Балерина_Диана_Вишнева_
2018г_х_м_50x40



Алексеева-Штольдер_Наталья_Видение розы_1996г_х_м_100x80



Алексеева-Штольдер_Наталья_Ю.Башмет_2008г_орг_м_61x47



Алексеева-Штольдер_Орфей и Эвридика_2006_Х.м._120x95



Алексеева-Штольдер_Тщеславие_2003-2004_Х.м_100x80



Алексеева-Штольдер_Шнитке_1997_Орг.м.,70х90.

Международный Центр комплексных художественных исследований

Ольга Генебарт (Тамбов)

XVI форум

В деятельности Международного Центра комплексных художественных исследований, единственного в своём роде структурного образования, сформированного в 2008 году на базе Саратовской консерватории и работающего с нарастающей активностью, одной из ведущих форм функционирования по-прежнему остаётся проводимый, как минимум, два раза в год Международный научный форум, обозначенный как «Диалог искусств и арт-парадигм», с последующим изданием альманаха, содержащего материалы его участников. Это постоянное наименование форума в полной мере отражает концепцию Центра, которым с первых дней бессменно руководит Александр Иванович Демченко, доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского и Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В. Рахманинова, выдающийся учёный, представитель российской музыкальной культуры, чей вклад в науку измеряется тысячами изданий – монографий и статей в области музыкознания и столь же огромным числом научных опусов в иных сферах художественной культуры.

Подобное название Форума предполагает возможность аккумулировать во всей полноте комплекс научно-исследовательских проектов отдельных авторов и исследовательских школ разных уровней и направлений. Оно определяет общую сверхзадачу Центра и всего комплекса альманахов как мегацикла, связанного целостной, единой концепцией. Концепция, генеральная идея Форума по-разному актуализируется в связи с его посвящением тем или иным событиям в области отечественной истории, культуры, жизни выдающихся деятелей искусства, юбилеям и памятным датам, которые определяют вариативные акценты в структуре и содержании альманахов.

«Михаил Иванович Глинка и его время. К 220-летию со дня рождения» — так локализована тема XVI форума, состоявшегося 24 апреля 2024 года, в преддверии юбилея нашего великого соотечественника, а также, вслед за этим, появления пятитомного альманаха (тома 68–72), опубликованного Саратовской консерваторией. При этом константу структуры, содержания и жанрового спек-

тра предложенных текстов по-прежнему определяет инвариант общего заглавия «Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы».

Обратимся к открывающей 1-й (68) том альманаха статье А.И. Демченко «Время М.И. Глинки». Это своеобразный портал и к первой части пятитомника, и ко всему XVI макроциклу. Богатейший по широте и объёму обозначенных проблем, охвату многих жанров в разных видах искусств, деталей языка, композиции, образно-содержательного и философского аспектов и многих сторон общественной жизни исследовательский текст обращён к периоду расцвета Романтизма как историко-стилевого периода, немалая часть которого по времени совпадает с творчеством Глинки. Автор отмечает многоуровневость, широту и объёмность значения этой категории: «Романтизм – интереснейшая и богатейшая по своим результатам историческая эпоха. Этим словом обозначают также тип художественного мышления, метод художественного творчества и шире – склад мироощущения, образ жизни» [Т.1 (68), с.3]. В то же время существенен авторский акцент на историко-стилевом контексте романтического искусства — пристальное его внимание к отдельным чертам поэтики классицизма и отражённому в подобных явлениях духу Просвещения (привлекает содержательность авторской реплики об эпохе Романтизма как одной из составных частей *Классической эпохи* в контексте расширительной трактовки категории *классического*), с другой стороны, множественные проявления предвестий постромантизма, наконец, вниманием А.И. Демченко отмечены рудименты поэтики романтизма в искусстве XX века.

Богатство и многоликость проявлений романтических тенденций в контексте элементов поэтики смежных эпох, отмеченных особым обаянием и яркостью ценностного аспекта художественных явлений переходного периода, рельефно отражено в аналитических этюдах, значительно обогащающих исследовательский текст этой программной статьи. Среди них «главное творение Иоганна Вольфганга фон *Гёте* (1749–1832) – трагедия “**Фауст**”». Она в равной мере принадлежит и Просвещению, и Романтизму даже чисто хронологически, поскольку работа над ней сопровождала поэта практически всю жизнь: последние три десятилетия XVIII века (с 1771 года) и первые три десятилетия XIX-го (по 1831)» [Там же, с. 4].

«Просветительский оптимизм в условиях нового века» [Там же] *Людвига ван Бетховена*, предвосхитившего многие индивидуальные стили композиторов-романтиков первой половины XIX века, определил беспрецедентную по уровню и качеству достоинств ценность Девятой симфонии. Новизна жанрового решения, отточенность средств выразительности, философская глубина, переполненность красотами отдельных деталей и целостность концепции — все эти нюансы, отмечаемые порознь в отдельных исследовательских трудах, в контексте рассматриваемого материала обрели новые смыслы как ярчайший рельеф мировой культуры, определивший пути её развития и существующий вне времени и пространства.

Выделены аналоги этим явлениям, характерные для российского искусства, качественно иные по тематике и жанровым решениям, полярно различные между собой и при этом в равной мере существенно повлиявшие на процессы развития мировой культуры. Автор упоминает многотомный труд Н.М. Карамзина «История государства Российского», сложное по жанровому составу сочинение с чертами летописного повествования, историко-публицистической и художественной прозы. А рядом с ним упоминается поэтическое творчество великого русского баснописца И.А. Крылова, отмеченное проникновением в национальный дух, что, по словам автора, «как раз было замечательным достижением *романтического искусства*» [с. 6].

Стилевая неоднородность описываемого периода дополнена, по наблюдению автора, образцами зодчества и скульптуры, в которых, в силу их специфики, неизменной оставалась уходящая своими корнями в эпоху Просвещения тема великости, мощи России, подвига отечественных героических личностей, на века прославивших нашу страну. Эти акценты в содержании пополняют стилевое многообразие, которым отмечена отечественная культура начала и 1-й половины XIX века, они усилены такими ответвлениями как ампи́р, проявление которого выделено в художественных средствах Триумфальных ворот в Москве (по проекту О. Бовё). Сочетание черт ампира и романтических проявлений представлено в стилистике Казанского собора в С.-Петербурге, созданного А. Воронихиным.

Обильные авторские аналитические включения, помогающие более пристально рассмотреть художественные красоты отдельных творений, обращены к образцам разных видов искусств. Среди них — памятники М.И. Кутузову (создан Б. Орловским), Минину и Пожарскому (И. Мартрос) и др., отмечено внимание к деталям, указывающее на проявления стилевого синтеза, здание Большого театра, архитектурный ансамбль на площади Искусств. Везде отмечено взаимодействие стиля предшествующей эпохи с романтическими веяниями.

Наконец, значительное внимание в этом объёмном и содержательном материале уделено тем сторонам романтизма, которые обуславливают противостояние и Классицизму, и эпохе Просвещения в целом. Отсюда — приоритетное внимание автора к такой черте как новое отношение к миру личности, не общезначимому, а субъективному в ней (с.13). В связи с этим особенно органично обнаружение «психологической нюансировки» в многочисленных образцах поэтической лирики в приведённых стихах Дж. Байрона, Г. Гейне, Ф. Тютчева — лаконичные наблюдения чередуются с детализированным анализом, фиксирующим богатство, многоуровневость, глубину и эмоционально-психологическую сложность текстов. В этом объёмном и содержательном обзоре привлекает широта охвата художественных текстов — от крупных полотен грандиозных симфоний и образцов опер до сборников, представляющих калейдоскоп инструментальных и вокальных миниатюр, внимание к беспредельному миру образов — сфере лирики в бесконечном многообразии проявлений: красот природы — и черт скорбного драматизма, мотива двойничества — и нежной

идиллии, области сказочности, волшебства, обаяния мира детства. Что же с другими видами искусства? Пристальным вниманием отмечены произведения живописи — западноевропейской и отечественной, исследовательским любованием отмечены драматические сцены в полотнах Э. Делакруа, психологические портреты В. Тропинина, О. Кипренского.

В этом сонме образов и тем впервые появляется имя М.И. Глинки, в момент, когда освещается мотив томления лирического героя по идеалу, отблеск которого мог озарять «живущее на земле, особенно женский лик. Тогда появлялось то, что встречаем, к примеру, в стихотворении *Александра Пушкина* <...> и в одноимённом романсе *Михаила Глинки* (1804–1857)». Именно *мгновенье*, когда в реальном человеке могут обнаружиться «*небесные черты*» и «*гений чистой красоты*». И ещё одно упоминание о нашем великом соотечественнике связано с преломлением особенной, собственно российской темы — воплощения образа России во всём его величии, ранее ярко выраженного ещё в эпоху Петра. Это представление о державности России, как отмечает автор, в полную силу воплощено в музыке *Увертюры* к опере «*Руслан и Людмила*» (1842). «В её основном тематизме предстаёт масштабный образ России, находящейся в бурном движении, как бы на взлёте. То, что задумывал Пётр Великий столетие назад, после Отечественной войны 1812 года стало реальностью — страна во всеуслышание заявила о себе на мировой арене». Погружение в мир романтизма сменяется вниманием к росткам следующего стилевого явления — очертания ростков постромантизма автор отмечает в «Тангейзере» Р. Вагнера, выделяя такое качество как столкновение свободной личности с внеличными установками, обретением статуса нравственного императива, «герой склоняется перед законом необходимости» [Т.1 (68), с. 26-27].

Эта вступительная статья А.И. Демченко определяет векторы раскрытия макротемы альманаха, посвящённой великому М.И. Глинке и его времени, их многонаправленность и густую разветвлённость, вариативность авторских сюжетов и тем, предполагающих, в частности, погружение в сферы общего состояния культуры, социологии, философии, с разной степенью детализации.

Примечательно, что подобные тексты-преамбулы того же автора открывают и два следующих тома альманаха, также отражающих в значительной мере тему-посвящение: второй и третий (№№69, 70) сборники соответственно начинаются статьями «Глинкиниана. Очерк первый», «Глинкиниана. Очерк второй». Материалы А.И. Демченко, содержащиеся в этих разделах, образуют единое целое и содержат опыт характеристики творчества нашего гениального соотечественника, весь спектр сочинений которого на всех этапах отмечен художественными открытиями, охватившими все жанры, весь спектр тем, сюжетов. Отмечены новизна концепции, драматургии, интонационных решений двух монументальных опер, жанровая и музыкально-поэтическая многогранность множественных образцов вокальной лирики, тонкой, насыщенной психологическими подтекстами, беспрецедентные открытия в сфере отечественного симфонизма.

Неизбежно внимание к интонационности, её русским национальным корням, органического синтеза с достижениями общеевропейской культуры, при этом отмечен объёмный пласт внимания к иным национальным культурам, открытие феномена «русского Востока», воспринятого в дальнейшем многими последователями М.И. Глинки. Этот раздел статьи следует завершить несколькими высказываниями её автора:

– «в творчестве Глинки «намечена та русско-европейская стилистика, которая впоследствии будет плодотворно развиваться в отечественной музыке»;

– «в лице Глинки отечественное искусство впервые выдвинуло композитора общемировой значимости, а его наследие наметило магистрали последующей эволюции русской музыки»;

– «в его творчестве отечественная музыка <...> вышла на уровень высших достижений мирового искусства».

Весь текст вступительных статей Александра Ивановича, все моменты исследовательского высказывания — суть грандиозный дифирамб гению и всем его творениям, определивший, помимо всего прочего, интерес к прочтению и восприятию текстов альманаха, среди которых, в частности, один из рефренов сборников — исследовательские миниатюры Демченко.

Тема «Глинка и его время» закономерно отражает содержательный слой альманаха, в особенности первых трёх его томов, в то же время темы, определяющие её локализацию в приведенных текстах, следуют принципу диалога, т.е. обмена высказываниями, вовлечёнными в единую или сходную проблематику, отмеченную общностью мотивов и стимулов, в любом случае — процесс совместного творчества и рождение, таким образом, новых черт творческого портрета М.И. Глинки, картины мира, характеризующей его время и смежные с ним историко-культурные реалии. Какой же это круг авторских высказываний?

— Отдельный блок представляют статьи, содержащие индивидуальные и групповые портреты художников и общественных деятелей, составляющих гордость своей эпохи, предвестников новых преобразований. Среди них — открывающая основной раздел первого (68-го) тома альманаха статья А. Казина (Петербург) «Пушкин и Тютчев. Из книги “Событие искусства”» [с.47–70]. За скромным наименованием кроется глубокий, тонкий анализ, погружение в бездны мыслей гениев, каждый из них несёт свою «правду чуда» и своё «чудо правды» [Т.1 (68), с. 48]. Характеристика личности и творчества влечёт за собой открытие новых миров — в новых неожиданных аналогиях (гений Пушкинина и святость Саровского [Там же]) Глубина и бездонность понятия чуда, его антитезы, полюсы православного мировосприятия — всё это предмет исследования. Вторая часть диптиха привлекает иными акцентами, она посвящена теме «поэзия и политика» в творчестве Ф. Тютчева, поэта, философа, геополитика.

Ценную информацию содержит материал, обрисовывающий творческий портрет ещё одного из современников М.И. Глинки. Это статья Н. Ворониной (Саранск) «Николай Платонович Огарёв: “Философствование и музыка – еди-

ная симфония...» (К 210-летию со дня рождения)». В ней открываются малоизвестные страницы деятельности русского поэта, философа, публициста, друга А. Герцена. Недостаточная изученность отдельных сторон деятельности Огарёва обусловила особую широту и объёмность деталей его биографии и творческого портрета. Загадки личности предопределяют интерес ко многим аспектам, а достоверность раскрытия обусловлена авторским погружением в разного рода документы — письма, дневники, неизданные художественные опусы — стихи, музыкальные сочинения. Особенно пристальное внимание автора привлекли недостаточно, на его взгляд, исследованные ценностные аспекты личности Огарёва, аксиологическое начало в мотивации всех его деяний, кроме того, ещё одна примечательная сторона, музыкальная деятельность — композиторская, редакторская, публицистическая. В статье Н. Ворониной примечательно органичное сочетание исследовательской и научно-популярной составляющей, при этом текст содержит объёмный и содержательный фактологический материал, — черты, определяющие значительный читательский интерес.

Первый том альманаха завершает развёрнутая статья А.И. Демченко «Пушкиниана. Очерк первый», часть помещённого в конце первых двух книг альманаха диптиха выдающегося исследователя, представленная обилием научных наблюдений над поэтическими шедеврами, из которых рождается творческий портрет А.С. Пушкина. По сути, это дань памяти, поклонения образу русского гения, не только связанного хронологически, но и равновеликого М.И. Глинке по значимости в истории русской культуры, по статусу родоначальника нового этапа в русской поэзии и музыке, исторического значения «вершины-источника» по уровню художественного совершенства.

Остановимся на первой части исследовательских наблюдений автора, которая, несомненно, может быть рассмотрена в ряду портретов современников Глинки [Т.1 (68), с.235-268]. Это развёрнутый творческий портрет его конгениального современника, который встроен в аналитический текст, посвящённый поэтическим опусам или играет роль отступлений, отражающих события и явления, питающие творчество поэта. Примечателен первый исследовательский акцент, посвящённый феномену музыкальности, многогранно выраженной в поэзии А.С. Пушкина — в чуткости к звуку, к тембрике, характеристике музыки в иерархии искусств («одной любви музыка уступает»), в напевности, музыкальности стиховой интонации, стройности композиции, соотносимой с музыкальными формами. В портретных характеристиках привлекает сочетание многогранности, спектра качеств, определяющих существование лейттонов, ведущих мотивов в строе стихов. Среди них — «легкокрылость» [с. 241] интонации, непринуждённость живой разговорной речи, создаваемая неожиданно возникающими зонами комментирования, отступлений (их примеры бесчисленны в «Евгении Онегине», в поэмах), дар остроумия в смысловых смещениях, парадоксальности сочетаний серьёзного и комического, игре антитетическими сущностями. При этом красота и стройность на уровне лексики и синтаксиса отмечается в множественных авторских наблюдениях.

Творческие портреты современников Глинки представлены и рядом персоналий западноевропейского искусства эпохи Романтизма. Так, несколько статей А.И. Демченко посвящены представителям немецкого романтизма. Среди них выделим личность Э.Т.А. Гофмана, привлекающего универсальностью, — писателя, художника-графика, художественного декоратора, режиссёра, композитора. Представитель раннего романтизма, по эстетическим, творческим установкам — это скорее антипод Глинки, акцентирующий в своём творчестве тему разлада мечты и действительности, обладающий даром язвительного остроумия, характерной тенденцией воплощения особого, исключительного, презрением к обыденности, маленькому человеку. Обращение к творчеству Гофмана, его поэтике весьма органично в контексте пристального внимания к творчеству Глинки. Многие в нём создаёт рельеф, яркий оттеняющий контраст поэтике нашего отечественного гения. Статья привлекает широкой информативностью, обстоятельностью характеристики гофмановского романтизма, спецификой его лирического героя, ведущей темой его творчества — противостояния возвышенной, неординарной личности филистерству, стремления к недостижимому идеалу и оппозиционности к обыденному, низкому. Среди других примеров творческих портретов, представленных в Альманахе, — «Феликс Мендельсон-Бартольди» [Т.69, с. 181-196], «Роберт Шуман» [Т.69, с. 197-209] А. Демченко (Саратов), «Блейк в искусстве XX века» А. Степановой (Астрахань) [Т.69, с.191-196].

Внимание искусствоведов-исследователей могут привлечь статьи, посвящённые рассмотрению основных категорий и универсалий разных стилевых эпох, в частности, времени Глинки. Несомненно, вызывает интерес исследование Н. Киреевой (Саратов) «Музыкальное искусство эпохи Романтизма: коммуникативно-аксиологический подход» [Т.68, с. 134]. В тексте привлекательны глубина, обстоятельность погружения в материал, диалог со многими исследовательскими суждениями, критический подход к ним, формирующий авторское понимание ценностного аспекта как комплексного, единого коммуникативно-аксиологического феномена. Привлекателен план сравнения романтических и классицистских явлений культуры: обнаружение различий в выборе предмета искусства, план соотношения утверждающего и вопросительного компонентов, соотношения рационального и иррационального начал мышления, автономность в выборе предмета и качества литературоцентризма, взаимодействия цельности и двойничества создаваемых образов. Наконец, ценной представляется многоуровневость в рассмотрении избранного материала — как общих вопросов теории, поэтики, так и отдельных элементов музыкального языка.

Акцентное внимание к эпохе романтизма оказалось предметом не только подобной проблемной статьи. В частности, немалый интерес представляют материалы, локализованные на отдельных артефактах разных видов искусств, в которых в той или иной мере отражен романтизм как стилевой феномен. Среди них: «Египетская серия “Системы путешествий Underwood” в контексте романтической традиции» И. Родионовой (Москва) [Т.1 (68), с.223-233], аспирантки

Российской академии живописи ваяния и зодчества Ильи Глазунова; статья «Русский театр начала XIX века: между сентиментализмом и романтизмом» [Там же, с.155] Виктории Алесенковой (Саратов), доктора искусствоведения, доцента Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, ведущего научного сотрудника Международного Центра комплексных художественных исследований. Романтизму в литературе посвящена статья Э. Тригеро (Куба) «Михаил Лермонтов: заметки о его литературном романтизме» [Т.1 (68), с. 180]. В связи с обращением к проблемам стиля не меньшего внимания заслуживают и статьи, локализованные на специфике отдельных сочинений, исполнительских возможностях инструментов, в частности, привлекавших внимание композитора. Среди них привлекательны следующие: «О стилистических параллелях, взаимовлиянии и особенностях “Неоконченной сонаты для альты и фортепиано” М. Глинки» Л. Куриловой (Донецк) [Т.2 (69), с. 66-75], «Альт в эпоху романтизма» А. Шевцовой [Там же, с.75-80]. Подобные краткие и содержательные аналитические исследования, отражающие в том или ином ракурсе тему романтизма как явления стиля, могут быть интересны представителям самых разных направлений искусствоведения.

Неисчерпаем, беспредельно широк спектр представленных на страницах альманаха тем, обращённых к различным сочинениям и множественным ракурсам творчества М.И. Глинки. Так, велико исследовательское внимание к интонационным истокам тем и тематических элементов, жанровому компоненту крупных полотен, отдельных частей целого. Интересны, в частности, материалы, посвящённые специфике преломления народно-песенных истоков, такие как статья Г. Глушко (Воронеж) «Михаил Иванович Глинка: “соединить требования искусства с требованием века”» [Т.3 (70), с. 71-76]. Проблеме русского Востока в творчестве Глинки посвящена работа М. Дрожжиной (Новосибирск) «Персидские штудии М.И. Глинки (о конкретном в “обобщённом русском Востоке”»).

Среди материалов, посвящённых жанровому компоненту, привлекает статья Е. Шабшаевич (Москва) «О претворении жанра попури в ансамблевых произведениях М.И. Глинки. Контексты» [Т.2 (69), с.125-130]. Несомненный интерес в жанрово-интонационном аспекте представляет материал, содержащий детализированный анализ интонаций, претворяющих черты церковных песнопений, в частности, статья В. Павлиновой (Москва) «Роль знаменных попевок в симфонической организации оперы М.И. Глинки “Жизнь за царя”» [Т.69, с.114].

Интереснейший текст Е. Смагиной (Волгоград), статья «Комплекс ектеньи как специфическая черта художественной концепции оперы Глинки “Жизнь за царя”» [Т.2 (69), с. 115-130] посвящён воздействию на жанровую структуру и драматургическую концепцию оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя» православной литургии. Отдавая должное исследовательским высказываниям как современников Глинки, так и представителей последующих поколений, содержащим контурные наблюдения над претворениями традиций духов-

ной культуры, автор выстраивает теоретическую концепцию «литургийности как компонента оперной поэтики, органично вплетенного композитором в сложносоставную жанрово-стилевую структуру» [Там же, с.118], отмечая её воздействие на всех уровнях концепции произведения: «идейно-смысловом, драматургическом, композиционном и музыкально-стилистическом» [Там же]. Со всей глубиной и полнотой аргументации исследователь пишет об обозначенном в композиции и драматургии оперы моделировании временного континуума Всеночного бдения, об отражении в ней концепции основополагающей для православия идеи Преображения. Наконец, авторское исследовательское открытие обозначено в аналитических наблюдениях как вычлененный им тематический комплекс, атрибутированный как «лейткомплекс ектеньи» (по названию жанра молитвенного прошения в православной литургии), который пронизывает музыкальную ткань оперы на всех макро- и микроструктурных уровнях [Там же, с. 120]. Весь спектр их проявления с должной глубиной и детализацией описан в этой статье, мотивирующей на её последующее более подробное изучение и рождение нового подхода к прочтению оперного шедевра М.И. Глинки.

Ряд статей посвящён обзорной характеристике культурного контекста эпохи, с ожидаемым акцентом на артефактах Петербурга. Например, широкая панорама образцов зодчества, красот церемониальных, парадных и бальных залов, образцов живописи, представленной в интерьерах дворцового Петербурга представлены в очерке О. Туминской (Петербург) «Творчество М.И.Глинки и культура Петербурга начала XIX века» [Т.69, с.23-34]. В том же блоке материалов, отражающем время Глинки в искусстве Петербурга, привлекательны статьи А. Демченко «Петербург Гоголя» [Т.1 (68), с. 109-123], «Петербург времён Глинки в пластических искусствах» [Там же, с.147.]

Несомненно, должен быть выделен среди материалов альманаха исследовательский труд С. Фролова (Петербург) «М.И. Глинка и петербургский текст русской культуры» [Т.3 (70), с.36-57]. Глубокий исследовательский анализ, освещающий специфику явлений культуры Петербурга, феномена «петербургского текста» в художественных явлениях, анализ, насыщенный диалогами, рождённый в полемике с позицией исследователей творчества Глинки, наполненный комментирующими цитатами высказываний самого композитора, содержащихся в «Записках» и Письмах М.И. Глинки. Множественность вопросов, среди которых выделяются не только проблемы Петербурга как центра русской культуры, петербургского текста как феномена литературы и его открытия в музыке, начиная с Глинки, но и как неотъемлемая часть всей биографии великого русского гения, исполненного противоречивого чувства любви-ненависти к российской столице, отражение его в творчестве композитора. Предложенный материал располагает к внимательному и глубокому изучению этого текста и размышлению над ним музыканта-исследователя.

Иной акцент, отмеченный приоритетным вниманием к оперному жанру, обозначен в коллективной статье В. Ниловой и Н. Поповой (Петрозаводск)

«Италомания в России в XIX веке. От Глинки к Римскому-Корсакову» [Т.69, с. 81-103]. В целом, значительный интерес представляет блок статей, посвящённый театру, так или иначе отражающему глинкинский период. Кроме упомянутой статьи, а также материала В. Алесенковой «Русский театр начала XIX века: между сентиментализмом и романтизмом» (Т.1, с.148-154) и других вышеназванных, это работа А. Ряпосова (Петербург) «Драматургия Лермонтова в сценической интерпретации В.Э. Мейерхольда» [Т.68, с.155-168], статьи Л. Ахмыловской (Владивосток) «К истории переводов и интерпретаций “Маленьких трагедий” А.С. Пушкина: “Каменный гость”. Образ Лауры» [Т.2 (69), с.154-168], Т. Красковской (Петрозаводск) «М.И. Глинка: формирование оперной школы» [Т.3 (70), с.102-113]. В этом же ряду упомянем работы, посвящённые проблемме хореографии: «Балетные сцены опер М.И. Глинки в отзывах современников» А.Груцыновой (Москва) [Т.3 (70), с.58-65] «Истоки танцевальности и балетного симфонизма» М. Гендовой (Петербург) [Там же, с. 66-71].

Ещё ряд аспектов — статьи, посвящённые вопросам теоретического анализа текстов сочинений Глинки (уже упомянутые статьи В. Павлиновой, Е. Смагиной), их исполнительской интерпретации [Ю. Коломойцев (Луганск), «Особенности исполнения романса М.И. Глинки “Я помню чудное мгновенье” в интерпретационной версии С.Я. Лемешева», Т.70, с.96-102], творческие портреты исполнителей произведений М.И. Глинки.

Это, наконец, блок статей, посвящённых разным формам увековечения имени М.И. Глинки. В этой объёмной группе материалов (предваряемой исчерпывающим списком ДМШ и ДШИ всех городов России, носящих имя нашего великого соотечественника) представлен обзор обширной и многосторонней деятельности всех учреждений культуры Российской Федерации, носящих имя композитора. Это ценные материалы, обобщающие деятельность педагогов-краеведов, несущие просветительскую функцию, содержащие обучающий компонент, привлекающий научной составляющей, важный для развития краеведения, содержащий достижения источниковедения. Все они сконцентрированы в Т.70 [с.140-168] и создают достаточно объёмное представление о работе ряда ведущих вузов России: Новосибирской (Ю. Антипова), Нижегородской (Т. Сиднева) и Магнитогорской (Г. Гун) консерваторий, а также Хорового училища им. М.И. Глинки в Петербурге (С. Ибатуллина). Отдельный материал («Сохраняя память о М.И. Глинке на его родине — Смоленщине») посвящён артефактам, знакам памяти М.И. Глинки на родине композитора (автор Н. Деверилина, Смоленск). Огромное множество памятных знаков отражено не только в сфере монументального искусства — в произведениях скульптуры, памятниках архитектуры, но и в комплексах печатных изданий, проведении ежегодных и юбилейных концертов, фестивалей, симпозиумов. Уже первое, краткое знакомство с представленной в статье информацией умножает теплоту и сердечность отношения к жизни и творчеству нашего гениального соотечественника.

Альманах не выполнил бы своей миссии отражения концепции Центра и основной идеи Форума, диалога искусств и арт-парадигм, если бы содержащиеся в нём тексты отражали только круг проблем, посвящённых Глинке и его времени (сам по себе неисчерпаемый). Внушительный объём материалов, преимущественно вошедших в 4-й и 5-й (71 и 72) тома альманаха, посвящён безграничному множеству явлений культуры, многих видов искусств, их разного рода диалогов — пересечений и взаимодействий, музыке в контексте медиакультуры, — внутривидовой проблематике, например, рождению, развитию, метаморфозам различных жанров, инструментария и т.д. Представлен комплекс статей по вопросам музыкального образования, психологии. Оба электронных фолианта открывают программные, по сути, материалы А.И. Демченко — два раздела исследования «Картина мира начала XX века», ориентирующие на последующее раскрытие явлений и событий множественных сфер художественной культуры XX и начала XXI веков. Два завершающих тома являют автономный и внутренне целостный микромир, находящийся в диалоге с материалами глинкинской части альманаха, обращённый, в частности, к вопросам поэтики музыкальных и музыкально-театральных жанров, живописи, прикладного искусства, шедеврам оперного, хорового, инструментального искусства, творческим портретам мастеров и ещё беспредельному множеству не названных здесь тем.

Знакомство с материалами альманаха, погружение в его тексты может представлять интерес для самого широкого круга читателей, как вовлечённых и глубоко погружённых в проблематику творчества М.И. Глинки, времени Глинки, так и тех, кто впервые знакомится с артефактами отечественной и мировой культуры. Пятитомник содержит многие данные справочного характера, материалы популярно-просветительской направленности, наконец, в альманахе представлен широкий спектр научных статей, которые могут пополнить, расширить, умножить багаж исследователей многих сфер искусствознания, мастеров интерпретации музыкальных и иных художественных текстов. Как и в прежних подобных изданиях, в альманахе XVI форума в полной мере воплощена идея диалога искусств и арт-парадигм, отражающая научный интерес и постоянных участников, и читателей, испытавших радость первого знакомства с представленными текстами. Это вновь убеждает в значимости и перспективности работы Международного Центра комплексных художественных исследований, который существует и развивается благодаря активной подвижнической деятельности его руководителя — доктора искусствоведения, профессора Саратовской консерватории Александра Ивановича Демченко.

Ольга Шубина (Саратов)

**К 115-летию со дня рождения Л.Л.Христиансена
*Беседа А.И.Демченко с Е.А.Сапоговой и И.Л.Егоровой***



А.И. Демченко. Дорогие мои коллеги, Лев Львович Христиансен – коренной наш уроженец, но, так сложилось в силу особых служебных обязанностей отца, что семья, в детские годы Льва Львовича, перемещалась по многим районам Саратовской губернии, вплоть даже до немецких колоний-поселений, ко-

торые тогда ещё существовали в правобережье Волги как Автономная республика немцев Поволжья. В частности, Христиансены довольно долго задержались в колонии имени Бартули Бальцер (ныне город Красноармейск Саратовской области, у реки Голый Карамыш). Говорю об этом со слов Льва Львовича и вспоминаю то, что он замечательно толковал о фольклоре немцев Поволжья, который он тогда постигал, ещё не зная того, что будет заниматься этим родом деятельности.

Когда они по области переезжали из района в район (это были частные переезды), он, будучи мальчиком, естественно слышал народные песни, звучавшие в нашей волжской глубинке – русские, украинские, немецкие и др. Особенно ему запомнились русские песни, что, конечно же, наложило на него определённое воздействие. Как мальчик из интеллигентной семьи, он знал народные песни, дома их пели и слушали на грампластинках – тех самых грампластинок, на одной стороне которых можно было записать лишь одну песню. И вдруг он попадает в эту просторечную среду и удивляется свободе, с какой эти полугородские-полукрестьянские дети и взрослые относятся к тому, что мы называем нашим фольклорным наследием. Для него это было каким-то очень сильным явственным знаком.

Напомню себе и Вам его дальнейшую судьбу. Для Саратовской консерватории было такое неблагоприятное время, когда в середине 20-х годов прошлого столетия её преобразовали в музыкальный техникум. И Лев Львович как раз в него поступил и закончил, а после его окончания стал заведующим отдела народных инструментов.

Затем последовало поступление в Московскую консерваторию, где он рекомендовал себя очень хорошо в качестве музыковеда, и как очень деятельный, инициативный человек после её окончания стал работать, немало-немного, начальником Управления музыкальных учреждений России, то есть занял сразу же такой высокий пост. Когда началась война, его семья переезжает в Свердловск (ныне Екатеринбург), где произошло «рождение» Льва Львовича как фольклориста, причём не просто одного из многих, а крупнейшего специалиста в данной сфере. Наконец, пришло время, когда Саратовская консерватория пригласила его из Свердловска, чтобы он занял пост ректора. Таким образом Лев Львович уже навсегда вернулся на свою исконную малую родину.

Но давайте вернёмся к тому моменту, когда он обрёл себя в ипостаси фольклориста. Хочу предоставить слово Елене Андреевне, поскольку она после окончания нашей консерватории многие годы тоже работала в Свердловске. Елена Андреевна, поделитесь воспоминаниями о том, как Вы туда попали и остались ли там «следы» Льва Львовича?

Е.А. Сапогова. Александр Иванович, я должна с Вами не совсем согласиться. Когда Вы говорите: «вот семья переехала» и т.п. Ведь это была необходимость. Льва Львовича послали на Урал создать во время Великой Отечественной войны хор, когда нашему народу было так тяжело и, конечно, народная песня вдохновляла людей, Победа-то была за нами! Поэтому Лев Львович и

создал в 1943 году Уральский хор. Но как говорят, всех нас посылает друг к другу Бог и ничего случайного в жизни не бывает. И, наверное, то, что в 1960 году меня взяли в Уральский хор – не случайно. Льва Львовича уже там не было, он с семьёй в 1959 году переехал в Саратов, так как его жене не подходил уральский климат.

Когда я приехала в Свердловск, то совсем не знала, кто такой Лев Львович. В Уральском хоре я работала с 1960 по 1962 год. Тогда там всё напоминало о Льве Львовиче – музей, фотографии. Были ещё те люди, которых он первыми принимал в коллектив. Я была волжанка, из Ульяновской области. И, конечно, я произносила слова совсем не так, как на Урале. Хористы говорили: «Вот, если бы Лёну услышал Лев Львович, он бы её, конечно, не взял». Потому что я разговаривала напевно, всё на «о» и помню первые участники хора – Агрипина Ферапонтовна Завьялова, Августа Алексеевна Устюжанина, Анна Васильевна Петрова – всегда просили меня что-нибудь порассказать и при этом хохотали над моим произношением.

Но вот, опять же так должно было случиться, так уж Господь управил – я приехала на комсомольскую стройку в Балаково и училась в 11 классе вечерней школы. Весной 1967 года, когда я закончила школу, состоялся конкурс, председателем которого был Лев Львович Христиансен. Такими путями меня к нему привело. Он меня послушал на конкурсе, а пела я песню «Волгоградская берёзка», которую исполняла Людмила Георгиевна Зыкина. Уж так я её трогательно пела, и сама плакала, чего не должно быть. Лев Львович через кого-то передал: «Вот эта девочка пусть придёт ко мне».

Помню 56 класс консерватории. Я пришла в этот класс, до сих пор ощущаю трепет – это было как чудо. Да и те тяжёлые двери консерватории, как будто двери в другой мир. Пришла. Сидит Лев Львович, на мой взгляд, он святой человек! Он тогда уже был весь седой. Его улыбка с ямочками! Говорит: «Ну, что будем петь?» Он просил меня петь те песни, которые я слышала в детстве. Вот так всё и началось. В 1967 году в консерватории открывалось первое экспериментальное отделение хормейстеров народного хора, и он мне предложил туда поступить. Я в мыслях такого даже не могла представить, что когда-нибудь смогу учиться в консерватории. Для меня это были трудные, но счастливые годы.

А.И. Демченко. Ирина Львовна, поскольку Вы были в более поздние годы после Елены Андреевны воспитанницей Льва Львовича, как Вы вспоминаете то время?

И.Л. Егорова. Наверное я начну с того, что мы с Еленой Андреевной как бы замыкаем весь период работы Льва Львовича в консерватории на нашей кафедре. Елена Андреевна – первая ученица Льва Львовича, а я была последней выпускницей в его классе. И, выпустив наш курс, он уже в консерватории не работал. Я не менее счастливый человек, так как судьба подарила мне такое чудо общения с гением. И, действительно, он святой человек. И я такое же чувство испытывала. Как Вы, Елена Андреевна, говорите, — «трепет охватывал»

от того, что ты стоишь перед таким человеком. Он как будто рентгеном тебя просвечивает, такой у него был острый взгляд. И начинаешь испытывать такое чувство, что он уже знает всё, на что ты способна.

Что касается его работы с хором, то здесь, наверное, нужно углубиться в биографию Льва Львовича. Вы совершенно справедливо заметили, Александр Иванович, что Льву Львовичу приходилось руководить и оркестром народных инструментов. Причём ещё до поступления в музыкальный техникум он руководил оркестром народных инструментов в Энгельсе, в клубе имени С. Халтурина. Будучи студентом музыкального техникума, он в составе комсомольской агитбригады ездил в летний период с концертами по сёлам Саратовской области. Студентами был создан небольшой ансамбль народных инструментов, где Лев Львович играл на балалайке. Надо сказать, что он обладал феноменальной музыкальной памятью. Услышав в одном из сёл частушки, которые произвели на него неизгладимое впечатление, он запомнил их и потом, спустя много лет, записал по памяти напев с аккомпанементом гармоники. Частушки уникальные – «с подсказкой» в оригинальном тексте.

Запевала: А на горе стоит машина...

Хор: Девчоночка...

Запевала: А двадцати пяти колёс.

Хор: Молоденька.

1-я подружка (говорком): Коса русая большая, в косе лента голубая.

Запевала: А коса русая большая...

Хор: Девчоночка...

Запевала: В косе лента голубая.

Хор: Молоденька!

2-я подружка (говорком): Комсомольские ребята понашили галифе!

Запевала: А комсомольские ребята...

Хор: Девчоночка...

Запевала: А понашили галифе!

Хор: Молоденька!

3-я подружка (говорком): Они ходят – зазнаются, беспартийными дразнят!

Запевала: Они ходят – зазнаются...

Хор: Девчоночка...

Запевала: А беспартийными дразнят!

Хор: Молоденька!

Лев Львович в те годы, конечно, относился к фольклору ещё достаточно индифферентно. Наверное, потому что народные песни звучали тогда везде как само собой разумеющееся. Христиансен в своих воспоминаниях делится тем, что в школе они с товарищами с энтузиазмом распевали комсомольские и революционные песни. Это им очень нравилось, соответствовало духу времени,

эпоха такая была, 1920-е – начало 1930-х годов, шли бурные перемены в истории нашей страны. Лев Львович был запевалой в комсомольской группе. Он высоко оценивал историческое значение этих песен и даже считал, что жанры песен этого направления имеют календарную приуроченность. — Почему? Да потому что их всегда пели 7 ноября на демонстрации в честь Октябрьской революции. В этом он видел своеобразное проявление обрядности: массовое шествие колоннами с пением революционных песен. Здесь и атрибуты соответствующие имели место: плакаты, транспаранты, портреты вождей, с трибуны провозглашали лозунги, и всеобщими криками «Ура!» люди выражали свою солидарность. Это ведь тоже своего рода обрядность, но только иного, социалистического толка.

А вот как он пришёл к работе с традиционным песенным фольклором, об этом свидетельствовал он сам и его дочери — Лидия Львовна и Мария Львовна Христиансен. В своих воспоминаниях они отмечают, что это был путь к призванию. Действительно, заниматься фольклором он стал вначале по долгу службы. В 1942 году его с женой и маленькой дочкой эвакуируют из Москвы направляя на Урал вместе с группой музыкантов, среди которых были композиторы, исполнители, педагоги Московской консерватории. В Свердловске он получает назначение на должность художественного руководителя филармонии, параллельно преподаёт в Уральской консерватории. В этом же году Советским правительством был издан указ о повышении патриотического духа населения. В связи с этим в Свердловске должны были организовать народный хор, симфонический оркестр и академическую хоровую капеллу филармонии – эта задача была поставлена перед художественным руководителем.

Среди эвакуированных и местных музыкантов Лев Львович быстро нашёл артистов для этих коллективов, а вот с народным хором – проблема. Тогда в России было всего несколько хоров такого рода: хор имени Пятницкого в Москве, Северный русский народный хор в Архангельске, а также бывший хор Яркова в Москве, позднее ставший Хором русской песни Всесоюзного радио и Центрального телевидения. Профессиональных, государственных коллективов тогда больше не было. И Лев Львович, музыковед-историк с головой окунулся в эту стихию.

Он долго искал руководителя для Уральского хора. Но время шло, приказ нужно было выполнить в срок. Не найдя кандидатуру на эту должность, он берётся за дело сам. Нельзя забывать, в каких трудных условиях происходил процесс организации коллектива и формирования репертуара. Шла война. Ни о какой аппаратуре и речи не было. Карандаш, бумага и те на вес золота. И, тем не менее, благодаря фундаментальному музыкальному образованию и высокому профессионализму, незаурядному таланту организатора и уникальной музыкальной одарённости Лев Львович смог выполнить поставленные перед ним задачи. Тогда же он начал искать и записывать песни от хороших певцов. В то время ещё жили представители традиционных региональных школ народного пения — артистичные, талантливые мастера, владевшие искусством импрови-

зации и распева на подголоски. Лев Львович разработал систему слуховой записи многоголосных песен и благодаря этому зафиксировал сложнейшие по фактуре и изумительные по красоте мелодии и поэтического содержания песни разных жанров.

Е.А. Сапогова. Именно об этом Лев Львович пишет в своей книге «Встречи с народными певцами».

И.Л. Егорова. Да, это удивительная, редчайшая книга, написанная с удивительной любовью. Она должна быть настольной книгой каждого фольклориста.

Лев Львович начал изучать историю Урала, историю переселения северных великороссов из европейской части России на Урал. Изучал традиции, непосредственно беседуя с певцами. Он очень тесно сотрудничал с Домом народного творчества, который его направлял, зная, где и какие есть коллективы, и мастера пения. За 17 лет руководства Уральским хором им было записано на Урале около 2000 песен. Надо сказать, что ему принадлежит первенство в освоении и исследовании песенного фольклора этого региона.

В Свердловске Лев Львович совмещал сразу три должности: продолжал быть художественным руководителем филармонии, работал в Уральской консерватории как педагог, музыковед и заведующий кафедрой истории музыки, и руководил Уральским народным хором. Неординарность мышления и талант организатора Льва Львовича сыграли колоссальную роль на первом этапе становления хорового коллектива. И представьте себе, какова была сила убеждения Льва Львовича, когда он, беседуя с певцами, пробуждал в них осознание высокого художественного значения народной культуры, народного творчества и народной песни. Говорил о силе её воздействия слушателей и на самих исполнителей и вообще на само окружение, нуждающееся в поднятии духовно-патриотических чувств. Наверное, это были самые главные аргументы, ради чего они бросали насиженные места, а ведь село – это не город, там проще было выжить во время войны. У каждого, было хоть какое-то хозяйство. Но великая сила искусства брала верх над обыденным.

А.И. Демченко. Теперь давайте перейдём к вашим контактам с учителем: Вы, Елена Андреевна, стали его первой выдающейся ученицей, и Вы, Ирина Львовна, как последней ученицы – ведь педагогика была необычайно важной ипостасью Льва Львовича и в этом отношении он являлся величиной совершенно неординарной. Но прежде позволю себе несколько слов в отношении двух моментов: педагогика, касающаяся фольклористики как таковой, и то необыкновенное дело, произошедшее в 1967 году, о котором Вы упомянули, Елена Андреевна, и в котором Лев Львович оказался главным двигателем. В своё время мы со Львом Львовичем обсуждали это неоднократно и об этом к юбилею Льва Львовича в 1980 году в журнале «Советская музыка» я опубликовал специальный материал.

Имеется в виду учреждение в консерваториях отделений, занимающихся подготовкой кадров народных хормейстеров. Когда я занимался материалами

по истории Саратовской консерватории, натолкнулся на один знаменательный факт. Александр Михайлович Листопадов – легендарная фигура в фольклористике, он работал в Саратове с 1912 года, с момента создания консерватории и в том числе руководил хоровым классом, а на Волге записывал бурлацкие песни. Позднее, как известно, он стал виднейшим собирателем казачьего донского фольклора.

Но что любопытно, Александр Михайлович в 1919 году, будучи в Саратове, выдвинул идею организации в консерватории отделения народного пения. И вот, разговаривая со Львом Львовичем, я сказал ему об этом. Он ответил: «Вы знаете, я услышал об этой идее, когда стал учиться в музыкальном техникуме, и, наверное, подсознательно это запало мне в голову». И когда он уже работал в Уральской консерватории, а потом в Саратове, эта мысль начала обретать реальные контуры.

Получается так: существует огромный пласт народной культуры, однако он не имеет для себя серьезной образовательной почвы, потому что не только в консерваториях, но и в музыкальных училищах этим никогда не занимались. И в 1960-е годы об этой проблеме заговорил с высоты своего положения выдающийся хоровой дирижёр Александр Александрович Юрлов. Вот они как бы сами по себе – рождаются, уходят и прочее, прочее. И на этой почве, как мы помним с вами, в 1967 году и в Саратовской консерватории, и в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных в Москве (ныне Российская академия музыки) данная идея была претворена в жизнь. Основным идеологом и разработчиком концепции такого образования был Лев Львович. А впоследствии это начинание разошлось по всей России.

И.Л. Егорова. То, что касается Льва Львовича как педагога, то эту деятельность он начал ещё в Москве после окончания консерватории, но по-настоящему приобщился к ней в Уральской консерватории, работая с музыковедами и композиторами. Он ездил с ними в экспедиции записывать фольклор, а расшифрованные записи они использовали в своих сочинениях. В его классе занимались такие композиторы, как Бибирган, Топорков, Кесарева. Результатом этого стали сборники, которые были подготовлены уже в Саратове в 60-х годах XX столетия и тогда же изданы.

В 1963 году на вокальную кафедру поступает девушка из Кабардино-Балкарии – Людмила Кульбаева. Лев Львович, будучи ректором, имел привычку беседовать с каждым абитуриентом, на какой бы факультет тот не поступал. И когда, эту девушку, обладающую специфическим, уникальным вокальным даром, отвергли академические педагоги, потому что она совершенно не соответствовала академической манере пения, Лев Львович предпринимает весьма неординарный шаг – он едет в Москву, в Министерство культуры, и добивается в экспериментальном порядке открыть для неё специальность «Песни народов мира» (прототипом послужило творчество знаменитой Ирмы Яунзем). Лев Львович разрабатывает индивидуальный учебный план и программу обучения

этой певицы, соответствующий комплекс специальных предметов и все их ведёт сам.

Таким образом, уже за четыре года до открытия отделения народных хормейстеров Лев Львович начал преподавательскую деятельность подобного рода. Этот эпизод подтолкнул его к открытию новой музыкальной специальности отделения. Тем более, что профессиональные народные хоры того времени находились в творческом кризисе. Они во многом переставали петь подлинный фольклор – без его композиторской обработки и без аккомпанемента, а репертуар руководители хоров начали составлять из авторских песен, которые далеко не всегда отвечали высокохудожественным эстетическим требованиям подлинной культуры народного пения.

А.И. Демченко. Елена Андреевна, поскольку Ваша жизнь была посвящена реальной практике подлинного народного исполнительства, которое Вы реализуете в его многочисленных разновидностях, то хотелось бы услышать, как основные принципы подлинности фольклора удавалось развивать после ухода Льва Львовича из жизни?

Е.А. Сапогова. Говорить, что Лев Львович занимался только традиционным фольклором, наверное, нельзя, потому что, когда я уехала работать в филармонию в Свердловск, он вдогонку мне в письмах писал: «Лена, не ограничивайте себя только фольклором, современность тоже нужна». И ещё он говорил: «Вот смотри, почему Людмила Георгиевна Зыкина стала такой знаменитой и выдающейся? Потому что она, наряду с традицией поёт и очень много современного, что близко современному человеку». Лев Львович был удивительный человек. И вот, казалось бы, гитарные песни. Когда я ещё училась, он очень близко дружил с Татьяной и Сергеем Никитиными, Юрием Визбором, Новеллой Матвеевой. Ведь у наших бардов не пение, как таковое, а напевание. Или, например, он спрашивал: «Как вы поёте колыбельные своим маленьким детям? Вот так надо напевать и народные песни». Он тоже был в поиске. Допустим, когда я работала в филармонии, Лев Львович говорил, что я обязательно должна сотрудничать и с консерваторией, и с композиторами, и с поэтами. У меня сохранились письма моего учителя, они, как будто написаны сегодня. К тому же Лев Львович был прекрасным оратором. Студенты, обучаясь в консерватории, проходили политзанятия, как правило, в Большом зале, и когда их вёл Лев Львович, зал был полон и его слушали с замиранием сердца.

Он был подлинным патриотом! Помню, в 80-е годы, Лев Львович ездил в Берлин на Конгресс демократической молодёжи мира и выступал там с докладом. Делая заметки, он писал: «Я читал на немецком языке, а вечером, когда собралась вся творческая молодёжь, каждая делегация пела свои родные песни и меня тоже пригласили на сцену. Когда я запел записанную мной в Алапаевске песню «Волга-матушка», то зал – замер, а у меня холодок пошёл по спине. Вот такая была тишина. И когда я кончил петь, то зал разразился таким громом аплодисментов, что я такого никогда ещё не ощущал».

В книге «Встречи с народными певцами» Лев Львович рассказывает о том, как он стал петь народные песни: «Была репетиция в клубе и внезапно погас свет, в полной темноте хор запел, и я с ними запел, и вдруг понял, что пою по-народному». Одно дело теоретически понимать, а когда уж сам на практике поёшь – это совсем другое. И поэтому мы счастливы, что у нас был такой наставник... Почему был? Он и есть! Прошло уже много лет, а мы всё время задаём себе вопросы: так или не так? а чтобы Лев Львович подумал, сказал?

А.И. Демченко. К сказанному Вами хочу присоединить одну деталь. Когда я готовил юбилейный материал для журнала, мы встречались несколько раз у него на квартире. И вот что поразило меня. Лев Львович многократно то голосом, то подойдёт к музыкальному инструменту (у него стоял рояль) – начинает наигрывать, а я думал: какие счастливые его ученики, потому что в его воспроизведении фольклора такая органика, такая свобода, такой огромный горизонт владения народным творчеством – и всё это он держит в памяти, и как великолепно сам всё интонирует! Я тогда был поражён и просто разводил руками от восторга.

До сих пор мы говорили о нём как о практике, но ведь Лев Львович был и крупнейшим учёным. Многие знают его бесценную книгу «Ладовая интонационность русской народной песни» – это его монументальный труд, в связи с которым вспоминаю свою встречу с нашим крупнейшим авторитетом – Юрием Николаевичем Тюлиным. Это было незадолго до его кончины. Мы увиделись с ним в Москве. Он узнал, что я из Саратова, и начался разговор об этой книге. Дело в том, что Юрий Николаевич рецензировал её и у него были определённые критические замечания. И вдруг он говорит: «Передайте Льву Львовичу, что я во многом был неправ, прав он!». То есть позже, уже заново осмысливая работу, он осознал, что именно Лев Львович, который непосредственно владеет народно-песенным материалом, стоит, можно сказать, на самой фольклорной почве в конечном счёте ближе к сути рассматриваемой проблематики, чем «чистый» теоретик.

И.Л. Егорова. И в самой рецензии Юрия Николаевича Тюлина есть одна показательная фраза: «Кто знает? Может быть, так и нужно анализировать музыку». А в целом он и тогда дал очень высокую оценку научной концепции и фундаментальному исследованию Льва Львовича.

А.И. Демченко. Добавлю и следующее. Лев Львович по меньшей мере четырежды выезжал на международные конгрессы, и мы гордились, что никто тогда из Саратовской консерватории не пользовался международной известностью и таким влиянием на зарубежное музыкознание и фольклористику не обладал. Поскольку Вы, Ирина Львовна, теоретическим наследием Льва Львовича занимались самым капитальным образом, просим вкратце сказать о его ключевых моментах.

И.Л. Егорова. Я не зря упомянула, что Лев Львович – гений! Я не знаю ни одного руководителя профессионального народного хора, который бы научно пытался осмыслить процессы, происходящие в народной культуре. И не только

процессы народного творчества, процессы репродуктивного исполнительства, то есть процессы профессионального творчества, педагогического творчества — это всё и было, с научной точки зрения, осмыслено, обосновано и утверждено как парадигма, целостный комплекс. Вот то, чем он занимался, именно научное всеобъемлющее осмысление — оно касается всех сфер народной культуры: аутентичная культура, обучение, создание новых произведений на современном этапе, процесс их фольклоризации. Вообще Лев Львович — философ от музыки, философ этномузыкологии. Все его научные выводы базируются на законах философии науки. И то, что он обосновал теорию не просто народного исполнительства, а теорию народного песенного творчества как такого. А его концепция единства слов и музыки на основе их общей идеи — это ключ к познанию проблемы музыкального мышления народных певцов.

Ведь на чём строится концепция связи поэтического текста и напева в современной этномузыкологии? На ритмической координации стиха и напева. Лев Львович считал это формальным подходом к анализу песни, а то, что он обосновал — это универсально. Он черпал знания из недр самого процесса народного творчества и сравнивал этот процесс с «варкой стали», когда шлак поднимается наверх и всё это пеной уходит, а самое ценное остаётся на века как прочная основа культуры.

В книге «Ладовая интонационность русской народной песни» он рассматривает и обосновывает характерные признаки становления художественного образно-смыслового начала в народном песенном творчестве. Хотя на самом деле, он открыл законы, объективно действующие в аутентичном исполнительстве. Уже спустя много лет после окончания консерватории, занимаясь исследованием песенного фольклора в контексте исполнительства, я поняла, что Лев Львович открыл именно законы смысловой связи напева и текста, законы корреляции музыкального и вербального начал в народной песенности.

Первый закон — закон несинхронного развития напева и поэтического текста. Это прорыв в понимании народной песни как явления культуры и творчества. Здесь идёт речь о единстве идейного замысла, о том, что идея по-разному воплощается процессе исполнения песни, — в напеве обобщённо-абстрактно, а в поэтическом тексте последовательно развёртывается по законам драматургии, где есть завязка, развитие и развязка. Поэтому в начальных строфах песни между характером звучания мелодии и содержанием поэтических строф может возникать временное смысловое противоречие. И только в конце песни, иногда в заключительной строфе наступает развязка сюжетной драматургии, которая и приводит к смысловому единству текста и напева с закодированной в их содержании идеей.

Второй закон, он тоже, можно сказать, как «бомба» взрывает недра познания сути песенного искусства и позволяет по-новому взглянуть на проблемы музыкального мышления — это закон смысловых ассоциаций в народном музыкально-поэтическом творчестве. Лев Львович понял и обосновал то, что логика взаимодействия и развития всего комплекса выразительных средств музыкаль-

ного языка напева ассоциируется с логикой действий, поступков или намерений, либо развития мысли и образа, раскрывающихся в поэтическом тексте. То есть – логика музыкального содержания ассоциируется с логикой содержания поэтического.

Третий закон – это закон контекста исполнения. Здесь Лев Львович привлекает выдающееся достижение Константина Сергеевича Станиславского – это законы предлагаемых обстоятельств исполнения. Здесь выделяется множество аспектов (малый круг обстоятельств, средний круг обстоятельств, большой круг обстоятельств), но все они относятся к закону контекста исполнения и все они действуют одновременно. И проявиться они могут только в процессе исполнительства. В аутентичной среде песни всегда исполнялись по определённому случаю. Сами обстоятельства, возникающие в жизни людей, вызывали необходимость исполнения подходящей или конкретной обрядовой песни. Современным певцам необходимо изучать и погружаться в воображаемые события и контекст сюжета песни. Но и музыку обойти вниманием нельзя. Нужно научиться расшифровывать язык музыки и контекстный язык сюжета в поэтическом тексте. Это сложнейшие вещи, но это и философия. Лев Львович говорил: «Музыка — руководитель действия. Необходимо уметь идти точно за мелодией, точно разобрать её, иначе песня отомстит».

Научная концепция и методология Льва Львовича универсальны. А предложенный им метод целостного интонационно-смыслового анализа, уникален. Можно найти много сфер исследования песенного фольклора, где этот метод был применим. Он идеально работает в исследованиях с точки зрения лингвистики, с точки зрения феноменологии и антологии, и даже когнитологии, не говоря уже об искусствоведении. Все эти направления науки очень хорошо коррелируют с исследовательским методом, обоснованным Львом Львовичем. И что удивительно, когда применяешь на практике его методологию, опираясь на открытые им законы корреляции музыки и текста песни, то происходит глубокое погружение в ту «правду» песни, о которой Лев Львович неустанно нам говорил. Совершенно по-другому начинают звучат народные песни и в ансамбле, и в хоре, и в сольном исполнении. Исполнители поют не формально, выражение лица меняется. Песня становится живой.

А.И. Демченко. Елена Андреевна, к тому, что сказала Ирина Львовна об исследованиях Льва Львовича, Вы в своём исполнительском искусстве как-то ощущаете?

Е.А. Сапогова. Лев Львович, когда я работала в филармонии, писал: «Теорией пусть занимаются теоретики, Вы должны учиться у народа выразительному, душевному исполнению, интонации», то есть тем, чем богато само народное творчество. И Лев Львович, знал, конечно, что мне не быть ни теоретиком, ни даже хормейстером, а только – исполнителем.

И.Л. Егорова. Вы из народа! С детства испытали и усвоили те основы и ту интонационную природу, о которой все труды Льва Львовича — и практические, и методические, и исследованная им ладовая интонационность именно об

этом. Он всегда стремился раскрыть в песне правду. Песня – есть правда. И она во всём должна проявляться: и в манере пения, и в интонации, и в чувствах, и в мыслях. К этому он призывал, и теорию он создал ради этого – чтобы понять, что человек ощущает, что чувствует, то есть его занимал вопрос народного музыкального мышления, музыкально-образного мышления. Вот это была загадка загадок и к её решению он всегда стремился. А Вы, Елена Андреевна очень тонко проникаете в ту правду, вы её подаёте в своём исполнительском искусстве.

Е.А. Сапогова. Если это и так, то только интуитивно.

И.Л. Егорова. И всегда очень искренне, а ведь народные певцы, те, от которых Лев Львович записывал напевы, тоже теорией не владели, они же чувства выражали, и выражали их искренне. Эту школу устного творчества они воспринимали из недр своего окружения. Поэтому я думаю, что Лев Львович был тысячу раз прав в своей деятельности и в том направлении, по которому он Вас вёл. И ещё один момент, который Лев Львович всегда подчёркивал: «Ищите талантливого певца, и вы найдёте хорошие песни». Вот, Вы Елена Андреевна – подлинный талант! Не зря же он Вас на том смотре художественной самодеятельности отметил из всех. Помню, он говорил: «Мне не надо Лену учить любить народную песню». Вот самое главное.

А.И. Демченко – Очень хорошо, дорогие коллеги. Давайте подведём итог нашему разговору. Прозвучали очень высокие эпитеты в адрес нашего мэтра, выдающегося мэтра народного искусства. Мы отметили некоторые знаменательные моменты его жизненной судьбы, его вклада и в теорию, и в практику – в то, что связано с народным творчеством.

Е.А. Сапогова. Александр Иванович, и ещё о самом главном, наверное, чего, на мой взгляд, мы не сказали. Дело Льва Львовича живёт, сейчас фольклорные отделения создаются даже при музыкальных школах, и в Саратове есть музыкальная школа имени Льва Львовича Христиансена. Проходят смотры, фестивали, концерты, посвящённые ему. Народная песня – дело Льва Львовича живёт и поэтому Лев Львович жив, он с нами, мы сверяем свои дела с его мыслями.

И.Л. Егорова – Дай Бог, чтобы наши ученики восприняли эту эстафету. Совсем недавно узнала продолжение афоризма «Песня – душа народа». Его автор драматург Александр Николаевич Островский: «Песня – душа народа. Забудешь песню – убьёшь душу!».

А.И. Демченко. Думаю, что и Лев Львович подписался бы под этими словами. Мы шлём ему наше почитание, своё преклонение перед ним, потому что когда вспоминаешь большие имена нашей культуры, понимаешь, что он находится в их почётном ряду. И очень важно то, что на нынешней стадии жизни нашего Отечества, когда мы находимся в очень непростой исторической обстановке, когда так необходимо утверждать свою национальную самоидентификацию и укреплять устои русской цивилизации, включая такую её драгоценность, как наш фольклор, мы вспоминаем, что Лев Львович отдал ему свою жизнь и в этом отношении он остается для нас светочем.

Поэтическое приложение

Сергей Кондратьев (Струнино)

«Живая Жизнь»: тревожный гимн Природе...

Эта работа является попыткой духовно-интеллектуального, эмоционального и художественного осмысления уникального выставочного проекта «LIVE LIFE», который в 2016 г. был представлен публике Берлина, Лондона и Парижа, а с 28 апреля по 24 мая 2017 г. и российским ценителям искусства в Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств в Галерее искусств Зураба Церетели. В экспозицию, призванную привлечь внимание к глобальным экологическим проблемам и необходимости бережной защиты Природы, вошли произведения основательницы Фонда IDEA Лейлы Алиевой, а также девяти азербайджанских и российских художников: Виктора Семёнова, Наили Султан, Марьям Алакбарли, Рагима Чопурова, Тимура Оздамирова, Ильи Федотова-Фёдорова, Айляль Гейдаровой, Устины Яковлевой и Фидан Новрузовой.

Работа рассчитана на всех, кто интересуется богатейшим духовно-гуманитарным и художественным наследием Азербайджана и России. Катарсис (глубокое сопереживание) выступает в ней в качестве не только отражения внутреннего мира автора и способа его реинтерпретации искусства, но и средства побуждения читателя задуматься о важности сохранения природного наследия всего человечества, а также действенных шагов по решению этой задачи.

«Господи, как хорошо гостить у Тебя: благоухающий ветер, горы, простёртые в небо, воды, как безпредельные зеркала, отражающие золото лучей и лёгкость облаков. Вся природа таинственно шепчется, вся полна ласки, и птицы и звери носят печать Твоей любви. Благословенна мать-земля с её скоротекущей красотой, пробуждающей тоску по вечной отчизне, где в нетленной красоте звучит: Аллилуиа!»

Митрополит Трифон (Б.П. Туркестанов).

Акафист благодарственный «Слава Богу за всё»

«Обязательно посади дерево, – даже если завтра придёт конец света»

«Священный Коран»

«Мы не можем применить какое-либо насилие в отношении природы. Законы природы действуют, не завися от чьих-либо желаний и стараний. Однако, среди этих законов природы много возможностей для того, чтобы быть вместе, ближе друг к другу, помогать и поддерживать друг друга»

Гейдар Алирза оглы Алиев. «Путь к независимости»

«Птицы и звери, цветы и деревья призывают к человеку: береги, сохрани, где стоишь, где живёшь, – на расстоянии взгляда и голоса, хотя бы на расстоянии вытянутой руки»

Дмитрий Сергеевич Лихачёв

«Живопись – это поэзия, которую видят, а поэзия – это живопись, которую слышат»

Леонардо да Винчи

Преамбула...

*«Берегите эти земли, эти воды,
Даже малую былиночку любя,
Берегите всех зверей внутри природы,
Убивайте лишь зверей внутри себя»*

Евгений Евтушенко

*«Везде есть чарующий свет Бога,
Смотри одним взглядом, чтобы узнать тайну единения»*

Сеид Азим Ширвани

Ждать оставалось несколько деньков
до Дня Победы, – Радостной Печали,
но Дух Огня, пройдя гряды холмов,
вдруг вспыхнул там,
где мы его не ждали, –
на выставке чарующих зарниц,
где лишь Живым –
и почесть, и награда...

Им, «братьям меньшим», –
изумленье лиц,
бурление восхищенья-водопада,
слёз умиленья стайка,
боль и грусть,
усталых горожан беглянка-нежность...

Всё описать – конечно, не берусь.
Лишь то, что побеждает
Повседневность...

* * *

Лейла Алиева

*«На сотканном вечностью том ковре
Жизнь снова меняется, как в игре.
Шлёт сердце ушам посланье-привет,
Глаза в том приветом прочли ответ»*

Низами Гянджеви

*«Человек – это капля родительского блаженства,
и он должен быть радостью»*

Андрей Платонов

«Природа... будит в нас потребность любви»

Иван Тургенев

Встреча...

*«Вечно живёт
только подлинная красота...»*

Андреа Морриконе

С полотна – улыбка самоцветов
светится
рубиновым огнём...

Рядом – изумрудная планета...

*«Нам летящий в Вечность
Общий Дом...»*

Сказочная гибкость леопарда –
и пугливой белочки краса...
Птиц волшебных райская рулада...
Львов и тигров грустные глаза...

Словно вдруг
сошлись все Божьи твари

в заповедном потайном саду...

Не в Эдемском
(ждать его устали), –
на восточном,
царственном пиру...

И камней драгоценных взоры –
парафраз их обращения к нам:
Трепета,
Надежды,
Счастья,
Боли...

*«Словно зов,
но к **равным**, –
не к Богам...»*

«“Грациозность”
загнанного зверя – “перебор”...» –
предчувствую упрёк.

*«Может, предназначены Потери
и для осознания:*

*вышел срок –
и кратчайший миг
беглянки-Жизни
вам напоминает о беде
хрупкой и смиренной чьей-то Тризны,
об интуитивной ворожбе
камешка,
зверька,
листочка,
мифа..., –
символов
и бренности земной,
и “самодостаточности” всхлипа
живности,
отринутой тобой?!..»*

Симбирцит, Янтарь,
Опал и Яшма –
ждут Вас...
Но – дождутся ли?..
Как знать...

*«Дух Востока, –
мудрый и бесстрашный, –
никому не в силах
разгадать...»*

** * **

*«Способен ты
увидеть нас
не беглым взглядом,
а Душою?!..» –
шуршащий шёпот.*

*«В этот час
мы все пришли,
чтоб стать тобою...
Ведь вечное слиянье душ
(что вы зовёте пантеизмом) –
живёт и ныне...»*

*Неуклюж
признанья глас:
«В “соцреализме”
росли ведь многие, – увы...
Но в пантеизма Свет – я верю:
Природа – это я и ты,
и все, кому открылись Двери
в Гармонию лесов и гор,
лихих пространств – и мантры ветра...»*

«А “социум”?...»

*«Он до сих пор
в тисках замишлых “этикета”...»*

** * **

*«Когда длинная зима, нужны сказки, чтобы согреться»
Тонино Гуэрра о России*

*Сквозь дождь и снег
сюда,
в наш «Третий Рим», –
внезапно*

десантировался Праздник
с кавказских круч,
из голубых долин,
чьи сны-мечты
хранит Эдем-заказник
в глубинах нашей памяти...

«Не зря
мы нотки Детства
помним и лелеем...»

Но отчего
печальны так глаза
у одинокой
странствующей феи,
что обернулась
искрою костра,
зверьком пугливым,
грёзою желанной?..

*«Всё – преходяще...
Вечна лишь она, –
душа Природы, –
силы первозданной,
но ставшей беззащитной перед ним, –
жестоким, прагматичным
вашим миром...»*

Но Радость – здесь,
и отступает Тень
перед её
таинственным эфиром...

* * *

«Большая Пятёрка»

Какое сходство
с тем тибетским свитком,
что к нам
в «Музей Востока» прилетал!..

*«Подход – один:
и просьбу, и улыбку*

*Природы уловить, –
Божественный хорал,
который, озарив весь лик планеты,
звучит
уж с незапамятных времён...»*

Гармония
Катарсиса и Света –
вот выбор Мастера:

*Добро – и есть закон
для Человека, Общества,
Природы...*

Зачем же что-то
вновь изобретать?..
Исчезнет Жизнь –
и, следуя Love Story,
придётся всё
обратно начинать...

*«С нуля создать
Традиции, Культуру –
Земле уставшей,
знать, не суждено...»*

«Каков же Путь?..»

*«Пить **Правду**, –
как микстуру...
Свой **Выбор** сделать,
отрицая Зло...»*

Что ж, – значит,
помощь тем, кому бездумно
мы, люди, преградили их тропу...

Отставим наши разговоры все!
*Одна у нас земля,
спасём же Красоту!*

И вот уж вновь
живут медвежья сила,

дух леопарда, зоркий взор орла,
«летающая стрела» (Вургун) джейранов чутких, милых
и скрытность волка...

Новый шанс Судьба
им наконец-то в светлый миг вручила, —
но не сама,
а с помощью людей...

*«Сердец, что в час невзгод соединили
Любовь – и Веру
в новый ясный день...»*

* * *

«Гранат Сказка»

*«Если б даль превозмочь, и предел, и число,
можно было б узреть, как за пылью планид
то, что раз на веку озареньем сошло,
без концов и начал негасимо горит»*

Виктор Гаврилин

*«Кто в вышину, кто в глубину стремится,
но большинство идёт куда-то вкось»*

Народной мудрости
усталые зарницы...

На Суету сует
лихая злость...

«Кто даст нам
жизнерадостность Полёта,
улыбку Света,
тёплый дар Огня?...»

Как птица Феникс, —
жду зарю Восхода,
и верю:
не взойдёт он
без меня...

* * *

«Апельсиновое дерево»

*«То дерево рождает тьму деяний.
Бессмертье – капля из его даяний.*

*Оно единое на целый свет.
Хотя его названьям счёту нет»*
Джалаладдин Руми

Дерево Глаз, –
просветлённая мудрость Аллаха...

*«Щит надёжный, –
от кармы страданий и страха...»*

Символ Вечной Любви –
к пчёлке, к Детству-покою,
к Простору...

*«Древний код,
наш “IP”, –
чтоб познали все радость “Love story”,
а, верней, – материнства Стихий
долгожданную, грустную нежность...»*

Голос – снова зовёт:
*«Здесь – отрада твоя:
Безмятежность!...»*

* * *

«Слон I»

*«Ты любишь цветы и рвёшь их; ты любишь животных –
и ешь мясо; ты говоришь, что любишь меня, – я боюсь тебя...»*
Тонино Гуэрра

*«Охота в наши дни –
пожалуй, преступление:
его ничем
не можем оправдать...»*

Ценить

пульс Жизни
каждое мгновенье —
волшебная
земная благодать...

Душа слона
на фоне Солнца-крови —
навек вошла
в наш общий «генофонд», —
в Банк Памяти
о Прошлом (грешной воле) —
и о Грядущем...

«Где не “супер-Бонд”, —
“сверхчеловек”, *стряхнувший стыд и жалость*),
надеюсь,
будет, всё же, править бал,
а Состраданье,
Доброта...
И Радость,
что живы все...»

«“Love Story” — ***наш*** финал...»

* * *

«Тигр»

Что может быть трагичнее,
чем взгляд
затравленного
зверя молодого?..

*«Лишь взор ребёнка,
что утратил мать.
Не дай вам Бог
и близко знать такого...»*

Что может быть прекраснее его, —
живого лица
Матери-Природы?..

*«Ответ — в вопросе...
Истины зерно —*

*тому, кто видит
щедрый дар Свободы...*

*А то, что Жизнь и Смерть обречены
на вечный танец Счастья и Печали, –
не заговор Природы...*

*Как и вы,
она – лишь ждёт
Тепла...*

Как Светлой Дали...»

** * **

«Данила»

*«Не подыхай, ослик: придёт весна, вырастет трава»
Азербайджанская пословица*

Усталый взгляд бездомного кота,
который спит сейчас
у нас в прихожей,
но к ночи майской
(через час иль два) –
поест он «Вискас», сыр, –
и дом покинет, всё же,
нырнув в подвальный холод, грязь и мрак, –
в свой мир, –
жестокий,
но уже привычный...

«Дворянское достоинство» бродяг...

Комета краткой жизни, –
драматичной,
но неизбежной
(к нашему стыду...),
как неизбежна
жертвенность Природы...

«О чём молчишь ты, Тиша?...»

«Я – пойду:

*меня уж ждут
и Воля,
и тревоги...»*

* * *

«Максик»

Мой леопард, отвергнутый Бальмóнтом!..

Ты вновь пришёл, –
уже Тропой Огня...

Поджарый,
грациозный,
хитрый,
ловкий, –
прищулив глаз,
ты смотришь на меня...

Что хочешь нам сказать?..
Спросить
у нас что хочешь?..

«Вы – в Майе-Суετε...
Там, – в шуме городов...
Я –
вечно буду Здесь...»

*«Судьбу – не напророчишь:
она – **ваши образ жизни,**
что к Огню готов, –
к великой, грозной
силе Очищенья,
что вмиг сметёт
блиц-технологий плен...»*

Останутся – Земля,
и звери, и растенья...
И ты, мой хитрый «друг»,
и Ветры Перемен...

* * *

«Погибший леопард»

*«Что же натворили мы с Природой?
Как теперь нам ей смотреть
В глаза?
В тёмные отравленные воды,
В пахнувшие смертью небеса»*

Андрей Дементьев

Малыша-леопарда слеза...

Птиц застреленных светлые тени...

*«Знай: замученных душ Чистота –
искупление
всех тех преступлений,
что творились
и Призраком-Злом,
и во имя “прогресса” людского...»*

Понимаем.
Но вновь Суете
Жизнь, – как дань отдаём...
Снова, снова...

Ну, а если
Всевышний пришлёт
«счёт» лихой
за предательства карму?!..

*«Вам – усваивать этот урок:
шаг к Природе –
лишь долг благодарный...»*

* * *

*«Восток – это внимание к дрожанию одного листка.
Восток – это отказ от желаний.
Восток трогаешь руками. Или не трогаешь»*
Тонино Гуэрра

Они, всё ещё,

смотрят на нас, —
тем печально-пронзительным взглядом,
что напомнил вдруг:
Техники пляс,
культ Успеха,
Удачи награда,
каждодневный забег Суеты
в суматохе людской круговерти,
рок космической Кармы-Судьбы,
Процветание, —
люди, поверьте!.. —
на незримых Вселенских Весах
уступают заветному Чуду
наших «меньших собратий»:
и птах,
и слонов,
и акул...
Не забуду
дивной магии этих картин,
что пронзает
и сердце, и душу...
Нет, Культура — не отблеск руин,
и не власть «архетипов»,
всё глубже:
её корни — **в единстве миров**
(Душ — и Тел...),
в глубине Состраданья
к тем питомцам Природы,
кто ждёт
руку Помощи,
слов Пониманья...

* * *

«Под водой»

*«Лучше лежать во мгле,
В синей прохладной мгле,
Чем мучиться на суровой,
Жестокой проклятой земле»
Юлия Друнина*

*«Какое слово было там вначале?
Когда ещё мы музыкой звучали
И всматривались в реющие дали;*

*Когда ещё плескались плавниками,
Как сёстры, не разъятые веками»*

Валентина Крисанова

Там, в океанских сумраках-глубинах —
неведомый для всех людей Покой...

Спят вечным сном и города-руины
(погибших пра-цивилизаций рой),
и духи кораблей,
и души тех скитальцев,
кто не нашёл на суетной земле
ни верности, ни сытости, ни счастья...
Храни их Бог
в суровой, смутной мгле!..

Хозяева не люди здесь — Иные...
Но кто они — нам так и не узнать.
Лишь «фон» их видим:
сонм планктона... рыбы...
моллюсков презабавных чудо-рать...

Красы неописуемой «заказник»!..
Мы — лишь стучимся робко
в дверь его...
Смеёмся, принимая пряник-праздник
(сон Шарм-эль-Шейха)
за его чело, —
великого земного Океана...

*«Что ж, — флаг вам в руки!..
Но не дай вам Бог
Хозяев
потревожить...
Из тумана
возникнет Мрака
Наказанье-Зло...»*

Об этом мне шепнула чудо-рыбка
с картины чудной...
Видно, ей видней...

Неуловима

лёгкая улыбка
Фортуны,
вновь скользнувшей
в Мир Теней...

* * *

«Исчезающие виды»

*«Скрижаль моей души – как чистый лист,
Я стёр с неё давно следы былого:
Когда ты видишь только Божий лик,
Спадают с сердца тяжкие оковы»*

Джавад Нурбахи

Зверьки-чебурашки мои...
Мордашек забавная тайна...

Вдруг –
образ коварной Змеи!..
И в центре «поляны»...
Случайно?

Едва ли...
Она стережёт
покой
этих славных созданий?
А, может, здесь скрытый урок
скрывается, –
нам в назиданье?..

«Змея – это жуткая Смерть...
Болезнь, – вспомни бабушку Ньюру,
любившую нянчить и петь...»

«Её – никогда не забуду...»
«Змея – символ Жизни самой:
ведь “сброс” опостылевшей кожи –
дыхание Кармы иной...»

Я чувствую это, –
но, всё же,
как трудно в себе побороть
и страхи, и генную память:

их в нас заложили
Господь,
Дух предков
и снежная замять...

*«Змея, что свернулась и ждёт, –
зов **Вечности**, чудо-спирали,
в которой
и **Старт**, и **Исход** –
лишь отблеск
Вселенской Печали...»*

* * *

*«Как страшно, если вдруг тебя разлюбят,
Ещё страшней, когда разлюбишь ты»
Инна Гофф*

«Воспринимает нас
как часть себя Природа?..»

«Скорее “нет”, чем “да”...» – летит ответ.

Стоим смущённо
у чужого входа.

Закреты Двери.

Вновь – молитвы петь,
надеясь, мечтать, страдать и верить...

И ждать упорно:
«Может, – отворят?..»

*«Бессилие – страшной любой потери,
Доверия утрата – во сто крат...»*

«А если прав
был голос Кристалинской, –
и нам **в себе**
искать причину бед?!..»

Путь Покаянья – крут,
и Дом – не близко...

Но уж сияет
Озаренья свет...

«Мы – лишь тебе принадлежим,
Природа-Мать, а это значит,
что боль Любви – уйдёт, как дым,
и к нам вернётся –
дух Удачи!..»

* * *

Уязвимость природных пейзажей –
тоже ждёт:
«Как поступите вы?..»

В сердце – таинство горного кряжа;
беззащитность равнины, скалы;
материнская нежность ущелий,
целомудрие сказок-озёр,
заколдованных рощ утешенье
и ручьёв переливчатый хор...

*«Одиночество – свойственно людям,
так зачем же вы
карму свою –
шлёте нам?!..»*

Но расслышать их – трудно,
чад Природы...

«Земле на беду...»

* * *

«Бутан»

*«Грусть мудрых мыслей о добре
Освободит нас от оков.
Так тает в лунном серебре
Холодный пепел облаков»
«Дхаммапада»*

Я раньше знал тебя
лишь по чудесным маркам,
неведомый, загадочный Бутан!

Здесь – ты предстал
буддистской древней мантрой,
пришедшей к нам
из гималайских стран.

Ритмичные
гортанные напевы...
Священных текстов
чудо-забытьё...

Дух Шамбалы, –
сквозь годы, войны, стены...

*«Дар Сострадания,
что пронзает Зло...»*

И нам найдётся
место для Учения,
для таинства
поющих мудрых чаш...

*«У Светлых Врат –
лишь чувство Очищенья...
Его запомни,
гость усталый наш...»*

«А что же марки?»

«Это – кладезь Мысли
и воплощенье дивной красоты
Природы здешней!..

Не случайно в жизни
бутанцев – чудо-птицы и цветы,
пожалуй, лучший символ Совершенства...»

На марках – множество
пернатых дивных лиц:
и мандаринка (нежное блаженство),
и райский дронго...

Голову склоняю ниц

пред вами, восхитительные птахи;
пред вами, —
мириады дивных фей...

Фазан... Лофура...
Серая неясность...
Тимелия... Калао...

Не сумею
мне даже сотой доли обозначить
всей этой изумительной Красы...

А марки с запахом?!..
А символы Удачи, —
те бабочки, что посещают сны?!..

А марки на стальной фольге и шёлке?..
А марки-грампластинки?..

*«Божий мир —
не ведает ни Смерти-остановки,
ни козней Матрицы...
Лишь он — Судьбы кумир!..»*

* * *

«Индийский навлин»

«Мы — невозможность в невозможной вселенной»
Рэй Брэдбери

Птица Удачи!..
Такою —
ты видишься мне
в свете янтарном,
в рубиновом ясном огне,
в ауре Счастья, —
заветной стихии земной...

Смерть и напасти —
пройдут далеко стороной.
Только не верь ты
в призывный
охотничий зов:

скоро окажешься
в клетке
из призрачных снов...

*«Воля – дорожке
любых скороспелых наград...
В ней –
утешения Вечности
сказочный клад,
ясность Просторов –
и пиков родных высота...»*

Взор-Просветлённость...

*«И Гордость, –
твоя Красота...»*

* * *

*«Дающая рука всегда выше берущей»
Азербайджанская пословица*

*«Уловить настроение детской Надежды
сквозь отчаянье Боли
распахнутых глаз...*

Разве это не чудо?!..»

Но вот, как и прежде,
исцеленье Стихией
приветствует нас,
приобщая к Теплу,
к привороту-Пространству,
чьи просторы укроют
и от кармы Судьбы,
и от давящих стен,
и от зависти к братству
всех, кто может смеяться –
беззаботно, весь день...

Чем мы можем помочь
этим нежным бутонам,
этим нотам неспетым,

этим кротким птенцам?..

Но Природа, мы видим,
мудра, как мадонна:

*«Они – тоже помогут...
И помогут – всем нам...»*

Чем же?!..

*«Верой в Любовь...
В безоглядную Нежность...
В светлый дар одного лишь
бродяги-луча...»*

Эфемерность Надежд?..

Но сама Неизбежность –
перед ней отступает...

И – тает свеча...

* * *

«Лебедь»

Дементьевым воспетый Верный Лебедь –
с любимой...
Теперь – уж навсегда...

Как Чувству
после этого не верить?!..

*«Забудете опять:
ведь города, –
жестокие, бездушные,
чужие
данайские лукавые дары –
вампиры,
забирающие силы
у всех, кто верит
в дивные сады
Природы, –
в заповедную награду*

*высокой
и Божественной Любви...»*

«Мы вспомним вновь!..»

И Радости отрада –
зажжёт Огонь,
растают эти льды...

И оживёт
всё то, что позабылось...

И сбудутся – дай Бог! –
надежды Снов...

А города,
к нам впавшие в немилость, –
поверят тоже
в лебединый зов...

* * *

Моим зверькам...

*«Если ты вверишь свои тайны ветру, не кори его за то, что он
откроет их деревьям»*

Джебран Халиль Джебран

*«любовь – это дуновение бесконечности
вечная жизнь – это миг любви»*

Константин Кедров

Поймал себя на мысли:

«Ах, как жаль,
что я вас больше
никогда не встречу...»

Как ирбиса прыжок –
моя печаль...

Внезапный – в сердце! – залп
Красой-картечью...

«Да полно..., –
усмехаясь, шепчет мне
Рассудка голос, –
велика потеря...»

Но боль – осталась,
в тайной глубине...

Бунт Подсознания?..
Но ему – я верю...
Прощайте,
мои славные друзья!..
И обещаю:
вас я – не забуду,
и напишу...
«Из Зазеркалья-сна?..»

*«Оттуда, где остался
отблеск Чуда...»*

Где Роберт Бейтман мудростью своей
нам о Земной Красе напоминает...

Где духи птиц – в лазурной Вышине,
не ведая людских границ, витают...

Где Океан Печали так тепло,
доверчиво журчит о Счастье-Встрече...

Где отступило Равнодушие-Зло...

Где верится:
мы живы будем вечно..

* * *

«Сердце»

*«Главное – сохранять позитивный настрой, потому что,
если потерять Надежду, – то не за что бороться...»*

Лейла Алиева

«Главное – стараться видеть во всём Красоту...»
Она же

Серебристого Сердца орнамент...

«Сейф-кувшин для волшебной Любви...»

Разве может сознание представить,
где проложит маршруты свои
в заповедном Вместилище Тайны,
в лабиринте сомнений и грёз
это чувство
Надежд-ожиданий,
Счастья, Грусти,
Отчаянья слёз,
рецидивов пронзительной Боли,
отрешённой усталости фраз?!..

*«У Живых вековая доля –
лишь любить...
И шаблон – не указ...»*

* * *

«Счастье»

*«Это – взора всезрящего отблеск; исполнен он света;
Это – птица с ветвей, что над миром раскинулись где-то...»
Низами Гянджеви. «Сокровищница тайн»*

*«Каждый камень, каждая скала – история,
Человек с родной землёй связан с историей.
Если нет у народа исторической памяти,
То и родина становится обычной землёю»
Бахтияр Вагабзаде. «История»*

Сквозь вселенскую щедрость Природы,
яркость красок (мечту горожан) –
проступают небесные своды
гор Кавказа...

«Азербайджан!..»

Дух полынный Муганской равнины...
Мир джейранов прекрасных, – Ширван...
И эльдарской сосны заповедной

вечный шум, – Джейранчель...
«Гибкий стан...»

Здесь же – птиц лучезарное царство:
куропатка, фазан и улар...
И султанские куры (султанки),
и турач...
«Иншалла!.. Божий дар!..»

Гобустан, край загадочных знаков...
Уникальных петроглифов кров...
«Души викингов здесь побывали...» –
Хейердала вердикт.
«Зов веков...»

«Артефакты» шекинских умельцев...

«Заповедный хрустальный родник...»

Души предков...
Страда земледельца...

*«Красоты
переливчатый лик...»*

Сердце мира?.. Модель мироздания?..
Вдохновение?..

«Роза-Любовь...»

Радость щедрая
Музы-дерзанья...

*«Тема Творчества, –
радужных снов...»*

Видно, зергеры дальней эпохи
свою карму смогли передать
в мир сегодняшний, –
Цветом ли, вздохом...

*«Эту тайну –
не вам разгадать...»*

* * *

*«Фундаментальная реальность –
это поле Творчества, поле намерений...»*

Дипак Чопра

*«Всё истинное происходит без усилий»
Он же*

Дух добрый Намеренья –
это весомо,
но, всё же, важнее –
Деяние-Слово,
Деяние-Кисть
и Деяние-Нота,
гармония Духа и Тела,
миг Взлёта,
симфония-Грусть
и подснежник-Надежда, –
чтоб вновь всё сбылось,
чего не было прежде! –
Любовь-оберег –
и Отчаянье-скрипка,
усталая Нежность –
и Детство-улыбка...

Они все –
глядят на меня,
словно просят:
«Напомни о нас!...»

Впереди – будет Осень:
кленовый костёр
и венчанье Природы
со Сводом Небес...

*«Отблеск
Вечной Свободы...»*

* * *

Великое Единство

«Наша память о жизни – мечта,

Наша память о смерти – раскаянье»

Инна Лиснянская

*«Знаете ли вы..., что одна из риз изображённых
на рублёвской “Троице” сделана из персидской ткани
со стихами Хафиза...? Это ли не свидетельство того,
что мир христианства и мир ислама – это единый
и прекрасный мир?!»*

Михаил Синельников

«Когда присмирееет пульсация Звука...»

Свеча. Мудрость суры. Дыхания ритм.

Минута Безвременья...

Счастье.

Разлука.

Заветный бесстрастный палач-алгоритм...

«Когда вдруг проснутся Великие Боги...»

Капель. Вдохновенье!.. Сияние глаз...

«Нежданно-негаданно...»

Радость!..

Итоги...

«Судьба отвернулась – Жизнь балует вас...»

Извечность Контекста.

Не сдаться!.. Не скрыться...

«Цена, что мы платим, –

всегда высока...»

Страх Ночи...

И Вера, – волшебная птица...

«Дух гор – Хагани?...»

«Тайна их – велика...»

Мы разные люди.
И разные Веры.
И, всё же, мы **в главном** едины вполне:
Традиций опоры – надёжные стены
среди Суеты...

«Ваш **Маяк** в глубине
огромной пучины, – житейского моря,
где рушатся часто
Основы основ...
К Природе тропа –
путь великой Lave Story...»

Спасение душ,
очистительный Зов...

Всевышнего – видят не только святые,
везде
Его кроткий, изменчивый лик:
и в детской улыбке,
и в горной вершине,
и в горести нашей,
и в тех, кто возник
в той Памяти древней, во тьме Подсознания,
в настойчивом зове
нездешних миров...
В щемящих надеждах –
и в муках Дерзання,
что сердцу нередко
уснуть не даёт...

«Природа – и мудрый, и строгий целитель:
кто искренне верит в её правоту, –
получит в награду заветные нити
Энергии-Чуда, –
Любви Красоту...»

* * *

Виктор Семёнов. «Тигр»

Амурский тигр!
Ты – воплощенье власти

суровой, вольной,
девственной Тайги...

Величье Силы.
Видимость Бесстрастия
на фоне взгляда
жертвы-кабарги...

Спокойствие.
Отвага.
Осторожность.
Стремление к безлюдью и глуши.

Могучей Воли карма-устремлённость.
«Самодостаточность» в укромнейшей тиши...

О, если б на денёк
мне стать тобою!..
Вкусить Свободы
пряный, дерзкий хмель...
Запретный рык!

Дух Амбы – непреклонен:

*«Твой дом не здесь, –
за тридевять земель...»*

* * *

*«Что там ведомо небу и листьям,
Этой дымке в мерцающем дне?
Сколько тайн и неведомых истин
Заповедано нам в вышине?...»*

Евгений Курдаков

Неприкаянность. Доля Рубцова...

«Ну, а нам-то, а нам-то – **за что?!**...» –
вопрошает и снова, и снова
взгляд братьев людских...

*«Для кого
вам останутся горные выси
и тоска необъятных полей?..*

Для себя, для любимых?..
Но Жизни –
уж не будет без нас,
без детей
многоликой, но щедрой Природы:
ей – питомцы любые милы...»

Вот такие, друзья, монологи
в Подсознании всплывают,
увы...

* * *

Есть ли души у птиц и зверей, –
незлюбивых питомцев Природы?..

Как и мы, – они новых вестей
ждут от Жизни...

Любви хороводы
водят...
Помнят... Надеются... Ждут...
Безутешно о павших горюют...

Лишь не знают
«часов» и «минут»;
«смыслов», «знаков», «удач» –
не взыскуют...

Православия чётко вердикт:
«Нет души у безропотной твари,
и Спасение – не осенит
её образ в Любви и Печали...
Нам молиться о звере – грешно...»

Только я –
почему-то не верю...
Сердце –
шлёт утешенье своё:

*«Где-то встретимся,
милые звери...»*

* * *

прекрасное,
«Кто сохраняет способность видеть
тот не стареет»
Франц Кафка

«Какое счастье —
помнить, ощущать,
что много троп
ещё на белом свете...»

«Путей — всё меньше...»

«Божья благодать,
ты — милосердна...
«Все мы — только дети
у вечного престола Твоего,
великая, но хрупкая
Природа...»

«Иссякнет Дар —
и воцарится Зло...
Что
скажете тогда?..
И чья “свобода”
восторжествует?..»

«Истина — проста:
Живым — Пространство
да глоток Надежды,
а клонам —
хлопотливая игра
в “престолы” Власти,
в “славу”, —
как и прежде...»

Как, всё же, безмятежно-далеки
от наших гонок
птицы,
звери,
травы...

Как тяжело

пробивать
“Успеха” льды, —
снов глобализма
горькую забаву...

* * *

*«В каждой голове первое, что надо сделать, —
это заставить говорить глаза»*

Жан Огюст Доминик Энгр

Тигрово-леопардовое царство...

Огромное, как Уссурийский край!..

Дремучее,
как Логово-Пространство...

«Сон евразийский...»

Только не зевай:
забудешься —
хотя бы на мгновенье! —
и шанс кому-то...
Яростный прыжок,
урчанье, кровь...

*«Здесь — надобно Терпенье,
иначе — мигом
вас накажет Рок...»*

«Днём — украшения,
ночью — ваши грёзы...»
Признанья Гуджи —
как всегда, серьёзны...

Быки, газели и «звериный стиль»
(почти как скифский) —
Красоты эфир...

Драконы Resm, —
знак Силы, Воли, Власти...

И пара рыбок,
приносящих Счастье...

Найдётся ль и в России ювелир,
кто Тигра бы увековечил?
Пир
ждёт как Природа,
так и вечный дух
сотворчества, –
коль Разум не потух...

* * *

*«Нам в праздности не должно пребывать,
Стремиться – вот что значит уповать»
Джалаладдин Руми.
«Поэма о скрытом смысле»*

Взгляд в упор, –
вновь и вновь...
Прямо в душу...

*«А “контрольный” –
ты сделаешь сам...»*

Разве мог я представить,
что струшу,
в суете позабыв
птичий гам,
шёпот ветра,
блаженство предгорий,
взгляд зверей, самоцветов, долин...

*«Мы – простили...
Вернись!..»*

Голос Крови
обнадёжил:

«Ведь ты – не один...»

* * *

Наиля Султан. «Восточные сказки»

*«О, женищина!
Как ты обворожительна и красива!»*

*Словно самый цветущий в мире цветок.
Назвал тебя цветком, но, назвав, смутился,
Ведь где найти цветок, также радующий душу, как ты?
...Если ранняя весна даёт жизнь бутонам и цветам,
О, женщина, ты рождаешь раннюю весну»*

Симинбар Бехбахани

Восточное чудо...

Восточная тайна...

Откуда вселилась ты
к нам в Подсознание?..

С тех «сопок Манчжурии»?

С нот «Кумпарситы»?

А, может быть,
с ритмов Любви «Рио-Риты»?..

Конечно, – всё глубже.

Конечно, – всё проще.

Разгадка –

в цветении гранатовой рощи...

В том светлом томлении...

В той яркости красок...

В том климате южном,

что жгуч и прекрасен...

В гортанном напеве...

В «Рубаях» Хайяма,

где вечно живёт

полускрытая Драма...

В огне газавата –

и в искрах пожаров...

В набеге, сраженьях, –

и в мощных державах...

В шумерах и хеттах,

в монголах и гуннах...

В кавказских вершинах –
и в плачущих струнах...

В почтении к старшим...

В заветах Пророка...

В Уходе, – туда,
где не так одиноко...

Восточное чудо...

Восточная сказка...

Ты – песен неспетых
волшебная ласка!..

Ты – сила священная
вод Иссык-Куля...

Ты – чистая нега
любимца Гёйгёля...

Ты – трепет и радость садов зарафшанных...
Ты – шёпот предгорий,
шум рек неустанных...

*«Что ж, – многое вспомнил...
Но что же ценнее?
Не знаешь?!..*

*Любовь,
что важнее Идеи...*

*Весомей Богатства, –
Химеры-Удачи...
Кому улыбнётся –
от скорби не плачет,
а жизнь – промелькнёт,
словно ветер в пустыне,
зарёю Огня
озарив негасимой...»*

У Тайны восточной –
миндальные очи...

Терпенье и скромность...
Семья.

«Многоточье...»

Воистину,
Женщина – Тайна Востока!..

«Призвание её –
безгранично-высоко...»

Хранить
заповедное
Чудо-богатство –
наш долг...

«И веление
Выси-Пространства...»

* * *

Марьям Алакбарли. «Яллы»

Петроглифы таинственной эпохи –
письмо, что так до нас и не дошло...
Кто написал его?..

Научных знаний крохи –
лишь резюме: «Что было, – то прошло...»

Ещё я слышу и шаманский бубен,
и треск углей от древнего костра...

«Кто верит в Зов Стихии, –
неподсуден
ни прозе Будней,
ни усмешке Зла...»

Кто чует глубже,
чем “мейнстрим” эпохи, –
тот сам творит
символику Огней...

Он знает:
Обновление – на Востоке,

где Свет зари
сменяет Ночь и Тень...»

* * *

Марьям Алакбарли. «Матриархат»

«И пламя, вспыхивая всюду,
Пронзает нас то здесь, то там,
Как бы примеривая чудо
К земным трепещущим сердцам»
Зинаида Миркина

Свет Небес – и царит, и ласкает,
дарит Радость и потчует Грусть...

«Никогда эту дивную тайну
не понять вам:
лишь я разберусь
в этой древней игре светотени,
в снах-оттенках
и в бликах Огня...»

Откровения Солнечной Феи,
вы с ума не сводите меня!..

Цвет шафранный...
Откуда он взялся
в Гобустане?!..

«Всё тот же Огонь –
стал красителем...
В скалы – дух танца
вдруг вселился
под бубен и стон...»

Сохранили свой цвет и сегодня
те рисунки, – за тысячи лет...

«Ведь Природа
не знает Исхода, –
бегства вашего...

Каждый согрет

*её тёплым и нежным участием:
звери, птицы, вершины, цветы...
Только люди вживаются властно
в роль “хозяев”...
Неужто и ты?!..»*

** * **

*«И то, что зрело на земле,
Хранится будто в хрустале
Среди сверкающего льда
Как неподвижная звезда»
Зинаида Миркина*

Какие тайны, притаившись, спят
в пещерах евразийских и поныне?

Учёные не в силах «аромат»
(сам древний Дух)
почуять: ведь отныне
«венец Творенья», «просвещённый» ум –
стремится всё исчислить и измерить...

Здесь – Охры, Марганца
природный, чистый тон!..

*«Упрёк вам – о ещё одной потере:
Многоголосья Жизни, что летит,
не спрашивая, сколько ей осталось...»*

Душа – по-прежнему, надеется, болит...

*«Оставьте ей
хоть эту, люди, малость...»*

** * **

Рагим Чопуров. «Гранат»

*«Так вот где тайна мощной красоты!
В тебе, гранат, земля соединила
Взрывную силу сжатой кислоты
И сладости томящуюся силу»
Фазиль Искандер*

Сбор урожая – всем трудам награда!
Душа – поёт, ветрам и солнцу рада...

*«Всему свой срок,
свой день и час, – как прежде...»*

Труд земледельца – робкий шанс Надежде
на сохраненье Матери-Природы...

«Она – ваш лучший вариант Свободы...»

Сбор винограда...

Это наслаждение...
Священнодействие...
Труд...

Миг восхищенья
пред Чудом,
что совместно сотворили
Земля, Вода
и руки золотые...

О, давняя мечта:
быть в эти дни в Тоскане...

Восход встречать
в работе, на поляне...

*«Бег Времени –
увы, неумолим:
не сбыться ей;
Тоскана – молодым...»*

«А сбор граната?...»

*«Это Праздник Жизни...
Ответ
суровой прозе горькой Тризны...»*

Предчувствие
тех радостных минут,
что нас, как зёрна эти,

дóма ждут...

Не зря вдруг вспомнилась та девушка опять...
Ариф Гусейнов...

Как

гранат послать
смог эту гурию прекрасных светлых грёз
в наш грешный мир?!..

«Бог дал – и Бог унёс...»

Страх пред «Опасным Красным» – отступает...
Рубина радость – бурно приливает...

Триумф веселья, шумный Геокчай,
ноябрьский луч –
Надеждою встречай!..

* * *

*«Ворвись, гранат! Развороши нам жизнь!
Мы стали слишком вьедливы и скупы,
Чтоб яростною свежестью зажглись
Непоправимо стынувшие губы!»*

Фазиль Искандер

Привет из Прошлого –
мудр, ясен, – как всегда
была и будет
Муза Искандера...

*«Ведь Родина –
и есть сама Судьба,
и не случайно
пламенная вера
в живительную силу древних гор,
в закат, текущий пламенем граната,
в бродяжий дым, –
в родных деталей хор! –
вела его,
как вас ведёт куда-то...»*

Стою перед «кувшином», где парит

загадочное
буйство-многоцветье...
Какие тайны
бережно хранит
вон тот, иль этот
эликсир Бессмертья?..

И кажется, что вот уж, наконец,
на Встречу к нам –
и к Счастью, и к Печали!.. –
проклюнется неведомый птенец
из Коконов Судьбы...
«Его вы долго ждали...»

Он, всё ж, прорвётся!
Огласит весь мир
призывным кличем, –
свежим,
чистым,
юным!..

*«Как парк “Люблю” бакинский, –
Свет-эфир,
где так поют
серебряные струны,
где оживают
детские мечты,
где осязаем
жаркий луч Надежды,
а Ичери Шехер
в гранатовом огне –
на “Сердце” Мастера –
незыблем,
как и прежде...»*

* * *

Фидан Новрузова. «Призрак»

*«Пока „Белый тигр“ не уничтожен, война не закончится, он готов
ждать двадцать лет, пятьдесят, сто, но он обязательно появится вновь и
нанесёт удар»*

**Советский танкист о метастазах фашизма.
(Из фильма Карена Шахназарова «Белый тигр»)**

Одиночества властная сила...
Умудрённость?..
Усталая грусть?..

«Белый тигр»...
Шахназаровский призрак...

Мы-то помним её наизусть, –
эту мантру Исчадия Ада,
суть фашизма:
«Тот прав, кто сильнее!»

«“Третий Рим” – в залах Вечного Мая!
“Третий Рейх” –
в жутком Царстве Теней...»

Нам – Свободы глаза голубые!
Нам – Огня золотые глаза!

Миру бестий – бессильная Сила,
Карма Зла, дьяволица-слеза...

* * *

Илья Федотов-Фёдоров. «Позиции в углу»

*«Мы знали в погоне надсадной
Тяжёлое пламя азарта.
Но разве мы знали, брат мой,
Какая нам выпадет карта?»*

Фазиль Икандер.
«Баллада об охоте и зимнем винограде»

*«Кризисные эпохи обостряют художественные
эсхатологические интуиции»*

Виталий Гавриков

Третий день шёл Охотник упорно
по огромным звериным следам...
Его вёл зов мечты иллюзорной,
да такой, что представить всем нам –
будет трудно... Да нет, – невозможно!..

«Мамонт – лучший на свете трофей!...»

Сказка странствий – окажется ложью,
иль приманкой для взрослых детей?..

Время, сделав виток по спирали,
вновь вернулось, – в глухой неолит...
Здесь Охотника явно не ждали.
Тундра. Снежная замять хрипит.
Груз усталости – давит всё круче,
ну, а лазер – ещё тяжелей...

«Все решит лишь Удача и Случай...
Не сдавайся!.. Вперёд!.. Веселей!..»

Наконец, Бог Охоты – смягчился:
миновав холодрыгу-ручей,
он услышал их!..
Лёг, притаился...
Исполинская серая тень
промелькнула меж тальника справа,
и вторая...

«О, Боже, – они!..
Знать, не зря – эта чудо-забава,
и не зря – эти вещие сны!..»

Ну, а дальше – всё было банально:
грянул выстрел прицельный...
Второй...
И «контрольные»...

Гордый, брутальный
клич Победы!

И вот наш «герой»,
приближается к трупам-трофеям, –
сделать селфи на фоне смертей...

Вдруг – внезапная боль-мизансцена:
мамонт – вздрогнул!
Незримая дверь
распахнулась с шипеньем и свистом, –
там, где только что бивень торчал...

«Зверь-андроид?!..
Что ж, – “Hasta la vista”,
как дух-киборг какой-то сказал...»

Вот такие, увы, «развлечения»
ждут кого-то пол-века спустя...

Бред фантазии?
Сказка?
Химера?..

«Ждать осталось недолго, друзья...»

* * *

«Вам – повезло:
вы можете смеяться
с лисичкой шустрой, с белочкой – грустить,
с Удачей-птицей – тайно обвенчаться,
с амурским тигром – Меч Войны зарыть,
а заодно – почуять Дух Востока
с гранатом спелым,
с ирбисом,
с ручьём,
с Огнём победным
(Сердцем многооким),
с Закатом-яшмой
и с янтарным Днём...

Но внуки ваши –
точно не увидят
и половины
названных красот...»

*«Не слышат Зов...
И в Матрице-пустыне –
лишь Суете
приносят груз забот...»*

* * *

SUMMARY–I. Красота...

«Красоту, к которой устремлены все помыслы,

*достичь сложно, ибо достижение Красоты
невозможно без посредства Любви»*
Сухраварди Шихабуддин

*«Моя Кааба – на том берегу,
Моя Кааба – под ветками дерева,
Моя Кааба – это ветерок, что проносится
из сада в сад, из города в город»*
Сохраб Сепехри

Поразителен
мир Красоты первозданной,
что встаёт
с Его именем, славя Творца...

Энергетика Имени...

Мудрость Востока...

Зов Природных Стихий, –
золотого венца
из пустынь и полей,
из лесов и предгорий,
из морской глубины
и прохлады ручьёв...
*«Красоты зов – Джамал,
имя скрытой Love Story...*

*И Величье, – Джалал,
мудрость власти веков...»*
«Начертал красоту Бог
на всех своих ликах, –
на вещах»,
как гласит
древний, мудрый хадис.

Красота и Величие...

Вечности блики...

*«Зло лукавое,
Света Его –
берегись!..»*

* * *

SUMMARY–II. Резюме...

«Через искусство мы хотели показать, насколько хрупкая наша планета, и насколько сильно она нуждается в нашей защите»

Лейла Алиева

*«Обновление природы даёт новые силы
для поиска гармонии»*

Она же

*«Человечество – без облагораживания его животными и
растениями – погибнет, оскудеет, впадёт в злобу отчая-
ния, как одинокий в одиночестве»*

Андрей Платонов

«Живая Жизнь»:
тревожный гимн Природе...

*«От Покаянья –
к Свету и Свободе?..»*

Эдемский сад –
утрачен навсегда?..

Бурлят сомненья,
как в ручье – вода...

Но стоит, присмотревшись,
полюбить
(а, значит, – себялюбие изжить), –

и Мир Природы, драгоценный дар,
разбудит в сердце
пламенный пожар!..
Сгорят бесследно в нём
и Страх, и Ложь,
чей голос
с мрачным подземельем схож...
Надежды-маки – буйно расцветут,
нам Обновленья
указав маршрут...
А робкий шелест

клеякого листа –
подскажет,
что близка и Доброта...

Гранат – Огня таинственнейший дар...
Не зря стоит он пред тобой, «Азнар»!
О, гордость этих гор и этих рощ,
даруй же сердцу
пламенную мощь!..

Что может быть
прекраснее Любви,
вновь заявившей
все права свои
на наши души?!..

Умолкает Плоть,
когда приходит
Вечный Дух, – Восток,
и, словно утешенье поутру,
нам шепчет:

*«Дети!
Я вас всех люблю!..
Не отрекайтесь только
от него, –
Завета предков...
А иначе – Зло
начнёт свой путь шайтана в сотый раз,
лукавым блеском искушая вас...»*

Живая Жизнь, – меж тем,
среди нас течёт...

Кому-то – карму Всепрощенья шлёт,
кому-то – оставляя, в свой черёд,
тропу сомнений,
а кому – почёт...

Лишь в светлой Дали,
в дымке голубой –
Стихий Природы, всё ж,
клубится рой...

Как Роберт Пуцек,
шлёт он тихий свет
тем, кто готов
сказать ему: «Привет!...»

Как Халгани-Чинар, он шепчет нам
о Вечной Жизни, —
где то в Выси, там...

*«И в этом чуде —
малый шанс для вас
услышать и о Будущем рассказ...»*

* * *

Пристальный взор Востока —
не каждый принять готов:
в нём — тайный укор Пророка;
боль Канувших, — в Тьму Веков;
трепетный свет Восхода;
вечный Дао Судьбы...

*«Слышишь, — **сама Свобода**
шепчет тебе: “Впусти...”»*

* * *

*«И творец не творец, если мир создает он без
Подающих надежду лазоревых вешних небес...»
Лариса Миллер*

Время Отторжения Традиций,
Эру Милосердия поправ, —
угасило Кротость...

Славный Вицин
(чей любили «образ» мы, — не нрав!),
умиляясь всякой Божьей твари,
птиц кормил...
Прощаясь?.. — вновь и вновь...

Птахи, чуя Зов, к нему
слетались:
в старческих руках — сама Любовь!..

...Упорхнули в Прошлое те птицы –
голуби, синицы, воробьи...

На бульварах – «смайлики»-зарницы...
«Матрицы призывные огни...»

«Ну, – а Зов?...»

Он *здесь*, таится где-то:
ведь Любовь и Голубь («Здесь» – и «Там») –
нас влекут в Мир Доброты и Света,
к милосердным праведным устам...

Там любой листочек и зверушка –
ровня нам: ведь в райском том саду
Кротость Духа – лишь Ему послушна,
как травинка-радость на лугу...

* * *

«Стихи живут, как небо и листва»
Борис Чичибабин

Через милосердье к «братьям меньшим»,
через пантеизма древний лик –
в мир русалок, домовых и леших,
в мир Шехерезад и Эвридик!..

Он ещё поёт, – как всё живое!
Нам – судьба иная суждена...

*«Бесприютность Времени-прибоя –
Хаосом Стихии рождена...»*

Но из Жизни ли родится Вечность?..

*«Тот, кто **верит**, – в Божий Сад войдёт:
возблагодарить Уход- “Конечность” –
удержать
светлеющий **Восход...**»*

Александр Рыкель (Саратов)

Избранное о музыке и музыкантах

От редактора-составителя. В нынешнем году свой большой юбилей отметил известный саратовский пианист Александр Ефимович **Рыкель** (род.1955, дипломант Всероссийского конкурса, профессор Саратовской консерватории). Если важнейшим индикатором пианистического мастерства всегда была виртуозность и ярко выраженные виртуозные данные присущи многим саратовским пианистам, то едва ли не пика своего они достигли именно у него. Ошеломляющие фейерверки пассажей и аккордовых лент вкупе с красочными гирляндами и переливами колористического живописания в полном блеске являют себя в «экстремальных» вещах типа фантазий «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан» Моцарта – Листа или «Ночных видений» Равеля. Легко преодолевая любые пианистические трудности, он вместе с тем способен на самое глубинное прочтение концептуальных полотен (к примеру, впечатляющие художественные решения в Четвёртом концерте и Двадцать первой сонате Бетховена). Тонко прорабатывая музыкальный материал, Рыкель добивается удивительных звуковых подробностей. Показательный в этом отношении случай произошёл на одном из конкурсов скрипачей: выступая в качестве концертмейстера в уже многократно прозвучавшем до этого Концерте *D-dur* Моцарта, он заставил слушать себя не менее чем солиста – партия оркестра в его воспроизведении оказалась настоящей жемчужиной.



Но, помимо блистательного пианизма, имя Александра Рыкеля уже давно хорошо знакомо нам в ипостаси совершенно неординарного поэтического дарования. В томе 77 этого альманаха была опубликована его «Полифоническая поэма», посвящённая гению Иоганна Себастьяна Баха. Дополним эту публикацию стихами, адресованными четырём другим выдающимся композиторам.

Энигма

Индусы называли это майя –
Волшебное цветное покрывало,
Наброшенное смертным на глаза.

Тончайших нитей чудное плетенье,
Пронизанное радостью и светом;
В ликующем созвучье птичьей трели
И шелест листьев, и весёлый праздник,
И плеск воды, и звонкий детский смех...
А человек, как эльф на лёгких крыльях,
Витает на сияющих просторах,
Он упоён быстротекущей Жизнью –
Прекрасной иллюзорною игрой.

А что под ним, под пёстрым покрывалом?
Об этом знает только йог столетний,
Но не откроет свой секрет непосвящённым:
Запретен плод от Древа Познания,
И не должны неподготовленные уши
Услышать сокровенные слова...

Но был один мальчишка беззаботный,
Он, как и все, не знал об этой тайне,
Но в музыке своей непостижимо
Её существованье отразил,
Поскольку Бог водил его рукою.

И оттого, внимая нежным звукам
И восхищаясь дивным совершенством,
Мы вдруг в оцепенение впадаем
И под ногами ощущаем бездну,
Что смотрит в душу тёмными глазами.
И дрожь волной по телу пробегает,
И кажется, ещё одно мгновенье –

И упадёт завеса с глаз прозревших...
По счастью это никогда не происходит –
Ведь чтоб увидеть, нужно умереть.

Эллада называла его Эрос –
Не тот малыш, что с крыльями и луком,
А древний полновластный демиург.

Он – скрытая пружина всех явлений,
Великий драматург театра жизни,
Где люди – лишь послушные актёры.
Иль не актёры, а скорей марионетки,
Танцующие волей кукловода
Свой обнажённый первобытный танец,
Невинно именуемый – Любовь.

Любви повсюду возводили храмы,
А Эрос навсегда в тени остался,
Хотя ему служили днём и ночью
Не только люди – даже боги на Олимпе,
Но знал хитрец, что золото – молчанье
И запретил на эти темы речь вести.

На свете жил мальчишка необычный;
Он был в любви как все – марионеткой,
Но лишь ему дано было увидеть
Того, кто представление даёт.
И все свои чудесные творенья,
Исполненные радости и муки,
Без колебаний возложил мальчишка
На Эроса пылающий алтарь.

В них было всё – и нежность, и томленье,
Сердцебиение, восторг и сладкий трепет,
Рождающий нескромные желанья,
И пылкого финала торжество...

Другой творец, равновеликий даром
(совсем иным – неистовым и властным),
Назвал служенье Эросу бесстыдством,
Порочащим высокое искусство.
Вердикт известен: каждому своё!

Астролог это звал натальной картой –
Судьбу людей определяют звёзды,
Она – не рок, а данность *a priori*,
И не с кем здесь вступать в противоборство
(есть и на это взгляд совсем иной).
Но гордый мир отверг небес науку,
Причислив к суевериям пустым.
И отошёл от дел мудрец разоблачённый,
И начал жизнь степенную вести,
В гимназии латынь преподавая.
Покрылись паутиной телескопы,
Забывшие в шкафу пылились книги
И не ступали боле ноги человека
В обитель тайных знаний вековых.

Но как-то раз в дверь дома постучали;
Пришёл к астрологу мальчишка незнакомый,
Сказал он: «Десять лет тому назад
Вас посетил мой папа – капельмейстер;
Он попросил составить гороскоп
Для сына, дабы жизнь его направить
В планетами указанное русло.
Домой вернулся он изрядно огорчённым,
Но ни о чём рассказывать не стал.
Есть у меня к Вам маленькая просьба:
Я отправляюсь нынче в дальнюю дорогу -
Хотелось бы узнать...из любопытства,
Что знаки мне небесные сулят?»

Астролог помолчал и тихо молвил:
«Так вот каков ты, избранный пришелец...
Тот давний день я помню, как сегодня;
Когда свои я сделал вычисления,
То думал, что закралась в них ошибка
И заново расчёты повторил,
Но снова результат не изменился.
Смотрел я и глазам своим не верил,
Ведь никогда – ни ранее, ни позже,
Ни в книгах, ни в античных манускриптах –
Я не видал такого гороскопа.

Твоё рождение точно совпадает
С явлением ослепительной кометы,

Нарушившей все прежние орбиты
И озарившей небывалым светом
Планеты и созвездья Зодиака.
Она ворвалась и промчалась, и сгорела...
Такой же будет жизнь твоя, мой мальчик:
Невероятно яркое начало –
Тогда склонился мир перед тобою;
Но впредь ты будешь мчаться за успехом,
Нигде не находя своей орбиты,
И, наконец, иссякнут жизненные силы
И оборвётся твой полёт до срока;
С таким сияньем долго жить не могут
Ни люди, ни небесные тела».

Всё выслушал мальчишка, но нисколько
Не испугался предзнаменования.
Он рассмеялся, хлопая в ладоши:
«Я с радостью свой жребий принимаю,
Я это чувствовал всегда – пусть так и будет!»
И прочь ушёл, ушёл, насвистывая что-то...

Родители назвали его Вольфганг.

Шуманиана

Преамбула (Grossfater)

Цвиккау! Цвиккау! *
Покой да уют!
Тут герры и фрау
Безбедно живут.

Степенные немцы
Собою горды –
Нам все иноземцы
Исконно чужды.

Германии душу
Глупцы не поймут,
Лишь Ordnung** нарушат –
Покой и уют.

Здесь славные нравы,
Разумный народ –
Вся жизнь по уставу,
Всему свой черёд:

Есть время ложиться,
Есть время вставать,
Есть время трудиться,
Есть время гулять.

На праздник традиция
Храм посетить
(Есть время молиться,
Есть время грешить);

Попросим за близких,
Святых помянём,
А после – сосиски
Под пиво жуём.

Пусть многим планида
Лишь рот да живот,
Людей даровитых
Уважит народ.

Достойных сограждан
Здесь помнят, и чтут,
Склоняется каждый
Пред ними – Sehr gut!

Однажды в семействе
Простого купца –
Конторы владельца
И книг продавца –

Родился ребёнок
С высокой душой,
Он с самых пелёнок
Был гений большой...

Все точно не знают,
Что сделал сынок,

Но парень прославил
Родной городок.

Здесь бюст ему ставят
За доблестный труд,
А также музей открывают –
Sehr gut!!

* родина Р. Шумана

** порядок (нем.)

Колыбельная

Спи, усни, мой сын!
Только Бог один
Знает наперёд,
Что нас в жизни ждёт.

Снизошла на мать
Неба благодать –
Лучик золотой
С ангельской душой.

Бог тебя избрал –
В лобик целовал,
Из своих ларцов
Много дал даров.

Ты один такой!
Спи, мой дорогой!

Твой отец почил...
Как и ты, он был
С самых юных лет
Фантазёр-поэт.

Дед сказал: «Нельзя!
Стань таким, как я!»
Сыном помыкал,
Жизнь ему сломал...

Спи, усни, сынок!

Мать дала зарок:
Твой свободен путь –
Кем захочешь будь!

По своей судьбе
Станешь сам себе
Царь и господин.

Спи, мой чудный сын!

Маэстро Раро*

Есть немало творцов,
Чей талант не зачах,
Не исчез без следов,
Растворившись в веках,

Но великих, мой друг,
Я по пальцам сочту;
Ты войдёшь в этот круг
В самом первом ряду.

Твой причудливый дар -
Сновидения бред,
Вдохновения жар
И поэзии свет –

Что умом не понять,
Не постичь до конца,
Будет души пленять,
Завоюет сердца.

Ты изрядно отстал
В захолустье своём,
Много лет потерял –
Мы немедля начнём!

В доме места полно –
Приходи и живи!
По рукам? – решено.
За уроки свои

Плату я не взыщу

Ни сегодня, ни впредь.
Подведёшь – не прощу,
Лень не стану терпеть!

Мою дочку слышал?
Пианистки такой
Белый свет не видал...
Только нрав непростой:

Вся в мамашу – чуть что,
Разобидясь, молчит,
Ни с того, ни с сего
Вдруг не ест и не спит.

Приходи ко мне в дом –
Будет ей веселей!
Не сейчас, так потом
Вы подружитесь с ней.

*литературный псевдоним учителя Шумана – Фридриха Вика.

Засыпающий ребёнок *

Я знаю, мне всего тринадцать
И я – ребёнок для него.
Он вправе жизнью наслаждаться,
Мне не пристало обижаться,
Но как мне больно!.. *Отчего?..*

«*Warum?*» * ... Чудесная вещь –
Одна короткая страница,
Но сердце трогает до слёз
Души томительный вопрос,
Что никогда не разрешится...

Вчера отец разбушевался –
Опять пассаж не получался.

Кричал, что надо заниматься,
Что предстоят концерты в Вене,
А как мне с мыслями справиться,
Когда я в жизни как на сцене?

Секрет свой в сердце берегу,
Кажусь беспечной, с ним встречаясь,
Но вдруг краснею и смущаюсь,
Когда целует на бегу...
Mein Gott! Я больше не могу

Вослед смотреть и видеть спины –
Его и этой... Эрнестины! **

Она теперь его невеста.
Не нахожу себе я места!

Порой хочу ему открыться...
Он несказанно изумится,
Промолвит: «Милое дитя!
Я целовал тебя... шутя!» -
И вновь к избраннице умчится.

Мой гениальный! Мой родной!
Она не та, она – чужая
В чертогах Музыки святой,
Где обитаем мы с тобой,
И что бы ни было – я знаю:

Душе твоей назначен путь
Ко мне...потом...когда-нибудь...

* «Отчего?» («Warum?») и «Засыпающий ребёнок» – название произведений Р. Шумана.

** Эрнестина фон Фриккен – девушка, с которой композитор был помолвлен

(а засыпающий ребёнок – разумеется, юная Клара Вик)

Эвсебий *

Мой сон: гулял я по лесам,
Звенели птичьи голоса...
В весёлом посвисте щегла
Я вдруг слышал: «Как дела?»
Синичка тинькнула в ответ,
И мне почудилось: «Привет!»

Малышка-пеночка и чиж
Меня спросили: «Что грустишь?»

К ручью лесному вышел я –
Раздались трели соловья.

О, соловей, певец любви!
Развей сомнения мои!

Моя невеста ждёт меня –
Скажи, с ней буду счастлив я
Иль зря помолвку назначал?
Но соловей вдруг замолчал,

Лишь прошептал ручей едва,
Свои невнятные слова...

Кукушка стала куковать,
И начал я на жизнь гадать:
- Год подари!
«И два...и три...
И пять...и шесть...»
- Что ж, время есть!

Вот девять, десять... Тишина.
- Мне жизнь недолгая дана?

*Лишь старый ворон на сосне
В ответ прокаркал в тишине.*

.....

Вот сон иной: цветущий май,
Мой дом родной – мой детский рай...

Уют счастливый и простой:
Отец и мать, и мы с сестрой –
Все вчетвером, все за столом
Сидим, смеёмся и поём.

Незабываем и чудесен -
Далёкий отзвук этих песен
В душе остался навсегда –
Покой, любовь и доброта...

*Вдруг каркает ворон надсадно и зло,
В окне отзывается звоном стекло,
Уже ни отца, ни сестры не видать –
Лишь в чёрных одеждах несчастная мать.*

*И смолкли ключи, и не светят лучи,
И ветер рыдает и стонет в ночи...*

Полны смятения и муки
Терзающие душу звуки.
Видения моей весны –
Благие сны, дурные сны...

* Эвсебий и Флорестан – литературные псевдонимы Р. Шумана, отражающие две противоположные ипостаси его натуры.

Флорестан

От безумья нет спасенья!
Жизнь – мученье!
Наваждение:

Краткий сон на полчаса,
Дальше – слышу *голоса*...

Наяву ль во сне – не знаю!
Понимаю –
Пропадаю.

По подушке колочу,
Задыхаюсь и кричу:

«За тобой пойду, сестра!!
Выпить яда – смерть быстра!...»

Без надежд молю я Бога:
«Бремя рока хоть немного
Облегчи, прерви кошмар!
Забери свой божий дар:

Если плата –
Муки ада,
Мне щедрот Твоих не надо!»

*Но внезапно на возглас отчаянный мой
Возникает видение скачки ночной.
Её ритмы в ушах начинают звучать
(Где перо? Мне, бы только успеть записать!..)*

*Мы мчимся с отцом на крылатом коне:
- Мой сын, что так робко ты жмёшься ко мне? **

*- Отец мой, ужель ты не видишь, родной,
Тех демонов ночи у нас за спиной?!*

*- Мой сын, нас не минула чаша сия!
Я надеялся...думал – их вижу лишь я!
Увы, от судьбы не сбежать, не уйти –
Те призраки всюду у нас на пути.*

*Вот грома раскат, настигает гроза,
От ужаса я закрываю глаза...*

*Но что это? Музыка...Песни и смех...
То вовсе не гром, а салют-фейерверк!
Что жуткой погоней я вдруг посчитал –
Всего лишь весёлый ночной карнавал.*

*Все «призраки» маски снимают с лица -
Как жаль, что я боле не вижу отца!*

*(Печали минора тоскующий звук...)
Творцов-музыкантов я вижу вокруг,
Друзей и героев прочитанных книг –
Я счастлив по-братски обнять их в тот миг.*

*А музыка вальса несётся легка!..
(По нотной бумаге летает рука)*

*Часы возвещают: «Динь-дон! Шесть утра! **
Уже шесть утра – расходиться пора!»*

Шесть утра... Вот исписанный нотами лист.

Свежий воздух прохладен и чист.

Снова ночь пролетела без сна.

Наконец, тишина, тишина...

Со слезами я Бога молю:

Всё смогу, одолею, стерплю –

Только разум от тьмы защити!

Не хочу как отец мой уйти!

* строка из «Лесного царя» И. Гёте

** см. «Бабочки» Р. Шумана

Последнее письмо

Остановись, дитя моё, прошу!

Противлюсь браку твоему не из упрямства –

Я чужд высокомерия и чванства.

Но дочь свою сгубить не разрешу.

Я знаю, сколь талант его огромен;

Такое чудо – гениальный ученик...

Да будет проклят тот злосчастный миг,

Когда в моём он появился доме!

Ты говоришь мне: «Я его люблю!

Делить с ним счастье и невзгоды буду рада!»

Но именем всего, что сердцу свято,

Тебя на муки не благословлю.

Мы оба знаем: он серьёзно болен,

Витают демоны безумия над ним,

И он всё чаще, ужасом гоним,

Пытается прогнать их алкоголем.

То буйно весел, счастлив без причины,

Бесчинствует с друзьями в кабаках,

То властвуют в душе тоска и страх –

Безволие, недостойное мужчины!

У них в роду наследственный изъян:
Сестра несчастная покончила с собой,
Отец ушёл из жизни, бесом обуян,
Увозят мать в лечебницу порой.

Он понимает, твой сердечный друг,
Что этот груз так просто не исчезнет?
Что вашим детям перейдёт его недуг –
Им не избежать роковой болезни!

Ужель согласна ты сиделкой стать,
Прислужницей? Сознайся без утайки:
Готова музыке служенье променять
На скудный быт жены-домохозяйки?

Тогда зачем я, не жалея сил,
Ни времени, ни денег не жалея,
Всё без остатка в дочь свою вложил,
Учил всему, что знаю и умею?!

Занятий труд предпочитала ты
Ребяческим забавам и утехам...
Как радовался я твоим успехам –
Сбывались все отцовские мечты!

И, наконец, явился миру бриллиант,
Руками отшлифованный моими;
Повсюду восхваляют твой талант
И имя *Вик* – блистательное имя!

Для нас добыл я славу и почёт,
Нас осыпают золотом монархи...
Но это, разумеется, не в счёт –
К чему триумфы будущей кухарке?!

Но помни: если нищею вдовою
Ко мне вернёшься с чахлым выводком своим –
Не жди, что стану благодетелем твоим
И двери дома для тебя открою!

Решай сейчас – он или я – решай!
А, впрочем, знаю: так или иначе,

Твой выбор сделан. Прошлого не жаль,
И ничего слова мои не значат.

P. S.

Я поздравляю с днём рождения тебя.
Противодействовать любви не в силах впредь я –
Сегодня власть кончается моя,
Ведь ты достигла совершеннолетия.

Он поведёт тебя, ликуя, к алтарю,
А мой удел – без ропота смириться.
«Остановись!» – себе я говорю...
И всё же не могу остановиться.

Из книжечки брака

- Я эту книжицу открыл
В те дни безоблачного счастья,
Когда Господь всевышней властью
Навеки нас соединил.

Мы на пустующих листах
Поведаем, стыда не зная,
Все сокровенные желанья,
Всё, что запрято в мечтах.

Речами властвует мгновенье –
Мы вспоминаем их едва.
Когда же пишем – все слова
Имеют точное значенье.

Скорее книжечку открой,
Поверь ей душу, ангел мой!

- Мне столько мук изведать доводилось,
Что сердце чуть в осколки не разбилось,
За тем, чтобы писать и говорить:
«Я счастлива твоей женою быть!»

.....

.....

- Моя бесценная жёнушка!
Ты в доме как ясное солнышко:
Неделю подаришь свет —
И вновь тебя месяц нет.

Я просил бы тебя осознать:
Ты ныне — супруга и мать,
Пора бы побыть с семьёй,
Концертам — черёд второй!

Чтобы вышел из жизни толк,
Супружество — главный долг.

- *Мой несравненный супруг!*
Трудом моих ценных рук
Кормится вся семья,
Наш главный добытчик — я.

И даже не в этом суть:
Нам с детства указан путь.
Мы оба с пути не свернём —
Вдвоём по нему идём.

То выбор и твой, и мой —
Наше счастье и крест земной.

.....

.....

- Я прошу не играть!

- *Я готовлюсь к концерту.*

- Мне так плохо опять...

- *Послезавтра уеду.*

- Причиняют мне звуки
Нестерпимые муки!

- *Время вещи собрать,*
Экипаж нанимать...

- Мне в больницу бы надо.

- *Трое суток до Рима...*

- **Клара!! Слышишь меня ты?!**

- **Да. Конечно, любимый!**

.....
.....

- *Наш милый Брамс стал направляться
Частенько в здешние края.*

Мы им привыкли восхищаться...

Мне не по возрасту смущаться,

Но он так смотрит на меня!

*Я – не ханжа и не святоша,
Он мне небезразличен тоже;
Судьбу не надо искушать –
Не стоит гостя приглашать,
Что столь к хозяйке расположен.*

*Чтоб, сожалея, не вздохнуть
О том...потом...когда-нибудь...*

Российское турне (диалоги)

-- К нам из *Германии туманной*
Приехал странный господин –
Под нос бормочет непрестанно,
Весьма угрюм и нелюдим.

-- В кругах известен музыкальных
Как сочинитель гениальный;
Его творения жена
Повсюду исполнять должна.

-- Он мизантроп с душой больною!
Ответьте мне: зачем супруг

В сырой холодный Петербург
Помчался следом за женою?

-- Быть может, сильно ревновал
И в путь одну не отпускал?

-- Тащить больных в такую даль!
Как ей несчастного не жаль?

-- Послал обоим приглашение
Сам Nikolas *, как говорят,
И в знак особого почтения
Принять гостей немецких рад.

Вчера в театре на концерте
Мы побывали и, поверьте,
Что пианистка хороша!
-- Её Он слушал, не дыша,

И автору в ладоши хлопал
(Тот, как обычно, лишь мычал
И ничего не отвечал),
Приветствуя послов Европы.

-- М-да... Политес, не говорите!
-- Они идут сюда! Смотрите -
Распорядитель подал знак!

-- Супруги Шуман! Guten Tag!

* Николай I

В лечебнице

Рассвет. Подъём. Идут врачи –
Свои таблетки получи...
С унылым видом медсестра –
Уколы. Завтракать пора.

Я речь чужую понимаю,
Хоть сам почти не говорю...
А «дядю Йохана» * люблю

И за жену не упрекаю,

Тем более, не первый год...
Один уйдёт - другой придёт!

Палата. Стены. Коридоры.
Везде решётки и заборы.
Часы прогулки во дворе.
Вдали часовня на горе.

Хоть раз бы мужа навестила,
Детишек наших привела...
Но нет – дела, опять дела...
Всё в прошлом, всё давно забыла.

О ней дурного не скажу –
Благословляю... Ухожу...

Прогулка кончилась. Обед.
Опять палата. Тусклый свет.
На полке нотные листы...
О, как давно они чисты!

О них порою вспоминаю,
Сажусь за стол - ни мыслей нет,
Ни чувств... Они наносят вред
И впредь меня не посещают.

Лечение дало плоды –
Прощайте, нотные листы!

Уж вечер. Скоро спать ложиться.
Больница, ставшая темницей...
Иссохшей жизни пустота...
Сколь лучше тёмная вода! **

* так ласково звали И. Брамса дети Роберта и Клары.

** перед помещением в психиатрическую лечебницу Шуман совершил попытку суицида, бросившись в воду с моста, но был спасён.

Вещая птица *(эпилог)

- Человек! Человек! Ты действительно хочешь всё знать, человек?
Ты уверен, что хочешь открыть все грядущие сроки?
А не лучше ль, как все, шаг за шагом ступать, человек,
И не ведать, не знать, что же там – за изгибом дороги?

То плохое, что в будущем ждёт,
Пусть сегодня, хотя бы сегодня тебя не гнетёт...

Всё равно ничего, ничего там нельзя изменить всё равно,
Что молиться, когда всё равно не помогут молитвы?
Легче день свой последний как самый обычный прожить.
Всё равно, это благо, что лики грядущего взору сокрыты.

Но я вижу – ты выбрал, я вижу - ты твёрдо решил.
Так узнай: всё, что мог, ты уже совершил, завершил...

Ты боялся, ты очень боялся владычества тьмы, но увы!
Сей печальный удел тебе с юных годов предназначен:
Станет домом лечебница, станет подобьем тюрьмы,
Ты из жизни уйдёшь, беспросветным безумьем охвачен.

Но судьбы твоей злая, судьбы роковая пята
Твой не вытопчет след никогда, никогда:
Благодарные души
Всех, кто Музыке служит,
О тебе, человек, о тебе будут помнить всегда!

* название пьесы Р. Шумана из цикла «Лесные сцены»

Sonata-Vita

Невзрачный робкий толстячок*,
Пропахший куревом дешёвым -
Не победитель, не пророк
И уж совсем не Казанова -

Влачил безрадостные дни,
Тянул земную лямку гений,

Согласный быть всегда в тени
Больших имён и их творений.

Он Моцарта боготворил,
Он на Бетховена молился...
Признать, что с ними ровней был,
Он никогда бы не решился.

А между тем его талант
Уже повсюду был известен,
И почитался музыкант
Как автор бесподобных песен.

«В движеньи мельник жизнь ведёт», –
Старушка Вена распевала,
И Гретхен, что в тоске прядёт,
Волну сочувствий вызывала.

И «Песнь моя, лети с мольбой!»,
И плач о пойманной форели,
И гениальный «Царь Лесной» –
Все их любили, знали, пели.

Но век вниманьем не почтил
Его чудесные сонаты,
И автор в стол их положил –
Авось припомнятся когда-то?

Их было некому играть,
Там пища нет для виртуозов;
Им нечем публику сражать –
Ни блеска, ни актёрской позы.

Allegro. Долгий летний день –
То благодатный, то ненастный...
Широк простор, где свет и тень
Не создают больших контрастов.

Шумит листва, течёт река,
Душе и радостно, и грустно...
Звучит напев издалека -
Мотив простой и безыскусный...

Вот отдалённый гром гремит,
По кронам ветер пробегает,
Вот ливень каплями стучит,
Но тучи быстро исчезают.

Прохлада. Солнце в небесах
Уже склоняется к закату.
И пенье птиц звучит в лесах,
И божий мир сулит отраду.

Andante. Вечный пилигрим
Уходит прочь – он здесь не нужен.
Ему *казалось*, что любим,
На деле – лишь с обманом дружен.

Он покидает городок,
Где всё так близко и знакомо,
Где страннику земных дорог
Вдруг *показалось*, что он дома.

В знакомых окнах свет погас.
Ещё не поздно возвратиться...
Но для чего? Чтоб лишний раз
В своих печалях утвердиться?

Его реальность – зимний *путь*,
От жизни ранняя усталость.
Казалось, можно отдохнуть...
Но это только лишь *казалось*.

Далёкий звон колоколов:
«Проходит всё – пройдёт и это!»
И гостей из забытых снов
Всплывает тема менуэта;

Неспешной поступью кружа,
Дарует жизнь забвенья грёзы...
И утешается душа,
И улыбается сквозь слёзы.

И колыбельная ручья
Звучит прощаньем и прощеньем –

Не будет более ничья
Измена сердцу сокрушеньем.

Final... Его не избежит,
Всяк, кто рождён на белом свете.
Ритм хлещет и огнём горит:
То тарантелла – пляска смерти.

Final... Замкнулся песен круг –
Так было и так будет вечно.
Но как избежать горьких мук,
Прощаясь с жизнью быстротечной?

Всё улетает в пустоту,
Что не сбылось, тому не сбыться...
Как страшно подводить черту,
Когда тебе всего лишь тридцать!

Несётся смерч, рога трубят!
Судьбой назначена дорога
Кому-то в рай, кому-то в ад –
Отныне всё во власти Бога.

*Не знавший счастья человек,
Невзрачный робкий одинокий,
Ты жил, не намечая вех,
Не соблюдая правил строгих.*

*Тебя великим назовут,
Но пьедестал тебе не нужен;
Скиталец заслужил приют:
Сей вечный дом – людские души.*

* Schvammerl (Толстячок) – так прозвали Шуберта близкие друзья.

Мистерия

(к 150-летию со дня рождения А.Н. Скрябина)

1. Мать

Сына волосы гладила нежно худая рука.
Голос матери тихо звучал, еле слышный во тьме:

«Моё время пришло, но я мир не покину, пока
Свою тайну тебе не поведаю... Нашей семье

Доводилось бывать в мои давние детские годы
Там, где Ганг изливает по миру священные воды.
Ты с рождения видишь на шее моей медальон –
Древней Индии дар, сохранённый до наших времён.

Мне его перед ранней кончиной родитель отдал,
Сообщив, что способен желанья кулон исполнять.
«Только будь осторожна», – с душевной тревогой сказал –
«Тот, кто многого хочет, тот многое должен отдать».

Эту мудрость поведал векам древних знаний хранитель
И на крышке узорной её написал на санскрите.
Медальон слишком часто отца открывала рука,
И за помощь цена непомерно была велика...»

Сын почувствовал - матери всё тяжелей говорить,
Слабый голос срывался, звучал тихим шелестом он:
«Мне сказали врачи, что тебя не сумею родить –
И тогда я впервые решила открыть медальон;

Ты на свет появился, но стал день за днём угасать,
И ничто не могло отвести эту злую беду.
Я брала медальон, я молила опять и опять...
Ради жизни спасенной твоей я сегодня уйду».

Мальчик плакал, на тонкую шейку кулон одевая,
И, хоть многое было ему не под силу понять,
Он у гроба стоял, роковые слова повторяя:
«Тот, кто многого хочет, тот многое должен отдать».

2. Сын

Он сказал: «В этом мире лишь музыка, только она
Мне наследственным даром и магией звёзд суждена.

Полюбились мне с детства чудесные звуки
И изменчивых ритмов волшебная власть.
Мой младенческий рай – материнские руки,
Что на клавишах сердца умели играть.

Мать дивилась восторгам моим и, слезу утирая,
Улыбалась: «Тебе в музыканты – дорогая прямая!»

Всё сбылось. Завершаются годы ученья;
Про меня говорят – пианист-виртуоз!..
А ещё говорят, что в своих сочиненьях
До высот настоящих пока не дорос.

Говорят, что успешно былым образцам подражаю,
Но мой голос средь сотен других распознают едва ли.

Только разве для этого служат искусству,
Чтобы пользоваться созданный ране язык,
Повторяя затёртые мысли и чувства,
Избегая всего, к чему мир не привык?!

Я хочу (и рука его дерзко открыла кулон,
А в ушах вдруг раздался протяжный серебряный звон) ...

Я хочу, чтобы голос мой гордо звучал,
Был свободен и смел – не похож на других,
Чтобы каждый его без труда узнавал
В посрамление наших авгуров седых!

Я хочу небывалые дали воспеть
Языком неизведанных прежде гармоний,
Чтобы слёзы и радость, блаженство и смерть
Стали смыслом моих предстоящих симфоний!»

И с дремавшей души будто спали тенёта –
Ей открылись безмерная мощь океана,
Зов далёкой звезды, сквозь покровы тумана,
И стихийный экстаз огневого полёта,

Утончённых созвучий мерцающий свет,
Нарушающий догмы бескрылого века,
И земных наслаждений пьянящий расцвет,
И ликующий голос творца-человека.

Он воскликнул: «Спасибо! Об этом не смел я мечтать!
Мне так много дано – что я должен в уплату отдать?»
Потемнело в глазах и слезой увлажнилась щека...
Он почувствовал – боле ему не послушна рука.

3. Мессия

Здесь казалась нетленной жизнь,
Первозданной Земли красота...
Устремлялась в небесную высь
Ледяных Гималаев гряда;

Там рождение Ганг получал
И, замедлив течение вод,
На зелёной равнине встречал
Раскалённого солнца восход.

Вдалеке от мирской суеты
Открывались глазам ходоков,
То соломенных хижин ряды.
То святилища древних богов.

На пологих речных берегах
Безмятежный народ обитал,
Перед смертью не ведая страх,
Ибо каждый с рождения знал,

Что однажды придёт и уйдёт,
И опять возвратится сюда –
Сей божественный круговорот
Не изменит никто никогда.
Но явился в тот мир человек
С неуёмной мятежной душой
И поведал, что вскоре для всех
Воцарится порядок иной.

На груди он носил медальон –
Драгоценный кулон-талисман;
Был он силой большой наделён,
Но во благо лишь мудрому дан.

Человек же лелеял мечту,
Что безумною можно назвать,
За идею сакральную ту
Жизнь готов был немедля отдать.

Он сказал: «Я – избранник мистических сил.
Я на землю недаром пришёл в Рождество.
Мне открылось – Господь сотворил этот мир,
Я ж явился на свет, чтоб улучшить его.

Я хочу слить в единственном акте служенья
Все народы на древней индийской земле –
Здесь должно быть исполнено чудотворенье,
Что пока смутно брезжит в моей голове.

В этой дивной Мистерии звуки и свет,
Пассы жреческих танцев и дым благовоний –
Всё предстанет в единстве, которого нет
Ни в одной, из написанных прежде симфоний.

И восстанет от сна человеческий дух,
И презренной материи сбросит оковы,
И Сансары слепой остановится круг,
И увидится жизни сияние новой».

Он в смятении ждал, но молчал медальон,
Только солнечный свет вдруг померк и угас.
И раздался в ответ не серебряный звон,
А исполненный гнева грохочущий глас:

«Ты черту преступил! Берегись, человек!
Отрекись от своих притязаний навек!

Как ты смеешь в нелепой гордыне желать
Установленный кармой закон отвергать?!

Только в высших мирах от желаний свободен
Не востребует дух обретения плоти,

Но блаженной нирваны достичь нелегко,
А тебе до неё, как до звёзд, далеко;

Тот, кем властвует разум,
Тот, чей дух просветлён,
Не подвержен соблазнам,
Что таит медальон.

Ты служителям храма
Его ныне верни,
Ибо волею Браммы
Сочтены твои дни!»

Но отважно сказал человек: «Перед тем, как уйду,
Дай услышать мне музыку, горную музыку ту,
Что в высоких звучит, для людей недоступных мирах,
Дай услышать её, а затем обрати меня в прах!»

И умолкла гроза, и с притихших высот зазвучал
Неземной красоты отрешённый и светлый хорал.

Человек его слушал и слёзы невольно катились:
В этих благостных звуках такая была простота,
Что казалось, на свет они сами собой появились,
Как цветы и деревья, как Солнце, Земля и вода.

«Совершенство не требует жалких моих ухищрений...
Что ж, спасибо за всё, я свою принимаю судьбу!» –
Он сказал и, снимая с груди талисман искушений,
Острым краем кулона случайно поранил губу.

.....

Медальон тот поныне лежит в храме древней земли.
Честолюбец молодой, если хочешь – приди и возьми!
Но осмысли пред тем, как магический дар принимать:
Тот, кто многого хочет, тот многое должен отдать!

Сведения об авторах

Генебарт Ольга Васильевна (Тамбов) – кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории и теории музыки Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

Давыдова Ольга Сергеевна (Москва) – кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, ведущий научный сотрудник Отдела русского искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств.

Демидова Елена Петровна (Новосибирск) – композитор, доцент кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И.Глинки.

Демченко Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича и Международной премии имени Николая Рериха, главный редактор журналов «Манускрипт», «Pan-Art», «ИКНИ».

Кондратьев Сергей (литературный псевдоним) – **Козлов** Сергей Алексеевич (г.Струнино Владимирской области) – доктор исторических наук, около трёх десятилетий был старшим, а затем ведущим научным сотрудником Института российской истории Российской академии наук, поэт.

Коробова Алла Германовна (Екатеринбург) – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М.П.Мусоргского, заслуженный работник культуры России.

Ли Юйна (Китай) – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

Орлов Владимир Валерьевич (Саратов) – кандидат искусствоведения, доцент Саратовской консерватории, председатель правления Саратовской организации Союза композиторов России, координатор Международного конкурса молодых композиторов имени А.Г.Шнитке.

Островская Елена Анатольевна (Рязань) – кандидат искусствоведения, профессор РАЕ, член Российской гильдии пианистов-концертмейстеров, преподаватель Рязанского музыкального колледжа имени Г. и А.Пироговых.

Рыкель Александр Ефимович (Саратов) – пианист, поэт, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, дипломант Всероссийского конкурса.

Сернова Тамара Вячеславовна (Беларусь) – кандидат искусствоведения, доцент и заведующая кафедрой музыкально-педагогического образования Факультета эстетического образования Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка.

Степанова Елена Викторовна (Оренбург) – старший преподаватель кафедры педагогики социально-экономических и гуманитарных дисциплин Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

У Ивэнь (Китай) – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

Флорковская Анна Константиновна (Москва) – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории искусства Московского государственного художественного института имени В.И.Сурикова.

Хренов Николай Андреевич (Москва) – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Отдела зрелищных и медийных искусств Государственного института искусствознания, председатель Комиссии междисциплинарного исследования художественной деятельности при Научном совете РАН «История мировой культуры».

Черняк Валентина Адольфовна (Беларусь) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-педагогического образования Факультета эстетического образования Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка.

Чжан Жубин (Китай) – аспирант Института изящных искусств Московского государственного педагогического университета.

Чжан Мэнцзя (Китай) – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

Чжан Ханьвэнь (Китай) – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

Шлыкова Виктория Павловна (Саратов) – бакалавр искусствования, переводчик с английского в сфере профессиональной коммуникации

Штольдер (Алексеева-Штольдер) Наталья Владимировна (Москва) – кандидат искусствования, профессор Гжельского государственного университета.

Шубина Ольга Анатольевна (Саратов) – кандидат искусствования, доцент Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Юань Шуанцы (Китай) – аспирант Российского государственного университета имени А.И.Герцена.

Яськевич Ирина Георгиевна (Новосибирск) – кандидат искусствования, доцент кафедры истории театра, литературы и музыки, учёный секретарь Новосибирского государственного театрального института.

Содержание

Александр Демченко (Саратов) The contours of the world artistic heritage. The Renaissance. <i>Essay 1</i>	3
Николай Хренов (Москва) Искусство и миф: о чем свидетельствует вспыхнувший в XX веке интерес к мифу?	20
Чжан Жубин (Китай) От игры к искусству: симбиотические отношения в эстетическом воспитании	89
Чжан Мэнцзя, Ли Юйна (Китай) Философские основания изучения композиторского творчества	95
Чжан Ханьвэнь, У Ивэнь (Китай) Формирование навыков исполнительского анализа в классе фортепиано у студентов вузов	99
Валентина Черняк, Тамара Сернова (Беларусь) Традиционно-академическое направление в развитии белорусской хоровой музыки (60-е – середина 70-х гг. XX в.)	102
Виктория Шлыкова (Саратов) Публикации молодых искусствоведов на интернет-платформах: опыт научного перевода	116
Юань Шуанцы (Китай) Особенности формирования профессиональной компетентности студентов в музыкальных вузах КНР и РФ	123
Ирина Яськевич (Новосибирск) Сёстры и дети: значимые явления оперного жанра на рубеже XX–XXI веков	129

Альфред Шнитке – вслед юбилею	139
Алла Коробова (Екатеринбург)	
Первая симфония А.Шнитке:	
авторская модель современной картины мира.....	139
Владимир Орлов (Саратов)	
Об итогах XV Международного конкурса	
молодых композиторов имени А.Г.Шнитке	151
Его величество концертмейстер	158
Елена Островская (Рязань)	
Проблемы ансамблевой агогики в работе концертмейстера	158
Елена Островская (Рязань)	
Экспресс-подготовка концертмейстера к концертному выступлению.	
Алгоритм освоения новых произведений в сжатые сроки	165
Вопросы музыкотерапии	177
Елена Степанова (Оренбург)	
Музыкотерапия как метод психологической коррекции	177
Елена Демидова (Новосибирск)	
Специально сочинённая музыка для различного вида гимнастики	
в музыкотерапии для детей дошкольного возраста.....	181
Елена Демидова (Новосибирск)	
Композиционные особенности специально сочинённой музыки	
для различных моделей игр в музыкотерапии для дошкольников	189
Елена Демидова (Новосибирск)	
Практические советы по сочинению музыки	
в музыкальной терапии для детей младшего возраста.....	196
Художник Наталья Алексеева-Штольдер	203
От редактора-составителя	203
От метаморфозы к метаморфозе (Ольга Давыдова).....	204
Заметки для каталога (Анна Флорковская)	209

Мгновенья и образы – в балете и жизни (Наталья Алексеева-Штольдер).....	211
Из работ Натальи Алексеевой-Штольдер.....	218

Международный Центр комплексных художественных исследований	231

Ольга Генебарт (Тамбов) XVI форум.....	231

Ольга Шубина (Саратов) К 115-летию со дня рождения Л.Л.Христиансена Беседа А.И.Демченко с Е.А.Сапоговой и И.Л.Егоровой	242

Поэтическое приложение	254

Сергей Кондратьев (Струнино) «Живая Жизнь»: тревожный гимн Природе.....	254

Александр Рыкель (Саратов) Избранное о музыке и музыкантах.....	304

Сведения об авторах	333

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 81

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 14.05.2025 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 21,3. Уч.-изд. л. 17,7. Тираж 50. Заказ 26.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1