

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

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 33

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

16 ноября 2021 года

Презентация книжных изданий

Саратов, 2022

ББК 85.03(0)
Д 44

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

Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 33: по материалам VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VIII». 16 ноября 2021 года. / Редактор-составитель А.И. Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. – 344 с.

ISBN 978-5-94841-533-8 (Т. 33)

ISBN 978-5-94841-314-3

В тридцать третьем томе предлагаемого альманаха представлен восьмой блок статей российских и зарубежных участников VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART VIII»), который проводился 16 ноября 2021 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинов. 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. В данном томе приводятся избранные фрагменты недавно изданных книг постоянных участников нашего форума.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-533-8 (Т. 33)
ISBN 978-5-94841-314-3

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

Ирина Егорова

Путь познания русской песни



Научно-творческое наследие
Льва Львовича Христиансена

И.Л.Егорова

**Путь познания русской песни. Научно-творческое
наследие Льва Львовича Христиансена
(к 110-летию со дня рождения)**

Путь познания русской песни. Научно-творческое наследие Льва Львовича Христиансена (к 110-летию со дня рождения). – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2020. – 212 с.

Данную книгу автор посвящает памяти своего учителя – заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Льва Львовича Христиансена (1910–1985), – крупного учёного, фольклориста, создателя и первого художественного руководителя Уральского русского народного хора, основателя народно-певческого образования, выдающегося музыканта, педагога, организатора, просветителя. Он оставил неизгладимый след в истории культуры и искусства России XX века. В монографии впервые осуществляется попытка обобщить разнообразные направления многогранной деятельности Л.Л. Христиансена, раскрываются яркие стороны феномена личности. Здесь проводится анализ его профессиональных установок и основных методологических принципов собирания, изучения и исполнения народных песен, подчёркивается высокое значение фундаментальных трудов и научно-творческой концепции учёного. Его наследие играет исключительно важную роль в формировании взглядов на актуальные вопросы этномузыкального исполнительства и образования. Книга адресована широкому кругу читателей, интересующихся историей народного музыкального творчества и исполнительского искусства. Она особенно будет полезна собирателям и исследователям песенного фольклора, педагогам и студентам высших и средних музыкальных учебных заведений, а также всем исполнителям народных песен.

**ЛЕВ ЛЬВОВИЧ ХРИСТИАНСЕН:
ПЕДАГОГ и НАСТАВНИК**

*«В деятельности моих учеников
я вижу развитие на новом уровне
традиций народного творчества
прошлого и настоящего»
Л.Л. Христиансен*

Начало педагогической деятельности



*Лев Христиансен – выпускник
Московской консерватории (1938)*

Первые шаги преподавателя были сделаны Львом Львовичем Христиансеном ещё в Москве. Сразу после окончания историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (1938), где во время учёбы проявились его выдающиеся организаторские способности и лидерские качества, он, по итогам государственного распределения, поступает на работу в Управление по делам искусств при СНК РСФСР. В то же время молодой специалист соприкасается и с педагогической деятельностью. В институте повышения квалификации музыкантов-педагогов он на протяжении четырёх лет читает лекции по истории со-

ветской музыки и по вопросам изучения «метода социалистического реализма» (1938–1941).

С переездом в Свердловск (1942), по причине эвакуации во время Великой Отечественной войны, перед ним открывается более значительная перспектива работы в музыкальном ВУЗе. Осенью 1943 года Лев Львович приступает к педагогической деятельности по совместительству с основной работой художественного руководителя филармонии и, главное, с руководством Уральским народным хором. На кафедре истории музыки Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского он проработал почти 15 лет. Преподавал историю музыки, читал авторский курс народного музыкального творчества.

В конце 1944 года, практически сразу после премьеры концертной программы Уральского хора, состоявшейся 12 ноября, его направляют в длительную командировку в Кишинёв. Город, освобождённый от фашистов 24 августа 1944 года, лежал в руинах и для восстановления разрушенного хозяйства и налаживания нормальной жизни в столице Молдавии, туда были направлены лучшие специали-

сты из всех союзных республик. Льву Львовичу было поручено возглавить работу по восстановлению концертно-творческой деятельности в филармонии и оказать помощь в организации учебного процесса в консерватории. В должности доцента он, так же по совместительству, преподаёт там историю музыки.

По возвращении в Свердловск в конце 1945 года, Л.Л. Христиансен вновь приступает ко всем своим прежним обязанностям. С 1946 года продолжает работу в консерватории и с 1949 по 1953 годы возглавляет кафедру истории музыки [10]. В это время он инициирует организацию и проведение ежегодных фольклорных экспедиций в различные районы Урала со студентами-музыковедами и композиторами. Для молодых музыкантов такое погружение в аутентичную творческую среду стало увлекательной и познавательной практикой. Некоторые песни, записанные студентами в экспедициях, Лев Львович размещает в качестве примеров в своей монографии «Современное народное творчество Свердловской области», опубликованной в 1954 году в Москве. Разумеется, такой весомый результат первых студенческих шагов в собирании фольклора придаёт определённую значимость их работе. А живое общение с певцами способствует более глубокому, адекватному восприятию народной музыкальной культуры и пониманию специфики песенного творчества мастеров-исполнителей.



Л.Л. Христиансен в фольклорной экспедиции со студентами Уральской консерватории

Увлечённость Л.Л. Христиансена народным творчеством и его серьёзная научно-исследовательская деятельность, оказывали существенное влияние на студентов Уральской консерватории. В дальнейшем деятельность многих из них тесно соприкасается с песенным творчеством и уральским фольклором.

Вот, что по этому поводу пишет уральский искусствовед Борис Борисович Бородин: «Л.Л. Христиансен – положил начало целенаправленной научной деятельности по записи, изучению и концертному исполнению уральского музыкального фольклора, создал гордость профессиональной культуры края – Уральский народный хор. Л.Л. Христиансен «заразил» своей любовью к фольклору горожан по рождению – В.И. Горячих, М.А. Кесарева, В.Д. Бибергана, что во многом определило эстетическую направленность их творчества. И В.И. Горячих, и М.А. Кесарева, помимо основной композиторской деятельности, много занимаются собиранием и обработкой народных мелодий. Произведения В.Д. Бибергана естественно вошли в репертуар ансамблей народных инструментов, фольклорная линия прослеживается и в его фортепианной музыке. Для Б.Д. Гибалина, Н.М. Пуззя и Г.Н. Топоркова, вышедших из глубин горнозаводской цивилизации, народный мелос был еще генной основой их слухового опыта, естественной средой обитания» [2].

Так, ранние произведения композитора Геральда Николаевича Топоркова, несомненно, были написаны под впечатлением от встреч с народными певцами и от записи песен во время тех самых экспедиций под руководством Христиансена. В его студенческих сочинениях – симфонической картине «На вечёрке» и Первой симфонии заметна опора на песенный фольклор Урала. Есть в творчестве Г. Топоркова и произведение на народные слова, специально написанное для женского народного хора в сопровождении баяна – песня «Тропиночка заветная». И в этом тоже чувствуется влияние Христиансена, активно провозглашавшего идею творческого взаимодействия профессиональных композиторов с народными исполнителями.

Большое внимание уделяла музыкальному фольклору и музыковед Любовь Васильевна Марченко. Приняв «эстафету» от своего преподавателя Л.Л. Христиансена, она увлеклась собиранием фольклора рабочего населения Урала и исследовала песенную культуру уральского горнозаводского посёлка Висим.

Фольклорные мотивы нашли отражение в творчестве композиторов Вадима Давидовича Бибергана и Маргариты Александровны Кесаревой. Особенно плодотворно влияние Л.Л. Христиансена сказалось на деятельности М.А. Кесаревой. Творческое переосмысление музыкального языка и интонационной природы уральской песенности воплотилось в её вокально-инструментальном цикле «Горе моё», в оратории «Светлое озеро», в вокальных циклах «Уральские бытовые наговоры», «Уральские заклички», в создании «Хрестоматии хоровых обработок уральских народных песен», в фортепианной музыке – «Булатов камень», «Уральская концертная кадрили» (для двух фортепиано) и других. От Л.Л. Христиансена композитору передавалась любовь к собирательской деятельности и изучению уральского горнозаводского фольклора. В итоге осуществлённых ею экспедиций и собранного материала, был подготовлен сборник «Песни заводов Урала» (2001), работа над которым велась совместно с этномузыковедом Татьяной Ивановной Калужниковой.

С особым вниманием относится Христиансен к освоению предмета «народное музыкальное творчество» студентами вокального факультета, справедливо считая, что для создания убедительного художественного образа русских песен, необходимо знать их жанровые и стилевые истоки, понимать смысловое значение музыки и текста.

Показателен один из примеров, который Лев Львович приводил нам, студентам Саратовской консерватории, на занятиях по методике работы с народными певцами. В нём проявляется не только принципиальная позиция в этом вопросе Христиансена-педагога, но и высокая требовательность к таланту, обязанному приложить немалые усилия для своего полноценного раскрытия в творчестве.

В 1949 году по рекомендации маршала Г.К. Жукова в Уральскую консерваторию поступает Борис Штоколов – лётчик, выпускник спецшколы ВВС, обладатель редкого по красоте и силе голоса. Но, в силу сложных обстоятельств, студент вынужден обеспечивать себя сам и помогать матери с младшими детьми, оставшимися без отца, погибшего на фронте во время войны. Помимо учёбы, ему приходится подрабатывать. Это отнимает много времени в ущерб занятиям и, в итоге, экзамен по народному творчеству приходится пересдавать несколько раз. Лев Львович добился того, чтобы будущий знаменитый бас выучил все темы предмета и успешно сдал экзамен. Уроки эти не прошли даром и требовательность преподавателя была оправдана ре-

зультатами творчества выдающегося певца – Борис Тимофеевич Штоколов превосходно исполнял русские народные песни и романсы: «Гори, гори, моя звезда», «Прощай, радость, жизнь моя», «Из-за острова на стрежень», «Ах, ты, ноченька», «Эх, Настасья» и другие.

К вокалу у Л.Л. Христиансена было особое отношение. Он считал человеческий голос самым совершенным «инструментом», созданным природой, обладающим богатейшей тембровой палитрой и способным передать всё многообразие оттенков чувств и образов.

Все, кто хотя бы раз имел счастье общаться с Христиансеном, знают, как он был убедителен, «заражая» увлекательной идеей и побуждая к творчеству любого талантливого человека. Будь то любитель или маститый профессионал. Не многим известен факт, связанный с созданием одного из прекраснейших вокальных произведений современности.

Во время одной из встреч с Р.М. Глиэром¹ именно Л.Л. Христиансен подал ему идею использовать вокал в качестве основного солирующего «инструмента». Идея понравилась композитору и получила яркое воплощение в концерте для колоратурного сопрано с оркестром. Премьера состоялась в 1943 году в Москве, в Колонном зале Дома союзов. В сопровождении Большого симфонического оркестра радио под управлением А.И. Орлова солировала Н.А. Казанцева. В семейном архиве Л.Л. Христиансена сохранился экземпляр первого издания Концерта с дарственным автографом композитора. Лев Львович однажды рассказал об этом в приватной беседе с А.С. Ярешко, показав ему ноты, подаренные Р.М. Глиэром [23, с. 4]. В силу природной скромности Христиансена, этот факт нигде не афишировался.

В Уральской консерватории Лев Львович приобрёл огромный опыт научной, преподавательской и методической работы, и, как заведующий кафедрой, практику организационно-педагогической деятельности. В 1958 году Христиансен защищает кандидатскую диссертацию с присвоением ему учёной степени кандидата искусствоведения. А в 1959 с семьёй переезжает в свой родной город Саратов, при-

¹ Осенью 1942 года Л.Л. Христиансен с семьёй был эвакуирован в г. Свердловск, где с июля 1941 года уже находился Р.М. Глиэр, прибывший туда в числе многих представителей, возглавляемого им Московского отделения Союза композиторов СССР. Возможно, вскоре после переезда Христиансена на Урал и состоялась эта легендарная встреча двух музыкантов [14].

няв предложение возглавить консерваторию в должности ректора. Педагогическая деятельность Л.Л. Христиансена выходит на новый, более высокий уровень, а вместе с этим, перед ним раскрываются иные широкие возможности в науке и творчестве.

Снова в Саратове – городе детства и юности

Возвращение Льва Львовича Христиансена в родной город было символичным. На саратовской земле прошло детство и именно здесь происходило взросление и формирование самых ярких личностных качеств. С музыкой он был связан от самого рождения, а приобщение к народной песне началось уже в младенчестве. Отец, Лев Александрович Христиансен, был судебным следователем и до революции 1917 года работал в Хвалынске и Аткарске – уездных городах Саратовской губернии. Лев Александрович Христиансен был одарённым певцом. По совместительству с должностью судебного следователя он некоторое время имел контракт в Саратовском оперном театре, где с успехом выступал «в небольших ролях тенорового репертуара» [21, с. 10]. А потом он и вовсе оставил юриспруденцию, посвятив себя оперному искусству. Пел небольшие сольные теноровые партии типа Зибеля в опере Ш. Гуно «Фауст» или месье Трике в опере «Евгений Онегин» П.И. Чайковского¹.

Вспоминая о нём, Лев Львович писал: «Отец мой <...> был страстным любителем музыки и хорошим певцом, обладателем отличного тенора. Помимо модных тогда романсов и арий русских и зарубежных композиторов, он для гостей или просто для себя в домашней обстановке часто пел народные песни, аккомпанируя себе на пианино. Запомнились мне «Огородник» на стихи Некрасова, «Всюто я вселенную проехал», «Прощай, радость» в обработке Каратыгина – песни, распространённые в музыкальном быту разночинных кругов XIX – начала XX века» [20, с. 3].

Вспоминал он, как по слуху отец подобрал на фортепиано местный вариант песни «Не велят Маше за реченьку ходить», однажды исполненный кухаркой Петровной, служившей в их доме.

¹ Об этом сообщила Мария Львовна Христиансен.



Хвалы́нск Саратовской губернии. 1915 г.

Один из случаев, свидетельствующих о необычайных свойствах детской памяти, приводит Христиансена-аналитика к серьёзным размышлениям. Он пишет: «...мне было 6 лет – мы, дети, помогали кухарке разбирать мелкий лук для маринования. Петровна спела нам хороводную песню “Ходит курочка с хохлом”. Её музыку и длиннейший текст детская память схватила мгновенно и удержала навсегда¹. <...> Петровна не учила эту песню с нами. Не помню, чтобы она пела её ещё раз. <...> Я на этом примере хочу показать силу бездонной детской памяти, которая цепко удерживает всё самое существенное, и делаю из этого далеко идущие выводы о путях развития фольклора и преемственности между поколениями его носителей, о процессе формирования народного музыкально-поэтического сознания (курсив мой. – И.Е.)» [20, с. 5].

¹ В книге «Встречи с народными певцами» Лев Львович приводит пример нотную запись мелодии и слов той самой песни, состоящей из 9 строф поэтического текста.



г. Аткарск Саратовской губернии. Начало XX в.

Оглядываясь на своё далёкое детство, опытный педагог обращает внимание на участие народных песен в формировании эстетического вкуса и правильных нравственных идеалов у детей раннего возраста: «Мы, дети, очень любили, когда он (*отец. – И.Е.*) собирал нас в вечерние часы или в воскресенье вокруг пианино, и под его незатейливый аккомпанемент звучали песни из сборника «Гусельки», состоявшего наполовину из народных песен» [20, с. 4]. Песенки «Как пошёл наш козёл», «Во поле берёзонька стояла», «Гриб боровик, над грибами полковник», по словам Льва Львовича, чередовались в этом сборнике с детскими песнями на стихи русских поэтов XIX века.

Сборник «Гусельки» периодически издавался в Москве и в Санкт-Петербурге с конца XIX века. Известно, что в 1881 году в издательстве П.И. Юргенсона был опубликован уже четвёртый выпуск сборника, состоявшего из 128 колыбельных и детских народных песен, и прибауток, с голосами и с аккомпанементом фортепиано. Составителями его были Н.Х. Вессель и Е.К. Альбрехт. В 1895 году в Москве вышел «новый сборник детских песен в сопровождении фортепиано, которые собрал и аранжировал А. Бюхнер»¹. В начале XX

¹ Гусельки. Новый сборник детских песен. – М.: К. Мейковъ, 1895. – 47 с.

века вышли в свет и другие выпуски сборника «Гусельки», например, в издательстве «Северная Лира» (составитель Н.А. Колесников).



Обложки музыкальных изданий для детей в начале XX в.

Подобные сборники песен и занимательные журналы для детей (например, «Светлячок») были достаточно популярны в самом начале XX века. Словами «Гриб боровик, всем грибам полковник» начинается сказка, которая носит название – «Война грибов». В разных вариантах текста она бытовала в устной форме по всей России. Широко известна в версии, которую записал В.И. Даль. По мотивам этого сюжета А. Бюхнер написал детскую оперу «Грибной переполох» (1905). Возможно, в одном из сборников «Гусельки», о котором говорит

Л.Л. Христиансен, или в детском журнале «Светлячок» и были напечатаны ноты детской оперы А. Бюхнера. Так творческая атмосфера в доме отца способствовала развитию музыкального дарования будущего деятеля искусств.

В самом начале XX века, как и по всей России – в сёлах и городах поволжской глубинки устойчиво бытовали детские народные песенно-игровые традиции. Лев Львович знал о них не понаслышке. Он сам принимал в этом активное участие: «... летом на дворе с соседскими детьми мы водили хороводы, затевали игры с песнями, которые знали все русские дети в то время (“Каравай”, “Как звёздочка ночная”, “Гори, гори ясно” и др.) [20]. Феноменальная память одарённого ребёнка цепко ухватила самые яркие художественные впечатления детства: пение отца, напевы подлинных народных песен Петровны, игровые припевки, которые сам маленький Лёля¹ распевал с соседскими ребятами.

Школьные годы он провёл в Саратове и в Покровске (ныне г. Энгельс). Народные песни, заполнявшие звуковое пространство этих городов, способствовали формированию неподдельных искренних чувств патриотизма и коллективной причастности подрастающего поколения к историческим событиям молодого социалистического государства.



Покровская слобода (ныне г. Энгельс Саратовской области).
Начало XX века.

¹ Так ласково называли его в семье.

Музыкальный быт городов отличался многообразием песен. Они звучали повсюду – в домах и на собраниях, на демонстрациях и маёвках. В стихийный песенный процесс активно включались подростки, Лев Христиансен был в своём классе запевалой. Новые комсомольские песни старшие школьники распевали в подголосочном складе «органично включаясь в процесс устного народного творчества современности» [20, с. 5]. На праздничных гуляниях звучали солдатские и песни гражданской войны, которые чередовались с традиционными городскими. «Народное творчество в ту прекрасную пору первых послеоктябрьских лет пронизывало весь <...> повседневный быт», – подводит итог Лев Львович [20, с. 5]. Как видим, детский и подростковый периоды были связаны с активным участием Христиансена в процессе народного песенного творчества определённых возрастных категорий городской среды. Вот почему в своих исследованиях он придаёт такое большое значение изучению городского песенного быта прошлого и настоящего, а в записи фольклора не обходит вниманием и исполнение народных песен детьми.

Вернувшись к родным пенатам, Лев Львович наверняка вспоминал о школьных годах в Покровске, расположенном на левом берегу Волги напротив Саратова. В 1927–1929 годах там проживала семья Христиансена. Юноша так увлечён был музыкой, что уже в 17 лет стал руководителем оркестра народных инструментов в клубе им. С. Халтурина. И это занятие послужило поводом избрать музыку своей профессией.



Саратов. Музыкальное училище (техникум). Начало XX века.

В 1929 году Лев Христиансен поступает в Саратовский музыкальный техникум на отделение политпросветработы. Так началось приобщение к кругу проблем большого искусства – участие в концертной деятельности агитбригад для тружеников села и первые встречи с их песенным искусством, запомнившиеся на всю жизнь.



Л. Христиансен студент музыкального техникума.
Саратов (1929–1932)

Окончив музыкальный техникум в 1932 году, он получает квалификацию «руководитель хора и оркестра народных инструментов» и покидает Саратов, чтобы вернуться вновь через 27 лет.

За этот, почти тридцатилетний период были обретены бесценный опыт и огромный авторитет в самых разнообразных сферах деятельности. Вот лишь краткие сведения о тех достижениях и значительных событиях в биографии Л.Л. Христиансена, отражающих основные вехи творческого пути с момента окончания Саратовского музыкального техникума, до того момента, как он занял пост ректора в Саратовской консерватории:

1932–1938 г. – Поступление и учёба на историко-теоретическом факультете Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. – Был стипендиатом ЦК ВЛКСМ (имени 15-летия ВЛКСМ). Вёл выборную общественную деятельность: агитатор ячей-

ки комсомола, заместитель секретаря. В течение одного года занимал должность освобождённого секретаря комитета ВЛКСМ консерватории. Был избран членом пленума РК ВЛКСМ в Москве.

1937 г. – Принят кандидатом в члены партии.

1938 г. – Окончил Московскую консерваторию, получив диплом с отличием.

1938–1941 г. – Получил распределение на работу в Управление по делам искусств при СНК РСФСР¹.

1938–41 гг. – Читал лекции по истории советской музыки и вопросам метода социалистического реализма в институте повышения квалификации музыкантов-педагогов.

1939 г. – Принят в члены ВКП(б).

1939–1941 гг. – Назначен на должность начальника Отдела музыкальных учреждений Управления по делам искусств при Совнаркоме РСФСР.

1941 г. – Переведён на работу художественного руководителя Всесоюзного гастрольно-концертного объединения, где с марта работал управляющим и художественным руководителем ВГКО, был избран членом партийного бюро.

1941 г. – В самом начале Великой Отечественной войны назначен начальником по эвакуации работников искусства г. Москвы.

1942 г. – После эвакуации из Москвы, в феврале был назначен руководителем Свердловской филармонии. Здесь приступил к организации симфонического оркестра, хоровой капеллы и народного хора, которые в 1944 г. были сформированы и начали регулярную концертную деятельность.

1943–1959 гг. – Организатор и художественный руководитель Уральского русского народного хора, преподаватель Уральской консерватории.

1944–1945 гг. Переведён в Кишинёв на должность художественного руководителя Молдавской филармонии, и.о. доцента консерватории. За успешную работу по восстановлению филармонии был награждён Почётной грамотой Верховного Совета МССР.

1945 г. – Возвращение в Свердловск на прежнюю работу в филармонию и по совместительству на педагогическую работу в Уральской консерватории.

¹ Совет Народных Комиссаров РСФСР.

1948 г. – Принят в члены Союза композиторов, в котором вёл постоянную активную работу. Был членом правления Свердловской организации, членом ревизионной комиссии СК СССР, членом фольклорной комиссии по народному творчеству. Принял активное участие в организации Свердловского хорового общества, в котором был председателем Оргкомитета и правления. На Первом съезде Всероссийского Хорового общества избран членом его Правления.

1949 г. – Гастроли с Уральским государственным народным хором по городам Советского Союза.

1950 г. – Публикация сборника: Народные песни Свердловской области. – М.-Л., 1950.

1950 г. – Публикация научной статьи: «Создавать народные песни!» // Советская музыка, 1950, №7.

1951 г. Лауреат I премии на Международном конкурсе III Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Берлине.

1952–1957 гг. – Гастроли с Уральским хором по странам ближнего и дальнего зарубежья.

1953 г. – Публикация статьи: Уральский народный хор // Уральский современник (альманах свердловского отделения Союза советских писателей СССР) №1, Свердловское книжное изд-во, 1953.

1954 г. – Публикация научной монографии: Современное народное песенное творчество Свердловской области. М.: Гос. муз. изд-во, 1954. 155 с.

1955 г. – Публикация методической работы: Советы руководителю народного хора. Молотов: Молотовское кн. изд-во, 1955. 28 с.

1955 г. – Публикация научной статьи: Народные хоры и народное творчество // Советская музыка, 1955, №2.

1955 г. – Публикация научной статьи: Процесс складывания напева и его многоголосного распева у народных певцов // Вопросы музыковедения. Ежегодник. Вып. 2: 1953–1954. М.: Гос. муз. изд-во, 1955. С. 3–67.

1956 г. – Публикация научного очерка: Народное песенное творчество на старых заводах Молотовской области // На Западном Урале: Сборник статей. – Молотов: Молотовское кн. изд-во, 1956. С. 176–209.

1956 г. – Почётное звание «Заслуженный деятель искусств РСФСР».

1956 г. – Публикация научной статьи: «Нерешённые вопросы музыкальной фольклористики» в журнале «Советская музыка», №8 [65, с. 88–101].

1957 г. – Большая золотая медаль и звание лауреата на Международном конкурсе VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве.

1957 г. – Публикация научной статьи: Новая запись песни о Пугачёве // Советская музыка. №2, 1957. С. 155–157.

1958 г. – Защита диссертации и получение учёной степени кандидата искусствоведения.

Этот внушительный послужной список вызывает восторг и удивление! Ведь за каждым из пунктов кроется колоссальная работа, отнимающая много сил и времени, требующая рационального планирования и предельной концентрации внутренней энергии. Сюда необходимо добавить и ежегодные фольклорные экспедиции, и участие в многочисленных конференциях, симпозиумах, съездах, смотрах, собраниях, просветительских и других общественных мероприятиях... И всё это делалось безукоризненно, с полной отдачей.

Для Саратовской консерватории назначение на должность ректора личности такого масштаба было настоящим событием. Лев Львович позиционировал себя как мудрый и справедливый руководитель, проявлявший заботу о коллективе – о преподавателях, студентах и сотрудниках консерватории. Но в то же время был предельно требователен к дисциплине и порядку. Строго следил за учебным процессом, старался создать максимально комфортные условия для творчества, которое он ценил превыше всего в педагогах и студентах. Его заветной мечтой было «превратить третью консерваторию страны в “храм искусства”» [5, с. 25], создать в одном из помещений Зимний сад, где между занятиями могли бы проводить какое-то время преподаватели. Страстный любитель природы – Лев Львович понимал, какое благотворное воздействие она оказывает на творческого человека. К сожалению, эту мечту ему так и не дали осуществить. «Приземлённое» начальство областных руководящих структур не разделяло его высоких идей – отношение к искусству и культуре всегда строилось по остаточному принципу и средств на подобные проекты не выделялось.

Общее мнение коллег, заставших период ректорства Христиансена, выразил А.А. Скрипай¹. В тот период он был студентом и хорошо запомнил деятельность Л.Л. Христиансена. «На мой взгляд, – отмечал Анатолий Александрович, – Лев Львович был одним из лучших ректоров консерватории по умению организовать коллектив, руководить им. Как ректор, он успевал регулярно обходить наши учебные классы, проверяя качество настройки инструментов и порядок в аудиториях. Он даже вынимал белый платок и проводил им по крышке рояля, контролируя их чистоту. Жаль, что он по собственному желанию всё же ушёл с ректорской должности. Думается это была большая потеря для консерватории» [13, с. 31].

Административной работе в должности ректора были отданы пять лет. В это же время Л.Л. Христиансен продолжает заниматься педагогической деятельностью, читает лекции по истории музыки и народному музыкальному творчеству, ведёт индивидуальные занятия и организует практику собирания фольклора студентами-музыковедами. В самом начале 1960-х годов выходят в свет два песенных сборника, подготовка к изданию которых была начата ещё на Урале. Это «Русские песни из репертуара Уральского народного хора» (1960) и «Уральские народные песни» (1961). Но в 1963 году происходит событие, возвратившее его в русло творческой работы с народной песней. Ему представляется случай впервые соприкоснуться с профессиональным обучением певца-солиста народного амплуа.

Из Кабардино-Балкарии в Саратовскую консерваторию приезжает поступать на специальность «сольное пение» Людмила Кульбаева, но её вокальные данные не устраивают членов приёмной комиссии. Имея обыкновение беседовать с каждым абитуриентом, Лев Львович проводит прослушивание сам. Девушка оказалась на редкость артистичной и программу, подготовленную к вступительным экзаменам, исполняла в традиционной народной манере. С детских лет она занималась вокалом под руководством известного балкарского певца и актёра Азнора Жанибековича Ульбашева – знаменитого исполнителя традиционных балкарских песен. Какое же решение принимает ректор, видя перед собой яркое дарование представительницы традиционной певческой культуры Северного Кавказа?

¹ Анатолий Александрович Скрипай - выдающийся пианист, заслуженный артист РФ, заслуженный деятель искусств РФ, профессор, ректор СГК им. Л. В. Собинова в 1997–2008 годах.

Он добивается в Москве разрешения дать возможность развиваться молодой талантливой певице, и разрабатывает специальную программу для её индивидуального обучения. Сам занимается с ней по специальности «сольное народное пение», взяв за основу творческий опыт народной артистки РСФСР, заслуженной артистки Белорусской ССР Ирмы Петровны Яунзем – уникальной певицы, исполнявшей песенный фольклор разных стран на 63 языках народов мира. В 1968 году Л. Кульбаева успешно заканчивает консерваторию и получает квалификацию «исполнительница песен народов СССР». Возвратившись в Кабардино-Балкарию, Людмила Кубатиевна Кульбаева стала солисткой филармонии в Нальчике. Исполняла балкарские народные песни на своём родном языке и народные песни на родном языке республик Советского Союза, придерживаясь их традиционного стиля и манеры пения.

Л.К. Кульбаева много и успешно гастролировала, была отмечена правительственными наградами, стала Лауреатом Государственной премии Кабардино-Балкарской АССР (1981), получила звания Заслуженной артистки РСФСР (1980) и Народной артистки РСФСР (1985). Своё мастерство она щедро передавала студентам, работая профессором на кафедре вокального искусства Северо-Кавказского института искусств.

Лев Львович всегда с гордостью вспоминал о Людмиле Кульбаевой, как о своей первой ученице-солистке. Он рассказывал о том, как в работе с нею оттачивались приёмы вокальной методики и утверждались педагогические принципы обучения профессионального народного певца. Успех в педагогической работе, наполненной творческим поиском, стал очевиден и наиболее полное своё воплощение получил спустя годы.

Но к исходу пятилетнего срока ректорства Христиансену всё труднее стало бороться с «ветряными мельницами» чиновничьего аппарата управленцев. Административная деятельность всё больше довлела над творческими устремлениями Льва Львовича. Она ограничивала его намерения вплотную заняться научно-исследовательской деятельностью, так как именно в этот период он уже приступил к работе над фундаментальным трудом – монографией «Ладовая интонационность русской народной песни». В 1964 году он покидает пост ректора и, заняв должность заведующего кафедрой истории музыки, полностью погружается в педагогическую и, главное – научную работу.

Итогом обретенной «свободы» стал ряд научных статей, появившихся в журнале «Советская музыка» и затрагивающих актуальные вопросы этномузыкального знания. В завершающую фазу вступает фундаментальное исследование музыкально-поэтического фольклора. Оно приближает ученого к созданию научной концепции, в которой будут определены новые подходы к осмыслению процессов, связанных с музыкальным мышлением народных исполнителей.

На педагогическом поприще, кроме занятий с музыковедами, он продолжает экспериментальную работу со студенткой-солисткой Л. Кульбуевой, которая стала «первой ласточкой», уже витавшей в воздухе идеи народно-певческого образования в нашей стране. Эксперимент, который успешно и с достоинством осуществляет Лев Львович Христиансен, стал предвестником появления новой структуры в системе высшего музыкального образования. На три года опередив официальное открытие специальности, направленной на профессионализацию народного песенного искусства, он уже тогда заложил основы методологии обучения и обозначил комплекс необходимых дисциплин, наполнив их соответствующим содержанием.



Члены Государственной экзаменационной комиссии:
Л. Л. Христиансен первый слева
(фойе Большого зала Саратовской консерватории)

Л.Л. Христиансен снова стал первопроходцем, начав с нулевого рубежа обучение народному пению на базе фольклора в отдельно взятой консерватории, по программе, которой никогда ещё не было в учебном плане высших учебных заведений России.

Основатель отделения руководителей народного хора

Сама судьба вела выдающегося учёного и педагога-новатора к тому, чтобы стать одним из родоначальников народно-певческого образования в нашей стране. Необходимость в организации такого профиля вузовского обучения была продиктована ситуацией, сложившейся вокруг творческой деятельности народно-певческих коллективов в 1960-е годы.

Ещё в середине 1950-х годов Христиансеном поднималась проблема надвигавшегося *кризиса* в творчестве профессиональных и самодеятельных народных хоров, одной из причин которого, как он указывал, стали ошибки, допущенные в руководстве этими коллективами. Их неизбежность была предопределена отсутствием специальной подготовки кадров, компетентных в данном виде художественной деятельности и в специфике искусства подлинного народного исполнительства.

В то время Лев Львович пытался повлиять на ситуацию, предлагая коллегам свой положительный опыт руководства Уральским хором, основанный на глубоком знании законов народно-песенного творчества. Но, к сожалению, многие коллективы придерживались иных приоритетов и к середине 1960-х годов предвидение Христиансена стало реальностью – кризис народного хорового искусства был уже неотвратим. С этим никак не могли смириться выдающиеся деятели культуры страны и представители фольклористической когорты.

Уточняя факты истории народно-певческого образования, сам Л.Л. Христиансен говорит, что «идею создания подобных отделений выдвинул Александр Александрович Юрлов¹». Он и другие извест-

¹ Александр Александрович Юрлов (1927–1973) - советский хоровой дирижёр, музыкальный и общественный деятель, педагог. В то время А.А. Юрлов был заведующим кафедрой хорового дирижирования ГМПИ им. Гнесиных, и художественным руководителем Академической республиканской русской хоровой капеллы, ныне, носящей его имя.

ные деятели культуры и искусства, в числе которых был и Христиансен, неоднократно обращались с этим вопросом в Министерство культуры России, выносили его на коллегию Министерства культуры СССР, заручались поддержкой руководства концертных организаций страны, Всероссийского и Всесоюзного хоровых обществ. Убеждали, доказывали свою правоту, встречая, порой, полное непонимание и «яростный отпор». «Однако профессиональные и научно аргументированные выступления А.А. Юрлова, А.В. Рудневой¹, Л.Л. Христиансена и других сторонников музыкальной фольклористики и народного исполнительства были очень убедительны», – пишет профессор В.В. Бакке². По его словам: «Имя и огромный творческий авторитет профессора Саратовской консерватории, основателя прославленного коллектива Государственного Уральского русского народного хора, Заслуженного деятеля искусств Российской Федерации Л.Л. Христиансена сыграли значительную роль в становлении новой музыкальной учебной специальности» [1, с. 53].

Заместителем министра РСФСР В.В. Кочетковым была оказана поддержка инициативе А.А. Юрлова и его коллег. Решение об открытии отделений «руководителей народного хора» было принято. И в 1966 году новый профиль подготовки профессиональных кадров был утверждён и учебные группы начали заниматься в Москве в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных и в Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. Несмотря на то, что в Саратове к этому времени уже несколько лет успешно работал Л.Л. Христиансен по программе подготовки профессионального народного певца-солиста, новая народно-хоровая специальность получила лицензию на год позже. Поэтому официальной датой открытия отделения руководителей народного хора в Саратовской консерватории считается 1967 год.

В Москве в организационный процесс, инициированный А.А. Юрловым, включились известные фольклористы А.В. Руднева, Н.В. Калугина³, В.И. Харьков¹ и художественный руководитель Се-

¹ Анна Васильевна Руднева (1903–1983) - российский музыковед-фольклорист и педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения, профессор.

² Виктор Владимирович Бакке – профессор кафедры русского народно-певческого искусства МГУКИ, заслуженный работник культуры РФ.

³ Нонна Васильевна Калугина (1925–2013) – хормейстер, кандидат искусствоведения, профессор ГМПИ имени Гнесиных.

верного русского народного хора Н.К. Мешко². Они же стали и авторами проекта учебного плана по подготовке специалистов данного профиля, причём на каждого из них была возложена обязанность разработки содержания учебных рабочих программ по тем профильным дисциплинам, которые им предстояло вести. По словам профессора Марины Васильевны Медведевой³: «С самого начала в своей деятельности А.А. Юрлов придерживался метода соединения общего дирижёрско-хорового образования со специальным обучением народному творчеству, областным особенностям народно-певческого искусства России, методике работы с русским народным хором. Особое внимание уделялось хоровому классу, на занятиях которого студенты практически осваивали народно-песенные образцы различных областей России. Параллельно шли теоретические занятия по русскому народному музыкальному творчеству» [12, с. 20].

Следует отметить, что в ГМПИ им. Гнесиных уже в начале 1960-х годов были предприняты действия, хоть как-то помочь дирижёрам-хоровикам, работавшим с народно-певческими коллективами на местах. В 1964 году Н.В. Калугина разрабатывает курс методики работы с русским народным хором для студентов-заочников, в котором делается попытка обобщить опыт работы профессиональных народных хоров. Автор в общих чертах даёт определение стиля современного народно-певческого искусства и подчёркивает, как основной признак – стирание диалектных особенностей народной речи, приводящее «к единому литературному русскому языку» [9, с. 23]. Достижением советского народного хорового исполнительства она считает утверждение «общерусской традиции», не придерживающейся «узко местных народно-исполнительских особенностей», и не имеющей «ярко выраженной областной специфики» [Там же]. Эта методическая разработка впоследствии легла в основу дисциплины, изучаемой на отделении руководителей народного хора.

¹ Владимир Иосифович Харьков (1900–1974) – фольклорист и научный руководитель кабинета народной музыки ГМПИ имени Гнесиных.

² Нина Константиновна Мешко (1917–2008) – народная артистка СССР, художественный руководитель Государственного Академического Северного русского народного хора, профессор ГМПИ имени Гнесиных.

³ Марина Васильевна Медведева - заслуженный работник высшей школы РФ, кандидат педагогических наук, профессор РАМ имени Гнесиных, заведующая кафедрой хорового и сольного народного пения с 2004 года по настоящее время.

И так, в ГМПИ им. Гнесиных началась организация, разработка документации и программных требований по всем дисциплинам народно-хоровой специальности.

Но в Саратовской консерватории, идея создания такой специфической формы обучения вызвала бурю протеста и полное непонимание среди профессорско-преподавательского состава одного из старейших академических музыкальных ВУЗов страны. Лишь непрекаемый авторитет Льва Львовича, признанного в России и за рубежом знатока фольклора, видного общественного деятеля, прекрасного музыковеда (бывшего ректора!), замечательного оратора, обладавшего редкой способностью убедительно вести диалог с аудиторией, позволили отстоять и «запустить» механизм учебного процесса. К тому же одним из весомых аргументов в пользу народно-певческой специальности стало успешное обучение сольному народному пению Л. Кульбаевой, которая к тому времени уже заканчивала 3 курс.

Л.Л. Христиансен, взявшись за организацию в Саратове нового направления подготовки специалистов народно-хоровой работы, уже имел чёткий системный взгляд на образовательный процесс в этой области. Он сам являлся идеальным примером современного художественного руководителя народно-певческого коллектива. У него был колоссальный багаж знаний, полученных благодаря фундаментальному классическому музыкальному образованию и добытых в результате собственной собирательской и научно-исследовательской деятельности. Он имел опыт педагогической работы в ВУЗе (от преподавателя – до ректора), и – ГЛАВНОЕ(!) – огромный опыт организации и успешного художественного руководства профессиональным хором.

Христиансен знал, каким должен быть современный народный хор, как и чему нужно учить будущих руководителей – специалистов в этой области. Лев Львович – ОДИН объединил в себе три «ипостаси» и о каждой из них можно говорить в превосходной степени – Выдающийся ХОРОВИК! Выдающийся ТЕОРЕТИК! Выдающийся ПЕДАГОГ! Он избрал свой путь в становлении данной специальности.

Разумеется, в общих вопросах подготовки руководителей народных хоров коллеги московской и саратовской ветвей народно-певческого образования придерживались единых позиций: цель – обеспечить страну квалифицированными специалистами для работы с народными хорами. Но в конкретных взглядах на методологию

профессиональной подготовки и методические принципы обучения они явно расходились.

Представления о том, каким должен быть современный руководитель народного хора, у Л.Л. Христиансена сформировались уже давно. В итоге личной многолетней и успешной практики он создал свою «Школу», ориентированную как на сложившиеся в недрах народного творчества принципы художественно-эстетического воспитания и музыкально-образного мышления, так и на многоплановое, разностороннее профессиональное музыкальное образование в высшем учебном заведении.

Методические и педагогические принципы «школы Л.Л. Христиансена»

Цель обучения студентов на отделении руководителей народного хора в Львом Львовичем Христиансеном была поставлена очень широко. Её конечный результат виделся ему не только в обеспечении целой отрасли культуры и искусства квалифицированными творческими кадрами для хоровых коллективов, но и в дальнейшем развитии самой культуры и искусства народного творчества в настоящем и будущем на основе богатейших национальных традиций прошлого. Л.Л. Христиансена больше всего беспокоили проблемы сохранности, преумножения и обеспечения дальнейшего развития народной музыкальной культуры и песенного фольклора как национального достояния страны. Для этого необходимо было воспитать не только грамотных руководителей народных певческих коллективов, а ещё и привить им навыки *фольклористов-исследователей*, постигших теорию фольклора, песенные традиции регионов, обученных тонкостям народного вокала и мастерству коллективного пения, и, главное, способных познать душу песни – её ПРАВДУ.

Как видим, его представления о профессиональной подготовке специалистов не сводились только к синтезу дирижёрско-хорового образования со специальным обучением народному творчеству, певческим стилям российских регионов и методике работы с народным хором. Он был нацелен на решение насущных (можно сказать – глобальных) проблем в масштабах исторического развития русской национальной культуры и, прежде всего, думал о будущем процветании всего многообразия проявлений народного музыкального творче-

ства России в целом. Миссия сохранения и развития народных песенно-музыкальных традиций возлагалась на грамотных, талантливых и высоко образованных профессионалов. А значит, подготовка специалистов такого уровня, это лишь связующее звено, *функция которого – быть посредником в передаче традиций* народного музыкально-поэтического и исполнительского творчества от прошлых и настоящих к будущим поколениям новых творцов песенно-музыкального искусства. Поэтому содержание новой специальности он связывал с воспитанием не просто хоровика-народника, а *фольклориста-исполнителя-руководителя* народно-певческих коллективов, способного своими правильными действиями влиять на творческие процессы в обществе.

Лев Львович считал, что у руководства народного хора или ансамбля должен стоять всесторонне развитый, грамотный и образованный человек. Именно поэтому большое внимание он уделял проблеме музыкальной и общей культуры будущих специалистов. Учебный процесс был организован Л.Л. Христиансенем так, что весь цикл предметов учебного плана подчинялся логической закономерности усвоения *знаний, получения умений и навыков, последовательно формирующих у студентов профессиональные убеждения.*

Принцип комплексного подхода к содержанию дисциплин имел многофункциональное назначение:

- элементарное обучение ремеслу через формирование умений и навыков;
- образование профессионального кругозора через усвоение научных и специальных знаний;
- воспитание мировоззрения, эстетических и художественных представлений о народном искусстве и культуре через создаваемые условия для творческого самовыражения и саморазвития личности каждого студента.

Обучение осуществлялось на протяжении пяти лет. Ведущая роль среди специальных дисциплин отдавалась народному музыкальному творчеству, курсовому ансамблю, хоровому классу, экспедиционной работе с последующей расшифровкой, анализом и систематизацией записанного песенного материала. Разнообразие стилевых особенностей фольклора практически постигалось на занятиях ансамбля и хора, а также во время экспедиционной фольклорной практики.

Народное музыкальное творчество. Курс лекций по народному творчеству блестяще вёл сам Лев Львович Христиансен. В библиотеке Саратовской консерватории сохранилась рукопись методической разработки лекционного курса «Современное русское народное музыкально-поэтическое творчество» [17]. Её содержание выходит за рамки обычного формата методической разработки учебной лекции. Рукопись представляет собой источник ценнейших научных гипотез, выводов и обобщений автора, базирующихся на глубоком погружении в тему и подкреплённых обширными и всесторонними знаниями в области истории, культуры, музыкального искусства, теории и практики народного музыкально-поэтического творчества, а также личного научного, творческого и аналитического опыта. Помимо этого, в данной работе нашло отражение осмысление автором процессов народного музыкально-поэтического творчества с философских позиций.

В рукописи представлен обширный дидактический материал. Даны ссылки на примеры песен, предназначенных для иллюстраций на уроке, и на источники научной литературы и официальных документов. В лекции предусмотрена трансляция аудиозаписей песен, в хоровом и сольном исполнении, указаны сборники и комментарии к отдельным песенным примерам. Проводится анализ наиболее распространённых жанров, тематики и сюжетов песенных текстов.

В содержании лекции отмечен интерес и внимание к собирательской деятельности, развернувшейся на базе учебных заведений, в том числе и музыкальных, с применением специальной звукозаписывающей техники. В объединении общих усилий со стороны представителей науки, профессионального, самодеятельного и неорганизованного народного искусства автор видит залог успеха в сохранении ценнейших произведений народного творчества прошлого.

В методической разработке отражён комплексный подход к обучению профессии и обнаруживает междисциплинарные связи с содержанием иных дисциплин. Автор расценивал предмет «Народное музыкальное творчество» как основополагающий, формирующий базовые знания основ и закономерностей процессов, происходящих в аутентичном музыкально-поэтическом творчестве. Несомненно, целостность такого подхода к освоению студентами необходимых знаний, умений и навыков, формируется на синтезе личного практического опыта автора: работа с профессиональным коллективом, актив-

ная фольклористическая, общественно-организационная и многогранная научно-исследовательская деятельность. Всё это придаёт разработке значительную весомость.

Как тонко и последовательно Лев Львович выстраивает взаимосвязь темы дисциплины с методикой работы с фольклорным ансамблем и народным хором! Ценным в данной разработке является и то, что её автор не констатирует явления, происходящие в народном песенном творчестве, а анализирует их, обобщает позитивные моменты, выявляет негативные тенденции и предвидит последствия их влияния на развитие творческих процессов в будущем.

Уроки Христиансена были удивительно интересными и увлекательными настолько, что студенты иногда прекращали записывать в тетради и, слушая, полностью «погружались» в то, о чём говорил профессор. Лев Львович приводил много примеров из своей собирательской и научно-исследовательской практики, подробно останавливался на решении проблем, с которыми приходилось сталкиваться. Излагая тему лекции, он часто пел сам и это был настоящий мастер-класс подлинной исполнительской культуры.

В изучении данной дисциплины обязательной была самостоятельная внеаудиторная работа студентов с очерченным Л.Л. Христиансеном кругом научной фольклористической литературы. Осуществлялся анализ большого количества опубликованных песенных сборников, прослушивались аудио записи народных песен различных регионов России. При этом всегда поощрялась творческая инициатива самих студентов. В итоге проделанной работы проводились семинары, коллоквиумы, дискуссии, конференции.

В содержании специальных дисциплин находило отражение *творческое кредо* Л.Л. Христиансена – слияние двух начал: *теории*, опирающейся на глубокие и прочные знания обще-музыкальных основ, законов народного творчества и народно-певческого исполнительства, и *практики*, непосредственно связанной с освоением народной разговорной манеры пения, ансамблевого и хорового творчества, с опытом собирания и научного осмысления фольклора, руководством народным певческим коллективом и концертным исполнительством. Эти два взаимовлияющих и взаимодополняющих друг друга начала легли в основу логически выстроенной системы обучения.

Ансамблевое пение. В учебном процессе самое большое значение придавалось ансамблевому пению. Эти занятия были настоящей

школой исполнительского мастерства. В развитии курсового ансамбля Лев Львович усматривал аналогию с аутентичным ансамблем, где одним из важнейших условий существования является многолетняя «спетость» его участников. Обучаясь на одном курсе, студенты в течение пяти лет пели вместе, одним составом. Ансамбль из года в год накапливал концертный репертуар, приобретал свой стиль, «единомыслие», шлифовал мастерство коллективного переживания и творческого общения в момент исполнения песни.

Уникальным было и то, что значительная часть времени на уроках ансамблевого пения отводилась изучению методики аналитической художественно-смысловой работы с народной песней, воплощённой в труде Л.Л. Христиансена «Ладовая интонационность русской народной песни» [18]. Универсальность этого труда проявлена и в использовании его как методического пособия в освоении системы ладового мышления.

Содержание программы было продумано Л.Л. Христиансеном так, что в одном действии педагога последовательно решалось сразу несколько задач, сочетающих в себе теоретическое, практическое и творческое освоение фольклора. «В процессе освоения ладов (от простейших двух- трёхступенных до самых сложных – *И.Е.*), – пишет Лев Львович, – осознаются и интервалы с их потенциальными выразительными возможностями в мажоре и миноре. Большое внимание обращается на народное своеобразие функциональных связей, последовательностей и кадансовых форм. Сольфеджирование в ладах на уроке занимает основное время, будучи, по существу, работой над песней. В результате накапливается знание большого количества народных песен различных эпох, жанров и стилей» [19, с. 83-84].

Но главная цель профессора заключалась в том, чтобы донести до студентов основную мысль данного труда – правильное понимание проблемы связи музыки и поэтического текста с их общей смысловой идеей¹. Эта книга стала краеугольным камнем системы профессионального образования «Школы Христиансена». Изучая его труд, студенты в течение пяти лет постигали не только основы интонационно-ладового мышления, но и методику целостного интонационно-смыслового анализа на уроках ансамбля.

¹ Мысль Л.Л. Христиансена о связи музыки и слов в народной песне получила развитие в одной из статей автора «К вопросу о корреляции вербального и музыкального компонентов фольклорного текста» [8].

Комплексно сочетаясь с исполнительством, осваивались общие вопросы теории музыкального фольклора, разработанные Л.Л. Христиансенем. Так теория с практикой шли нераздельно «рука об руку», тесно взаимодействуя с содержанием конкретных песен, досконально проработанных и осмысленных, как в теоретическом, так и в художественном плане.

Работа над песней начиналась с предварительного самостоятельного изучения общих сведений о жанре, месте и времени записи, об исторической эпохе возникновения и активного её бытования, о диалекте и стиле исполнения, месте и значении в обряде (если речь шла о календарных или свадебных песнях). Непосредственная работа с конкретным песенным образцом сочетала в себе несколько комплексов взаимообусловленных действий:

1) *Работа с текстом*: чтение нотного текста (сольфеджио и с подтекстовкой) → интонационно-смысловой анализ – разбор элементов музыкальной речи в их взаимосвязи + драматургический разбор и анализ образно-смыслового содержания поэтического текста → выучивание наизусть напева, подголосков и поэтического текста;

2) *Выявление и анализ смысловых ассоциативных связей*: установление логики взаимодействия выразительных свойств всех, найденных в напеве, элементов музыкальной речи и на основании этого выявление общей идеи, абстрактно выраженной в музыке → установление ассоциативных связей логики развития музыкального содержания с логикой образно-смыслового содержания поэтического текста → выявление обобщённой идеи музыки и текста песни в целом;

3) *Художественно-образная работа с песней (по системе К.С. Станиславского)*: погружение в контекст различных обстоятельств, диктуемых содержанием, жанровой стилистикой и местом действия песни → установление «линии сквозного действия» и «сверхзадачи исполнения» → определение идейно-эмоциональных и смысловых задач отдельных эпизодов («кусков» текста¹) → выявление и осмысление интонационных подтекстов;

4) *Исполнительская интерпретация и процесс «шлифовки» песни*: коллективный творческий поиск художественного, интонационно-образного воплощения идеи песни в контексте предлагаемых об-

¹ Термин К. С. Станиславского.

стоятельств → «впевание» текста и полное «погружение» в процесс образного ассоциативно-смыслового переживания во время исполнения песни.

Проникновением в тонкие материи эмоционально-психологического переживания и подчинения мышления исполнителей идейно-образным задачам песни Л.Л. Христиансен добивался поразительных результатов. Песня, проработанная с помощью методов и способов выявления общей идеи и смыслового ассоциирования, отличалась естественностью, простотой и правдивостью звучания, исключаящего наигранность и фальшь. Такое пение никого не оставляло равнодушным и создавало впечатление убедительной достоверности и подлинности. Вот почему изучение «Ладовой интонационности русской народной песни» было положено Л.Л. Христиансеном в основу его «Школы» профессиональной подготовки *фольклористов-исполнителей-руководителей* народных хоров.

Теоретическое и практическое освоение данного научного труда формировало необходимый комплекс знаний и навыков аналитической работы. Они успешно применялись студентами в подготовке дипломного сборника песен, записанных самостоятельно, и в написании теоретического очерка.

Сохранение подлинности в народном песнетворчестве Христиансен связывал, прежде всего, с сохранением и развитием традиции подголосочного распева. «Всё своеобразие русской народной песни в многоголосном складе заключается в свободе, с которой певцы ведут свои голоса, по-своему украшая напев, обогащая его своей творческой фантазией» [15, с. 10]. Наблюдая за процессом коллективного пения во время записи фольклора в полевых условиях и на репетициях Уральского хора, он отмечал различия в многоголосии массового народного пения, возникающего иногда стихийно, и пения мастеров в аутентичном ансамбле.

Научное обобщение закономерностей творческих процессов в народном исполнительстве, позволили Льву Львовичу разработать методы обучения народному искусству импровизации и варьирования в многоголосном распеве песен. Он успешно применял их в «творческой группе Уральского хора и в работе со студентами отделения руководителей народного хора в Саратовской консерватории.

Приступая к распеву одноголосного напева, он говорил о том, что желательно учитывать особенности хорового стиля той местности, где песня бытовала.

Некоторые «распетые» студенческим квартетом песни «ушли в народ» и бытуют до сих пор в устной традиции фольклорных ансамблей Саратова и области («Жаворонок-дуда», «Весна-красна», «Полевая наша утушка», «Это было давно»). Итогом творческих занятий Льва Львовича с этим ансамблем стала запись волжских песен на виниловый диск фирмы «Мелодия» (1971). <...>

Народная манера пения. Взгляды Л.Л. Христиансена на народно-певческое искусство всегда отличались от эстетики, выработанной Гнесинской школой, с её «общерусской» (полуприкрытой) певческой манерой, главным признаком которой стало стирание диалектных особенностей народной речи, утверждение единой литературной фонетики русского языка в певческой орфоэпии, «сглаживание» регистров с их соединением в каждом звуке диапазона голоса.

Христиансен больше ценил естественную природу народного вокала и считал этот стиль таким же достоянием национальной культуры, как и сами песни. Он одним из первых обратил внимание на особенности певческого интонирования в быту и на сцене. Сама жизнь заставила учёного задуматься о взаимообусловленности свойств песенной речи и характерности аутентичного звука. Лев Львович утверждал, что «все эстетические категории – прекрасного, трагического, безобразного, страшного, смешного, возвышенного и т.д. – заключены в музыкально-поэтическом содержании народных песен и *претворяются в звуковых качествах их исполнения* (курсив мой. – И.Е.) [19, с. 65]. Вот почему так бережно он относился к естественной разговорной манере пения, заботился о её сохранении в Уральском хоре, в работе с солисткой Л. Кульбаевой и со студентами отделения руководителей народного хора, убедительно отстаивая её эстетические достоинства и художественно-образные возможности.

А.С. Ярешко так оценивает причину обращения к полуприкрытой манере: «Думается, что тенденция перенять “кое-что” от академического стиля пения – не более чем попытка завуалировать беспомощность в осознании художественных возможностей подлинного фольклора» [24, с. 11].

В середине 1960-х годов остро обсуждалась проблема звукообразования в народном исполнительстве. С резкой критикой выступа-

ли хормейстеры и дирижёры академических хоров, обвиняя народных певцов в так называемом «белозвучии». Лев Львович ответил на эти нападки «псевдоревнителей культуры звука» весьма острой статьёй. Он писал: «Любая теория должна исходить из практики, если она претендует на истинность. Как литературный, так и музыкальный язык возникает в живой народной практике. А манера пения, фонетика языка – органические элементы народной музыкальной речи. Последняя, возникла и развивается в сложном процессе народного музыкально-поэтического творчества, отражающего мысли, вкусы, склад национального характера масс» [16, с. 17].

Давая четкие определения приемам пения в различных стилях, Л.Л. Христиансен утверждает, что народная манера пения отнюдь неоднородна и находится в прямой зависимости от местного говора, вокальной традиции и жанровой стилистики. Народные певцы пользуются не «белым» звуком, а «разговорным» – данным человеку от природы. «Призывы к отказу от грудного народного пения чаще всего мотивируются его “напряжённостью”, якобы вызванной крайней физической нагрузкой на голосовые связки. Но это элементарное заблуждение. Даже при самом звонком звучании народные певцы поют с удивительной свободой всего голосового аппарата» [Там же, с. 18].

Лев Львович, познав красоту и выразительные возможности естественного пения в народной манере, придерживался именно этих вокальных принципов и в обучении студентов. Ещё в 1949 году, задолго до открытия первых отделений руководителей народного хора, он писал: «В народном творчестве воплощены лучшие черты национального характера. <...> В народной манере исполнения мы слышим естественную и правдивую интонацию народной речи» [15, с. 7].

Его рекомендации актуальны и сегодня, они выражают основную позицию программы подготовки специалистов коллективного народно-певческого искусства: «Кажущаяся простота народного песенного творчества требует от руководителя народного хора, если он хочет добиться от коллектива чистоты и выразительности исполнения, серьёзной и планомерной работы как с коллективом, так и с *собранием и изучением народного творчества* (курсив мой. – И.Е.)» [Там же, с. 8]. В этом он был безусловно прав. Эту же истину проповедовали и выдающиеся основатели профессионального народно-хорового исполнительства – М.Е. Пятницкий и А.Я. Колотилова. К этой истине пришёл и преемник творческого кредо М.Е. Пятницко-

го – В.Г. Захаров, напутствие которого Христиансен взял за основу, приступив к организации Уральского хора и в последующем руководстве им.

Следуя заветам В.Г. Захарова, он никогда не вмешивался в естественность природной постановки голоса у певцов – мастеров и носителей певческих традиций сёл Измоденово, Покровское, Катаarach и других самобытных очагов песенного творчества. Не позволял этого делать и хормейстерам Уральского хора. Убедившись на практике в правильности подхода к народному исполнительству на основе аутентичности звука, Христиансен обобщил свои наблюдения и выводы в методическом пособии в помощь руководителям самодеятельных коллективов <...> (1949) [15]. <...>

Позже, когда в консерваторию стали поступать абитуриенты из разных областей и республик бывшего Советского Союза, имевшие за плечами среднее специальное образование, Л.Л. Христиансен столкнулся с необходимостью постановки голоса в народной, разговорной манере. Вызвано это было тем, что дирижёры-хоровики и теоретики имели навыки академической постановки голоса, а народники-баянисты зачастую не имели певческого опыта. <...>

Лев Львович как-то признался: «Было время, когда я сомневался в возможности научить петь в народной манере, если она не привита с детства» [4, с. 44]. Но по истечении нескольких лет работы со студентами Л.Л. Христиансен создаёт эффективную методику оброчения этой манере. Ей посвящена большая статья – «Работа с народными певцами», опубликованная в 1976 году в пятом выпуске сборника «Вопросы вокальной педагогики» [3]. Она получила высокую оценку редактора-составителя данного издания, опытного вокального педагога, профессора Л.Б. Дмитриева: «Появление работы такого знатока народного пения и опытного практика, как Л.Л. Христиансен – явление в высшей степени отрадное. Это тем более важно, что интерес к народному пению <...> сильно возрос, и вопрос воспитания народных певцов стоит сейчас очень остро. <...> Его опыт с успехом может быть использован теми, кто работает в области воспитания голосов в народной манере пения» [3, с. 3].

Методической литературы для руководителей народнопевческих коллективов и педагогов народного вокала в те годы катастрофически не хватало. Её просто не было. Поэтому выход в свет данной публикации стал настоящим событием. Для студентов отде-

ления руководителей народного хора в Саратовской консерватории она стала методическим пособием и основным учебником по методике вокальной работы в народном певческом коллективе.

В статье нашли отражение основополагающие позиции Христиансена, сложившиеся в результате его многогранной и плодотворной деятельности, приведшей к многоплановому и цельному пониманию процесса народного песенно-музыкального и исполнительского творчества. Он даёт верное и чёткое определение народной манере пения – как *«разговорной»*. А в органической связи манеры пения и фонетики языка видит один из выразительных элементов народной музыкальной речи.

Наблюдая за процессом пения в Уральском народном хоре и во время записи песен от аутентичных исполнителей, Лев Львович приходит к выводу: *«В народной манере пения певцы пользуются разговорным состоянием всего голосового аппарата, хорошо натренированного в этой мышечной координации процессом повседневной разговорной речи. “Разговорными” являются дыхание, состояние верхних резонаторов, полости рта, губ, манера работы голосовых связок. Народное пение, по состоянию при нём голосового аппарата, можно назвать естественно – разговорным»* [19, с. 59].

Убедительна и научно обоснована его характеристика народных мужских и женских голосов, их природных диапазонов в грудном и головном регистрах. Объективность суждений подтверждается множеством примеров, доказывающих высокие и, по сути, безграничные выразительные возможности народной манеры пения в бытовом и профессиональном творчестве. Большое внимание уделяется проблеме обучения современных народных певцов. Христиансен отмечает позитивное влияние правильной постановки голоса в народной *«разговорной»* манере на качество его звучания. Но в то же время он обращает внимание и на негативные стороны некоторых неверных подходов и заблуждений в работе с певцами, наносящих непоправимый ущерб естественной природе и красоте народного вокала. Ценные рекомендации по применению специальных упражнений изложены в заключительном разделе пособия *«Роль педагога в вокальной работе»* [19, с. 78–87].

Жизнеспособность вокальной методики Л.Л. Христиансена проверена временем. Все, кто воспринял её как основное руководство в работе с народными голосами, достигают высоких творческих ре-

зультатов. Подтверждением служат и успехи выпускников кафедры, по всей России и за её пределами распространяющих опыт основателя народно-хоровой специальности в Саратовской консерватории.

Чтобы прийти к достоверности стиля и манеры исполнения Л.Л. Христиансен требовал, прежде всего, освоить особенности говора, со всеми его фонетическими оттенками, свойственными местному диалекту или диалекту другого языка. Лев Львович на практике доказал и раскрыл *интернациональную* природу «разговорной» манеры пения, проявляющуюся в сочетании звучания голоса в грудном и головном регистрах у женщин («тонкий голос») и у мужчин («фальцет» – «фистула»)¹.

В естественной разговорной манере поют люди разных национальностей и это не спонтанная идея. <...>

В своих наблюдениях он выявил следующее: «Грудное пение встречается чаще – звонкое, далеко летящее – “пространственное”. Национальные различия коренятся, главным образом, в речевых особенностях звучания гласных и согласных звуков, различно формируемых» [19, с. 57]. Это условие является неперемным в методике работы, выдвигаемой Христиансеном.

Одним из новаторских подходов Льва Львовича к народно-певческому образованию было обучение на отделении руководителей народного хора студентов из Абхазии, Грузии, Украины, Калмыкии, Чувашии и других республик Советского Союза. Но идея обучения студентов разных национальностей не сводилась только к овладению манерой пения. Л.Л. Христиансен заботился о сохранении и развитии национальных песенных традиций этих республик. Он возлагал большие надежды на деятельность своих воспитанников и старался передать им личный опыт и знания. Постигая методику целостного интонационно-смыслового анализа и методологию исследования народного песенного творчества, разработанные Христиансеном на примере русской песенности, они, вернувшись домой, успешно проецировали эти знания на изучение своей традиционной культуры. А начало этой работе было положено уже в консерватории.

Во время фольклорной практики они записывали у себя на родине народные песни, которые составляли основу их выпускной кон-

¹ В разговорной манере пения звучание голоса в грудном регистре («в нижней октаве диапазона голоса») сочетается с его звучанием в головном регистре («в верхней октаве»: у женщин – «тонкий голос», у мужчин это «фистула» – «фальцет»).

цертной программы и дипломной работы. Так, все студенты отделения постигали песенный фольклор представителей других национальностей, исполняя всю программу на их родном языке. <...> Интернациональная природа народной *разговорной* манеры пения убедительно раскрывалась на практике. Традиция исполнения концертной программы с сохранением диалектно-фонетических особенностей говора в русском фольклоре и в фольклоре других национальностей, исполняемом на их языке, имеет место на кафедре народного пения и этномузыкологии по сей день.

Хоровой класс. Учебный хор рассматривался Л.Л. Христиансенем как объединение множества ансамблей. Его расстановка осуществлялась не по партиям, а «*вразбивку*», по принципу чередования высоких и низких голосов («*цепью малых ансамблей*»). Слитности и стройности звучания он добивался благодаря единой манере пения с общей фонетикой говора и использованию принципа «*перекрёстного общения*» между исполнителями, сочетающегося с общением всего хора с запевалой. Для удобства применения этого принципа коллектив располагался полукругом, чтобы все певцы могли видеть друг друга хотя бы боковым зрением.

То обстоятельство, что в учебном хоре пели вместе студенты старших и младших курсов, было предопределено особенностями народной традиции совместного пения в быту. Например, на посиделках или во время массовых народных гуляний по большим праздникам (Красная Горка, Троица, Купало).

В методике работы с учебным хором нашёл применение свойственный аутентичной традиции принцип «*перенимания*» определённых навыков пения и самих песен. Новичков, поступивших на первый курс, распределяли по голосам и закрепляли за старшекурсниками, выступавшими в роли наставников (ставили их рядом). «*Вхождение в репертуар*» осуществлялось путём «*перенимания*» первокурсниками большинства песен из дипломных программ выпускников прошлых лет «с голоса» рядом стоящего старшекурсника. Так, как это испокон веков происходило в народно-песенном творчестве *устной традиции*. «*Перенимание*» напева и подголосков *устным путём* обеспечивало быстрое запоминание и выучивание песен, свободу и естественность их исполнения. Данный принцип в определённой степени отражал разработанный и применяемый Л.Л. Христиансенем в Уральском хоре «*метод творческой группы*».

Лев Львович вынашивал идею преемственной связи традиционного музыкального фольклора с современностью. Его радовало то обстоятельство, что образованная молодёжь с удовольствием поёт старинные песни, понимает их и эмоционально откликается на вечные темы, волнующие людей во все времена. Но ей также не чужды и жанры современного народного творчества, такие как «гитарные» – «бардовские» или, как их ещё называют, «авторские» песни. Нередко в концертных программах звучали произведения традиционного фольклора, «авторские» песни под гитару, песни и обработки советских композиторов для народного хора. В связи с этим возникала проблема сценического костюма.

Предостерегая от ошибок в этом вопросе, Христиансен настаивал: «Нельзя допускать, чтобы коллектив превратился в “ряженных”. Хор, представляющий “концерт в костюмах”, выглядит нелепо», – часто повторял он. Как же должен выглядеть студенческий хор, исполняющий такой, казалось бы, стилистически несовместимый репертуар? Однако Льва Львовича никак нельзя было упрекнуть в эклектике концертных программ. Обладая безупречным вкусом, огромным опытом руководителя певческого коллектива, он проводил концерты, собиравшие полные залы слушателей-зрителей, изумлённых необычностью происходящего на сцене действия. Он считал, что студенты должны быть одеты нарядно, опрятно и современно – соответственно своему возрасту и той действительности, которая их окружает. Всё должно быть естественно и *правдиво*.

Сценическую *правду образов* он трактовал с поправкой на современность: «Старинная народная песня, – говорил Христиансен, – не музейный экспонат, а живое явление музыкальной культуры». Если в быту эти песни звучат и поют их наши современники, то и на сцене следует их исполнять в костюмах, соответствующих современной эпохе.

Студенческий хор был одет не так, как это делают все теперешние студенты, стараясь приблизиться к подлинности народного костюма определённого региона России. Хотя делают это, зачастую, с известной долей условности в стилизации. Концертные костюмы саратовского студенческого хора отражали современный стиль одежды 1970-х годов.

В содержании дисциплины «Хоровой класс» нашли отражение принципы, сложившиеся в работе Л.Л. Христиансена с профессиональным коллективом:

- серьёзное отношение к репертуару учебного хора;
- сочетания зрелищно-развлекательной и познавательно-воспитательной сторон искусства;
- преобладание традиционных песен разных стилей и жанров – красивых и интересных в музыкальном и содержательных в поэтическом отношении;
- представляя в программе искусство прошлого, включать и высокохудожественные произведения, отражающие актуальные темы в творчестве современных авторов.

В привлечении к сотрудничеству с народными хорами талантливых поэтов и композиторов Л.Л. Христиансен видел перспективные, далеко идущие тенденции. К подбору современных авторских песен подходил очень строго. Хором исполнялись только те, которые могли звучать в народной манере и не выходили бы за пределы границ естественного природного диапазона голосов, чтобы их удобно было петь любому, даже неискущённому в вокале человеку.

Лев Львович считал, что народ всегда чутко реагирует на события, происходящие в стране, по-своему творчески переосмысливает и воплощает их впоследствии в произведениях искусства в художественной форме. Он был глубоко убеждён в необходимости отражения современной действительности художественными средствами, рождёнными в недрах традиционной народной музыкальной культуры. Часто говорил студентам о том, что нельзя быть оторванными от времени и общества, в котором живём. <...>

Глубокий смысл заключается в следующем высказывании Л.Л. Христиансена: «Развитие вокальной культуры не может остановиться. В культуре вообще, а в вокальной в частности, вредны однобокость, окостенение и “охранительство”. Хороша та традиция, которая способна к дальнейшему развитию» [16, с. 19]. В сохранении традиционного и развитии современного начал, Лев Львович видел неисчерпаемые возможности деятельности народно-певческих коллективов. На это он нацеливал будущих руководителей хоров и ансамблей. <...>

Выразительное исполнение песни у талантливых народных певцов связано, прежде всего, с тем удовольствием, которое они получают «играя» песни. В ходе обучения этому мастерству Л.Л. Христиансен с большим успехом пользовался *методом моделирования творческих процессов*. Занимаясь со студентами, он обращался к образно-смысловому, художественному контексту песенных жанров и это было продиктовано сложными задачами, обусловленными подлинностью звучания песен фольклорной традиции в быту и на сцене. <...>

Фольклорная практика. Наряду с приобщением молодых музыкантов к народно-певческому искусству и к первым опытам аналитической работы, Л.Л. Христиансен старался привить интерес к собиранию фольклора. Участниками первых экспедиций, организованных им в Саратовской консерватории, были музыковеды. С открытием отделения руководителей народного хора экспедиционная работа стала главным и приоритетным занятием студентов фольклорной специальности.

Перед начинающими собирателями ставились серьёзные научно-поисковые задачи. Подготовка к поездке сочетала в себе предварительное ознакомление с историческими сведениями о месте предполагаемой экспедиции, и с записями фольклора, проводимыми в данной местности ранее. Необходимо было найти самобытные коллективы аутентичных певцов, научиться общению с людьми, завоевать их доверие и пробудить желание поделиться песенным богатством. Нужно было развивать наблюдательность, не упуская из поля зрения, порой неприметных, но очень важных деталей, проскальзывающих в оборотах речи, фонетике, мимике, жестах и поведении народных исполнителей во время пения и в обычной беседе. <...>

Напутствуя студентов, Лев Львович любил повторять: «*Ищите талантливых певцов, и вы найдёте хорошие песни!*». Он нацеливал на поиск самобытных очагов народного песенного творчества. Предпочтение отдавалось песням с хорошо развитым многоголосием, чтобы их можно было исполнять в подлинном виде без обработки.

Цель экспедиционной работы выходила далеко за рамки «фольклорной практики». Она, с одной стороны, являлась базой для дисциплин, формирующих специальный цикл предметов, а с другой – вносила весомый вклад в фиксацию и сохранение ценных свидетельств

высокой культуры народного песенного творчества – уникальных образцов фольклора различных регионов России.

Государственный экзамен и защита дипломной работы. Государственный экзамен носил комплексный характер. Каждый выпускник должен был подготовить двадцатиминутную концертную программу, состоящую преимущественно из записанных им песен аутентичного фольклора и обязательным исполнением одной авторской песни и одной обработки для народного коллектива. В программе звучали песни в исполнении смешанного хора, отдельно женской и/или мужской группы и курсовых ансамблей. Каждый выпускник самостоятельно должен был подготовить 6-7 разнохарактерных произведений, среди которых обязательными были: песня с движением, шуточная и/или частушки, и классическая многоголосная протяжная песня. Поощрялись хоровые обработки одноголосных аутентичных напевов, выполненные студентом самостоятельно.

Дипломный сборник, состоял из нескольких разделов. В него входили: масштабный путевой и теоретический очерки; 50–60 нотных и поэтических текстов песен, собранных и расшифрованных каждым из студентов за годы учёбы; подробные комментарии, содержащие сведения об исполнителях и паспортные данные песен; в конце сборника размещался список изученной научной и методической литературы.

Это был первый научно-исследовательский опыт по итогам фольклористической собирательской работы. А подготовленный за несколько лет песенный фольклор, вошедший в сборник, представлял собой бесценный источник репертуара и материал для последующих более детальных научных исследований. В путевом очерке была не только отражена информация о процессе записи, исполнителях и песнях, но также исторические и географические сведения, информация о месте записи и регионе, изложены сведения о костюмах, музыкальных инструментах, обычаях и обрядах, полученные в ходе экспедиционной работы. Теоретический очерк был посвящён обобщению результатов жанровой классификации и анализа средств музыкального языка напевов всех расшифрованных образцов фольклора, записанных студентом, а их было не менее 50-и. Защита дипломной работы

строилась на освещении итогов, проведённого исследования, изложенного в теоретической части¹.

Так в программе профессиональной подготовки руководителей народного хора, разработанной Л.Л. Христиансенем, нашли отражение дисциплинарная матрица его Парадигмы народного музыкального творчества и философский закон «отрицания отрицания», где каждый новый «виток» образовательного процесса должен обеспечивать научное, творческое и исполнительское освоение традиционного народного творчества на новом более высоком уровне.

В период становления новой специальности Лев Львович вёл все дисциплины сам. Формируя профессиональные убеждения студентов, он стремился привить мысль о том, что забота о сохранении национальной характерности основных признаков стиля народного пения и народной песенности должна сочетаться с творческим претворением современных тенденций, не противоречащих законам народного музыкально-поэтического творчества в целом. Механизм действия научно-методических и педагогических принципов Л.Л. Христиансена создавал творческую атмосферу, как в коллективных формах обучения, так и на индивидуальных занятиях профессора. Он поощрял любое проявление творчества у студентов, стремился вызвать интерес к исполнению гитарных песен и их многоголосному распеву.

Уже в то время он умело использовал нестандартные – *интерактивные* – формы занятий, мотивируя начинающих фольклористов к раскрытию их творческих, исследовательских и организаторских задатков. Среди студентов устраивались фольклорные конференции, семинары по итогам летних фольклорных экспедиций, показ самостоятельных творческих работ: исполнение былин, исполнение гитарных песен, конкурс одной песни; конкурс частушек на злободневные темы, анализ и самоанализ концертных выступлений, дискуссии на профессиональные темы, творческие встречи с певцами, музыкантами, артистами, деятелями искусств. Помнится, как почти каждый год специально к Л.Л. Христиансену приезжал Д.В. Покровский со

¹ Сборники дипломников первых лет выпусков не содержали теоретического раздела. Он стал обязательным компонентом выпускных квалификационных работ, начиная с 1973 года, когда уровень подготовки студентов, поступивших из музыкальных училищ, позволял полноценно осуществлять этот вид работы.

своим ансамблем. Показывал очередную программу, чтобы получить профессиональные рекомендации и советы авторитетного фольклориста, заручиться поддержкой опытного, выдающегося музыканта.

Лев Львович очень любил работать со студентами, но вместе с тем был непримирим к проявлениям невежества и разгильдяйства. Боролся у себя на отделении с такими пороками, как «ничегонеделание» и «праздношатание». Раздражался, когда кто-то позволял себе прогуливать занятия и плохо учился: «Вирус “ничегонеделания” заразен! Во что бы то ни стало надо от него избавляться, пока он не привёл к деградации личности», – иногда возмущённо восклицал профессор.

Важнейшей воспитательной задачей Христиансен считал формирование активной гражданской позиции у будущих руководителей народных коллективов и педагогов. Лев Львович говорил о том, что *учиться профессии нужно всю жизнь*. Призывал студентов к постоянной работе над собой, к воспитанию лучших, позитивных личностных качеств: трудолюбия, широкого кругозора, твёрдости убеждений, порядочности и честности во всём. Развивал умение держать руку на «пульсе» времени, быть в курсе событий, происходящих в стране, давая им оценку с позиций философских критериев, высоких художественных, эстетических и нравственных идеалов. В этом он видел залог успешного и гармоничного развития творческой личности руководителя, способного избрать верный путь своей деятельности в народном песенном исполнительстве и этим оказывать деятельное влияние на творческие процессы, эстетические вкусы и художественные предпочтения общества в целом.

Так, комплексное обучение профессии – накопление необходимых знаний, овладение разнообразными умениями и обретение навыков работы в области народно-песенного творчества, открывало перед будущими специалистами широкие перспективы выбора наиболее приемлемого и правильного пути в дальнейшей деятельности.

Знания, огромный опыт и незаурядный талант Льва Львовича Христиансена – музыканта, исследователя, педагога и организатора, позволили создать в Саратове уникальное направление в профессиональном обучении *фольклористов-исполнителей-руководителей* народно-певческих коллективов, исполнителей-солистов и педагогов фольклорного направления, которое с полной ответственностью можно назвать *«Школой Христиансена»*.

Ученики и выпускники тех первых лет становления новой специальности в СГК имени Л. В. Собинова, получили первоклассную подготовку в классе профессора Л. Л. Христиансена. Они доказали это своей яркой плодотворной деятельностью в профессиональных народно-певческих коллективах, собиранием и научным исследованием песенного фольклора, созданием подобных народно-певческих отделений в высших и средних учебных заведениях всей страны. Их имена навечно вписаны в историю кафедры народного пения и этномузыкологии как преемницы отделения руководителей народного хора, созданной истинным знатоком народно-песенного искусства. Лев Львович по праву гордился и искренне радовался их успехам.

Уроки Л.Л. Христиансена в институте имени Гнесиных

Период становления новой специальности в образовательных учреждениях Москвы и Саратова был сопряжён с разработкой и постоянным совершенствованием содержания учебных рабочих программ по дисциплинам, впервые введённым в учебный план высших учебных заведений. В Саратовской консерватории всю эту сложную и масштабную работу выполнял Лев Львович Христиансен один. И именно поэтому ему удалось создать уникальную, целостную систему образовательного процесса, где все дисциплины нераздельно связаны одной идеей. Эта система была подчинена единой научной, художественно-эстетической концепции, построенной на основе взаимодействия *теории, практики и творчества*. Причём творческое начало сквозной линией пронизывало весь процесс научно-практического освоения учебного материала гармонично развивающейся личностью студента.

В организации учебного процесса по подготовке руководителей народных хоров в Институте имени Гнесиных участвовал коллектив видных фольклористов и мастеров хорового искусства. Все они с большим энтузиазмом занимались исследованием народного песенного творчества. У каждого из них уже сложились собственные представления о народном музыкальном и песенном исполнительстве, в изучении которого они шли разными путями, формируя свои убеждения на основании результатов исследований.

А.В. Руднева вела курс народного творчества, класс ансамблевого и, позже, хорового пения. Ассистентами-хормейстерами в её классе были тогда молодые преподаватели С.Л. Браз¹ и В.М. Щуров². Организационно-методической работой пришлось заняться Н. В. Калугиной, у которой уже был опыт в разработке курса методики работы с народным хором для студентов академического профиля подготовки. Она же разработала новый лекционный курс – «Хороведение и методика работы с русским народным хором». В.И. Харьков, с 1956 года возглавлявший кабинет народной музыки в ГМПИ им. Гнесиных, стал автором программы и приступил к организации собирания и расшифровки песенно-музыкального фольклора студентами отделения. С 1969 года к вокально-хоровой работе приступила народная артистка РФ, художественный руководитель Государственного академического Северного русского народного хора – Н.К. Мешко. Коллективная деятельность этих первопроходцев в становлении народно-хоровой специальности в институте имени Гнесиных была сопряжена с активным поиском форм и методов преподавания.

К изучению региональных певческих традиций привлекались известные фольклористы, а также действующие или бывшие руководители профессиональных хоров. «В те годы, – вспоминает В.В. Бакке, – такие спецкурсы у нас проводили многие выдающиеся деятели народного искусства. Так, например, южнорусскую традицию мы осваивали под руководством А.В. Рудневой, В.М. Щурова, К.И. Массалитинова, северную традицию вела Н.К. Мешко, о сибирских локальных стилях нам рассказывали Н.В. Калугина, В.С. Левашов, открытые уроки и мастер-классы проводила А. В. Прокошина» [1, с. 54]. Изучение музыкально-певческих традиций Урала осуществлялось на лекционных и практических занятиях Л.Л. Христиансена.

Лев Львович был потрясающим лектором. Тот кто присутствовал на его лекциях или уроках, слушал его выступления на собраниях или просто беседовал в непринуждённой обстановке, – испытывал на

¹ Светлана Леонидовна Браз (1936–2006) – хормейстер, фольклорист, заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования, затем хорового и сольного народного пения.

² Вячеслав Михайлович Щуров (1937–2020) – музыковед, фольклорист, этномузыколог, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории и МГУКИ, заслуженный деятель искусств РФ. Член Союза композиторов.

себе силу воздействия его убедительной речи, отличавшейся «отточенностью» фраз и безупречной логикой мысли. Его доводы всегда были аргументированы конкретными примерами, философски осмысленны и научно обоснованы. Он обладал талантом оратора.

А.С. Ярешко вспоминал об одном таком случае, свидетелем которого он оказался, присутствуя на лекции у Л.Л. Христиансена в студенческие годы в Саратове: «... была в консерватории министерская проверка. Члены комиссии (среди них были тогда молодой Ю.Н. Рагс, фольклорист В.И. Харьков) посещали занятия, в том числе и по народному творчеству. Лев Львович вёл лекционный урок блестяще. После этой комиссии его стали регулярно приглашать в Гнесинку читать лекции и проводить практические занятия» [23, с. 34].

Но не только этот частный случай послужил причиной, по которой заведующий кафедрой хорового дирижирования ГМПИ имени Гнесиных А.А. Юрлов пригласил для занятий со студентами Л.Л. Христиансена. Александр Александрович прекрасно знал и высоко ценил его авторитет в народно-хоровом искусстве, фольклористике, педагогике и в общественно-организационной деятельности.

К тому времени Л.Л. Христиансен был уже очень известной личностью. Он входил в состав советских делегаций Международного конгресса этнографов (1964) и Международного совета ЮНЕСКО, участвовал в научных конференциях в Будапеште, Берлине, Бухаресте, Софии. Начиная с середины 1950 годов Л.Л. Христиансен – постоянный член Союза композиторов СССР, неоднократный член правления Союза композиторов СССР. Он активный и деятельный участник различных общественных организаций Российской Федерации. В списке на 1967 год отмечено, что он – общественный секретарь правления Нижневолжского отделения Союза композиторов РСФСР. Член Областного и Всероссийского правлений Хорового общества. Член секции Пения и Хора художественного совета Министерства культуры СССР, член Совета Филармоний. <...>

Лев Львович проводил занятия в московском институте с 1968-го по 1970 год (включительно). Его *Уроки* оставили неизгладимый след в памяти и в душе тех первых студентов Гнесинки, которым суждено было воплотить в жизнь грандиозные планы по развитию народно-песенной культуры на профессиональной основе и по утверждению народно-певческого образования в высших и средних учебных заведениях всей страны. <...>

Сам Л.Л. Христиансен вспоминал о гнесинском периоде следующее: «Там я занимался по месяцу в течение трёх лет со студентами третьего и четвёртого курсов. Контингент этого отделения формировался из окончивших дирижёрско-хоровые отделения музыкальных училищ, иногда – отделения народных инструментов и получивших некоторые – не очень прочные – навыки академического пения. Голоса, в большинстве, не певческие. Народной манерой (полуприкрытой) владели лишь трое более чем из тридцати пяти человек. Я предложил им попробовать поучиться народной манере пения – грудному неприкрытому звуку. Предупредил, что сломаю им старую манеру пения. Они ответили – ломайте, мы ею тоже не очень хорошо владеем. Взявшись с большим желанием за дело, они в течение месяца ежедневной работы довольно хорошо научились имитировать неприкрытое грудное пение. Стали петь звонко и интонационно довольно чисто. Причём произошли некоторые довольно интересные метаморфозы. Из десяти девушек на одном курсе, по академической квалификации, у них считалось восемь сопрано и два альты. В результате перехода к неприкрытому пению сопрано стало два, а альтов восемь. Подобные изменения «амплуа» происходили и на других курсах, а также у студенток Саратовской консерватории, которые с полуприкрытого пения перешли на неприкрытое» [19, с. 70].

Ценными для нас являются сведения из воспоминаний В.М. Щурова, работавшего тогда на кафедре. Он рассказывал о том, как студентов освобождали от всех других занятий, когда приезжал Л.Л. Христиансен и целыми днями работал с ними – читал лекции, проводил практические уроки. К занятиям по вокалу и ансамблю Лев Львович подходил комплексно. Занимался и коллективным, и сольным пением, «стремился конкретно воплотить в исполнении изложенные им (на лекциях. – *И.Е.*) теоретические посылки. Каждый курс занятий завершался итоговым концертом» [22, с. 49].

Всем известно, как нелегко подготовить со студентами полноценную концертную программу в одно отделение (60-80 минут) всего за месяц. Учитывая вокальные проблемы, которые в столь короткий срок приходилось преодолевать в ходе подготовки программы, – это вообще кажется нереальным. Но мастерство педагога, его высокий профессионализм и увлечённость творили чудеса. Христиансен на практике демонстрировал москвичам, эффективное действие разработанных и давно испытанных им в работе с уральскими певцами ме-

тогда «творческой группы» и приёмов применения метода К.С. Станиславского, используемого в сценической интерпретации песенного фольклора.

В.М. Щуров пишет: «Студенты обожали Христиансена. Их восхищал его артистизм, убеждённость в своих художественных установках. Даже внешне Лев Львович умел заворожить молодёжь: его горделивая фигура с благородно поднятой головой, увенчанной красивой седой шевелюрой, бархатный решительный голос – всё в этом удивительно эффектном человеке буквально гипнотизировало молодых подопечных» [22, с. 49].

Вячеслав Михайлович особо подчёркивает педагогический талант Л.Л. Христиансена в работе со студентами, имевшими проблемы в вокальном интонировании: «Помнится, я никак не мог найти подход при работе с вокальным ансамблем к студентке Галине Кретовой. Она пела крикливо, резко, а я не знал, возможно, по неопытности, как это можно исправить. И вдруг у Л.Л. Христиансена девушка запела голосом мягко серебристого тембра, гибко и выразительно интонируя» [22, с. 49-50].

О творческом подходе к занятиям со студентами и таланте педагога с восторгом рассказывает В.В. Бакке: «Лев Львович мастерски направлял наши неопытные головы, мягко поправлял наши нелепые ошибки и заблуждения, каждую минуту ставил перед нами новые задачи, заставлял активно думать и импровизировать, всё время открывал новые, ранее неизвестные нам стороны деятельности хормейстера-народника. Поэтому, наряду со своими педагогами Гнесинской школы, мы считаем Л.Л. Христиансена своим почитаемым учителем» [1, с. 57].

<...> Запомнилось В. Бакке, что <...> он проникал в тонкости художественного образа каждой песни и это давало возможность студенту «самораскрываться» и в артистическом, и в вокальном плане: «Его практические занятия всегда были направлены на глубинное освоение содержания, поэтического склада определённой песни, видение за словом конкретной бытовой ситуации, психологического состояния действующих персонажей. <...> А за словом следует звуковысотное ладовое интонирование, помогающее усилить и наиболее ярко, правдиво выразить обозначенную образность» [1, с. 55]. <...>

В работе со студентами в Саратове и в Москве он на практике проверял действенность своих методов. Раскрывая «потаённую» глу-

бину песни, он прививал интерес молодых музыкантов к познанию главного её смысла – *Идеи*, закодированной в содержании не только поэтического текста, но в содержании музыкальной речи напева. С гордостью признаётся в этом В.В. Бакке: «А мы эту “школу Христиансена” прошли и усвоили уже в начале своего профессионального обучения под его руководством» [1].

Спецкурс Л.Л. Христиансена в Гнесинском институте был насыщен разнообразными формами взаимодействия педагога со студентами. Содержание каждого практического и лекционного курса было ёмким, глубоким и многоплановым. Все занятия, тесно связанные между собой, преследовали одну цель – выявление и познание «песенной ПРАВДЫ» во всех её проявлениях¹ в жизни и в художественном воплощении на сцене. Объём материала, который за месяц ежедневной работы умудрялись освоить студенты, был невероятно велик. Но, несмотря на это, основные приёмы и методы Христиансена в сценическом воплощении фольклора и в вокально-хоровой работе им удалось перенять.

Краткая характеристика основных моментов режиссёрско-постановочной работы на уроках Л.Л. Христиансена принадлежит М.В. Медведевой. Она пишет: «В 1968–1970-е гг. занятия на отделении проводил заслуженный деятель искусств России, фольклорист Л.Л. Христиансен, посвящая их стилистическому анализу народной песни, уральской традиции народно-песенного творчества. *Первым в народно-хоровой практике* Л. Л. Христиансен соединил музыкально-стилистический анализ песенного материала *с режиссёрской трактовкой его на сцене* [курсив мой. – И.Е.]. Он учил студентов решать исполнительские задачи на двух основных этапах: хормейстерском (технологическом процессе) и постановочном (умение “вдохнуть жизнь”); ставил задачу – определить обстоятельства, в которых раскрывается содержание данной песни, давал установку на переживание (цепь переживаний, соединённых линией сквозного развития)» [12, с. 23].

Лев Львович Христиансен действительно был первым, кто обратился к режиссёрской работе с содержанием музыкально-поэтического текста песни и её сценическим воплощением с исполь-

¹ Истинный смысл и значение народной песни – её «Правды», раскрывался Л. Л. Христиансеном в историческом, бытовом, когнитивном, чувственном, психологическом, творческом, артистическом, поэтическом, музыкальном, драматургическом и других контекстах.

зованием элементов системы К. С. Станиславского¹. К этой системе он пришёл уже в самом начале своего руководства Уральским хором в 1940-е годы. И к моменту открытия первых отделений по подготовке руководителей народных хоров у него сложился чёткий системный подход в её использовании не только применительно к сценическому исполнительству, но и к научному исследованию фольклора.

М.В. Медведева справедливо отметила режиссёрские приёмы определения предлагаемых обстоятельств исполнения и установления образно-исполнительских задач в работе Л.Л. Христиансена со студентами. Этим занятиям мастера придавалось высокое значение. В кабинете народной музыки ГМПИ им. Гнесиных хранятся фонограммы лекций Л.Л. Христиансена по курсу «Режиссура народных песен». Об этом свидетельствует одна из ссылок на источник цитаты Льва Львовича в методическом пособии «Режиссура народной песни» Л.В. Марковой и Л.В. Шаминой² (1984) [11, с. 7]. Но в аннотации к своему пособию авторы не упоминают о тех первых лекциях, которые вызывали такой восторг у хоровиков-народников института имени Гнесиных. В их работе указано: «Настоящее методическое пособие является *первой* попыткой преломления опыта мастеров драматического искусства и основных положений системы К.С. Станиславского в работе по сценическому воплощению песенного фольклора (курсив мой. – *И.Е.*)» [11, с. 2].

Справедливости ради заметим, что в тексте пособия прослеживается явное влияние постулата Христиансена о напеве, как важном смыслообразующем компоненте народной песни. Рассуждая о том, что в нём «заложена “тайна” действия и смысла песни», авторы приводят в пример лаконичную цитату Л.Л. Христиансена о роли музыкального начала: «Мелодия – руководитель действия. Необходимо уметь идти точно за мелодией, *точно разобрать её, иначе песня отомстит* (курсив мой. – *И.Е.*)»³. Отталкиваясь от этой мысли, авторы рекомендуют, работая над песней, постоянно «вдумываться» в её текст и «вслушиваться в её напев». Но о музыке напева в пособии

¹ Не путать с инсценировкой песни, которой Л.Л. Христиансен никогда не занимался.

² Людмила Васильевна Шамина (1936–2012) – хормейстер, заслуженный деятель искусств РФ, доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой хорового и сольного народного пения РАМ им. Гнесиных, отделом сольного народного пения ГМК (училища) им. Гнесиных, кафедрой народного пения МГИМ им. А.Г. Шнитке.

³ Цит. по кн. [11, с. 7].

больше не сказано ни слова, тогда как Лев Львович предупреждал – «*песня отомстит!*». Христиансен учил студентов тому, что просто вслушиваться в напев песни мало, надо научиться понимать её музыкальный язык.

<...> Л.Л. Христиансен говорил о том, что проникнуть в образно-художественное содержание «можно только путём установления теснейшей, органической связи музыки со словесным текстом, ибо они являются в песне равноправными компонентами синтетического музыкально-поэтического выражения *идеи*» [18, с. 59]. Он рекомендовал подходить к анализу песни, непременно учитывая контекст «предлагаемых обстоятельств»: *внутренних* (обстоятельства сюжета) и *внешних* (обстоятельства условий и места создания, истории бытования и исполнения), т.е. используя принципы системы К.С. Станиславского.

<...> Уроки Льва Львовича, как отмечает В.М. Щуров, оставили «заметный след в определении и становлении» творческих позиций «многих мастеров народного ансамблевого и хорового исполнительства, вышедших тогда из стен института им. Гнесиных: Л. Антиповой, Е. Засимовой, Н. Ломановой, В. Грибановой» [22, с. 50].

Своим учителем Л.Л. Христиансена считают А.Н. Квасов и В.В. Бакке, взявшие на «вооружение» его бесценный опыт в своей работе с профессиональными коллективами: Государственным ансамблем песни и пляски донских казаков (А.Н. Квасов) и Уральским государственным русским народным хором (В.В. Бакке).

Имя Льва Львовича Христиансена как одного из основоположников народно-певческого образования в стране, и как одного из первых преподавателей отделения руководителей народного пения в институте имени Гнесиных, навсегда останется в истории.

Светлую память о Льве Львовиче Христиансене – замечательном человеке, выдающемся педагоге, наставнике, трепетно хранят в сердце его коллеги, ученики и те, кто не был в числе студентов, но считает себя его учеником. <...> Об этом можно судить по многочисленным воспоминаниям, в которых раскрываются яркая индивидуальность и широкая душа целеустремлённого человека, обладавшего волевым характером, честью, достоинством, благородством. Он был прекрасным семьянином, любящим мужем и заботливым отцом, вос-

питавшим двух талантливых дочерей, ярко проявивших себя в музыке, испытывал нежную привязанность к внуку, внешне очень похожему на него.

*Из воспоминаний Марии Львовны Христиансен*¹: «Отца необычайно воодушевило возвращение в город детства и юности. Он в шутку говорил, что в его жизни началась «реприза». Но повторений у него никогда ни в чем не было. Тут скорее можно было бы говорить о судьбе, Божьем персте, может Божьей улыбке, назовите как хотите. Многие события в его профессиональной судьбе происходили именно так – по какому-то удивительному и неожиданному стечению жизненных обстоятельств. Вероятно, так происходит со всеми. Но уникальность его личности была в том, что он был способен в любых обстоятельствах и при любых поворотах судьбы находить применение своим силам, разнообразным талантам, энергии, фантазии, работоспособности. “Делать то, что может, там, где находился”².

Он НИКОГДА не возвращался назад, шёл только вперед, прокладывая новые пути, никогда не оглядывался и ни о чём утраченном не сожалел. Никогда не жаловался на судьбу, невезение, трудности, которых было достаточно, как у всех людей военного поколения. Всегда считал себя счастливым человеком, у которого самая красивая и умная жена, самые талантливые дети и самые интересные ученики»³.

Великий труженик – он самоотверженно и без остатка, с безграничной любовью посвятил себя главному делу всей жизни – *народному музыкальному творчеству и русской песне*, и, как святыней, щедро делился этой любовью со своими учениками и с теми, кто был равнодушен к судьбе российской культуры.

<...> На протяжении всей жизни Лев Львович оставался неутомимым тружеником. Эта его черта проявлялась и в повседневных делах, и в грандиозных свершениях в масштабах государства. <...> Помимо достижений в творческой, научной и педагогической сферах деятельности, Л.Л. Христиансен внёс весомый вклад в развитие культуры страны как крупный музыкальный и общественный деятель России и Советского Союза.

¹ Из частной переписки с М.Л. Христиансен (фрагмент письма).

² Из книги Андрея Курпатова «Красная таблетка».

³ Из частной переписки с М. Л. Христиансен – младшей дочерью Льва Львовича (фрагмент письма).

Вспоминает А.И. Демченко: «Из многочисленных встреч со Львом Львовичем мне особенно запомнилась та, когда я пришёл к нему, чтобы в связи с 70-летием взять интервью для журнала “Советская музыка”. Запомнилась она тем, что с особой явственностью высветила для меня те свойства его натуры, которые можно обозначить двумя словами: труженик и профессионал.

Труженик ... Сколько дорог и троп исходил он, собирая народные песни, сколько дел переделано им за его долгую жизнь – дел и громких, но чаще всего вроде бы неприметных, будничных, но вместе с тем таких, после которых о человеке говорят, что на таких земля держится.

Профессионал ... <...> речь его в те часы лилась без малейшей паузы и без каких-либо шероховатостей. Потому что говорил он о вещах, для него давно уже ставших азбукой. Временами он <...> присаживался к роялю и наигрывал фольклорные мелодии. И делал он это по памяти и с такой свободой, словно бы поливал цветы или что-нибудь ещё совершенно незатейливое. И восхищаясь им, я мысленно произнёс про себя: “Лев Львович, Лев в квадрате, нет, это действительно лев, ну и музыкантище!”

<...> Какая цепкая память! С какой лёгкостью воспроизводит исследователь многочисленные народные напевы и многострофные поэтические тексты, мастерски имитирует различные говоры и певческие манеры! Какой опыт, сколько впечатлений и наблюдений стоит за всем этим! Ведь не говоря уже о колоссальных усилиях, затраченных на организацию фольклорных экспедиций, на редактирование и публикацию народных песен, Христиансенем собственноручно собрано и обработано свыше двух тысяч напевов. Здесь недостаточно просто большого труда, нужны самоотверженность, подвижничество, влюблённость. И сразу же следует подчеркнуть, что эта влюблённость сочетается у него с взыскательностью, что позволяет ему отметить всё банальное и наносное, бережно очищать и пестовать истинное, самобытное, родниковое» [4, с. 41, 44].

Вспоминает А. С. Ярешко: «Отношение к труду у него было особое, может быть даже философское. Он не терпел безделья, “праздношатания”, считая, что труд – это непременная сущность человека: <...> “Человек, обязан трудиться до последних своих дней, неважно, на пенсии он, или нет. Только тогда он может называться человеком!” <...>» [23, с. 35].

Признание в любви УЧИТЕЛЮ и НАСТАВНИКУ – не пустые слова! Льва Львовича мы, его бывшие студенты, ученики, не просто любили. Мы его боготворили, преклоняясь перед мудростью, дальновидностью и беспредельной добротой, хотя все знают, что «добреньким» он никогда не был. К каждому студенту относился с большим уважением и в то же время был предельно требователен.



Лев Львович Христиансен
со студентами отделения руководителей
народного хора СГК им. Л.В. Собинова (1982)

<...> Л.Л. Христиансен предъявлял самую высокую требовательность, прежде всего, к себе! Это проявлялось во всём. Он был образцом чести, порядочности, дисциплинированности, трудолюбия, ответственности. <...> Для многих остаётся загадкой, как он умел распознать в ученике те способности, о которых тот, быть может, и сам не догадывался? *Прозорливость* – одна из граней его феномена. Она проявлялась не только в отношении профессиональной творческой и научной деятельности, но и в отношении конкретных людей.

Превыше всего он ценил в человеке талант – творческую личность. Об этом есть несколько отзывов: «Лев Львович умел как-то глубоко проникнуть в суть человека, увидеть в нём творческое начало, поддержать, если нужно. Эту поддержку творчеству, особенно поддержку творческой молодёжи, он оказывал всю свою жизнь», – А.А. Скрипай [13, с. 30]. «Он (Л.Л. Христиансен. – *И.Е.*) безошибочно видел в каждом человеке конкретную перспективу его творческой деятельности и подсказывал её. Часто помогая её осуществлению», – А.С. Ярешко [23, с. 32]. Рекомендации мудрого педагога всегда были точными, обоснованными. Порой, они определяли судьбу и дальнейшую творческую деятельность человека.



Елена Андреевна Сапогова

Об этом свидетельствуют многие из его бывших учеников, но, пожалуй, самым ярким примером подобного дарования профессора может служить деятельность Елены Андреевны Сапоговой¹ – первой выпускницы, открытой Л.Л. Христиансеном в Саратовской консерватории, новой народно-певческой специальности (1967). <...>

Творческая, исполнительская и педагогическая деятельность Е.А. Сапоговой успешно сложилась благодаря её самоотверженному трудолюбию и огромной любви к исполнению русских песен, к народной культуре, к поэзии и литературе, к музыке и искусству в целом. Но, как уникальная артистка – исполнительница подлинных народных песен и былин, она состоялась благодаря тому, что беспрекословно выполняла все указания, внимательно прислушиваясь ко всем советам и рекомендациям Великого Педагога. Поверив ему, она поверила в свои силы и добилась невероятного успеха в до-

искусству в целом. Но, как уникальная артистка – исполнительница подлинных народных песен и былин, она состоялась благодаря тому, что беспрекословно выполняла все указания, внимательно прислушиваясь ко всем советам и рекомендациям Великого Педагога. Поверив ему, она поверила в свои силы и добилась невероятного успеха в до-

¹ Е.А. Сапогова – народная артистка РФ, заслуженный деятель искусств РФ, лауреат премии «Золотой Аполлон», академик Академии искусств и художественных ремёсел имени Демидовых. С 1972 по 2001 гг. была солисткой – исполнительницей народных песен в Свердловской государственной филармонии, с 2001 по настоящее время работает на кафедре народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, ведёт специальный класс сольного народного пения, профессор.

стижении высокого мастерства, которым теперь щедро делится уже со своими учениками.

<...> И как искренне радовался Лев Львович, узнав о присвоении своей бывшей студентке звания «Заслуженный артист РСФСР» в 1982 году: «Ура! Мы одержали победу!», – писал он в письме. К сожалению, об очередном, более высоком звании талантливой воспитанницы он так и не узнал. В 1986 году Е.А. Сапоговой присвоено звание «Народный артист России».

Дальновидность Л.Л. Христиансена сыграла определяющую

роль и в судьбе Александра Сергеевича Ярешко¹, обучавшегося когда-то у него на кафедре истории музыки: «Помню своё поступление в консерваторию. Из трёх возможных вариантов (скрипка, хоровое дирижирование, музыковедение) я вначале выбрал класс скрипки (кто же из скрипачей не мечтал быть Паганини!), но получил по специальности “три”, и был приглашён к ректору Христиансену. До сих пор я удивляюсь, как это ректор консерватории умудрялся беседовать с каждым (!) абитуриентом?! Изучив моё личное де-



Александр Сергеевич Ярешко

ло (а тогда характеристики писали очень подробно) и детально побеседовав со мной, он чётко предложил мне поступать по специальности музыковедение, что я и сделал. <...> Это умение вовремя подсказать, одобрить, поддержать – его удивительная черта. Так же помню, как он резко отругал меня за снижение качества и объёма работы на втором курсе, но пригласил после этого на преподавательскую работу по предметам гармонии и сольфеджио у хормейстеров» [23, с. 32–33].

Думал ли в то время Лев Львович, что, сориентировав молодого музыканта в выборе специальности, он открыл путь к фольклористической и исследовательской деятельности своему будущему преем-

¹ А.С. Ярешко (1943–2018) – доктор искусствоведения, академик Российской академии естествознания, лауреат премии имени академика Д.С. Лихачёва, заведующий кафедрой народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова (1999–2018), профессор.

нику? А.С. Ярешко – автор многочисленных сборников народных песен, записанных им по всей России. А с 1999 по 2018 годы он возглавлял кафедру, основанную Л.Л. Христиансенем в Саратовской консерватории, продолжив, тем самым, его дело.

Учение и «школа» Л.Л. Христиансена – это открытая дверь в будущее народно-песенного творчества. Лев Львович и сейчас остаётся нашим Учителем и Наставником. Он оставил бесценное Наследие – свои научные труды. Изучая их, всё больше убеждаешься в его правоте и в предвидении. Его учение опирается на объективные законы философии науки, феноменологии искусства и исконную природу процессов, происходящих в народном музыкально-поэтическом творчестве прошлого и настоящего. Любой, даже самый, казалось бы, незначительный вопрос народно-песенного искусства или исполнительского творчества приобретал для него важное значение. Любая проблема рассматривалась им широко и всесторонне, с непременным стремлением заглянуть в самую глубину – в корень (!) – понять причины её возникновения, продумать и найти способы решения и просчитать все возможные пути её дальнейшего развития, а также влияния на другие не менее важные проблемы и процессы.

Много лет назад, отвечая на вопрос в интервью А.И. Демченко, – «Что бы Вы могли пожелать тем, кто начинает свой путь в музыкальной науке?» [4, с. 46], – Лев Львович ответил: «Оглядываясь на пройденное, я думаю, что если мне удалось чего-то достичь, то это явилось результатом самоограничения. Когда-то я оставил административную работу, позже отошёл от исполнительской деятельности. Где я не сумел себя ограничить, там остался дилетантом, в чём сумел поставить себе предел – сделался профессионалом. Человеческой жизни не достаёт даже для того, чтобы по-настоящему исследовать и одну крупную проблему. Однако сказанное не означает, что именно с узкой проблемы нужно начинать. Начиная с узости, узость и обреть. Только обняв поначалу широко, можно обрести широту горизонтов и выбрать свою сферу деятельности, своё место, место по душе и способностям. Мне в этом отношении повезло. И довелось немало изведать, и удалось, постепенно замыкая круг за кругом, приблизиться к сущности “своих” явлений...»¹.

¹ Цитата по тексту интервью Льва Львовича Христиансена, данного Александру Ивановичу Демченко в 1980 году [4, с. 46].

Своими открытиями Лев Львович Христиансен проложил широкую дорогу в будущее народно-песенного искусства. Идя по ней, каждый может найти свой верный путь в поиске и познании Истины народной песни. Л.Л. Христиансен нашёл этот путь! Во всём и всегда он стремился к Правде, и песня открыла её во всей полноте своей русской души!

Идеи Льва Львовича живы. Изучение научно-творческого наследия, осознанное претворение и дальнейшее развитие его начинаний – наша прямая обязанность и святой долг.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бакке В.В.* Встречи с Л.Л. Христиансеном // Памяти Л.Л. Христиансена (1910-1985): Сборник научных статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Л.Л. Христиансену. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2005. С. 52-60.

2. *Бородин Б.Б.* Уральская композиторская организация [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ulabook.ru/katalog/308-bborodin-uralskaya-kompozitorskaya-oranizacziya.html> (Дата обращения: 14.01.2015. время 11.45).

3. Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5 / Ред.-сост. Дмитриев Л.Б. – М.: Музыка, 1976. С. 9–38.

4. *Демченко А.И.* Одна из встреч // Памяти Л.Л. Христиансена (1910-1985): Сборник научных статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Л.Л. Христиансену. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2005. С. 41–47.

5. *Демченко А.И.* Л.Л. Христиансен – общественный деятель // История, теория, и практика фольклора: сборник научных статей по материалам V Всероссийских научных чтений памяти Л.Л. Христиансена. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2017. С. 22–26.

6. *Егорова И.Л.* О методических и педагогических принципах Л. Л. Христиансена в области народно-певческого образования // Народно-певческое образование в России: сборник материалов научно-практических конференций. – М.: Государственный республиканский центр фольклора, 2009. С. 156–168.

7. *Егорова И.Л.* Е.В. Гиппиус и Л.Л. Христиансен: два взгляда на народно-песенное искусство // Проблемы музыкальной науки. Российский научный специализированный журнал. – Уфа: 2013, №2 (13). С. 63–67.
8. *Егорова И.Л.* К вопросу о корреляции вербального и музыкального компонентов фольклорного текста // Музыковедение. Ежемесячный научный журнал. – М.: ООО «Научтехлитиздат» 1 /2014. С. 31–37.
9. *Калугина Н.В.* Методические материалы к курсу: «Основы методики работы с русским народным хором». Выпуск I. Для студентов-заочников. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1964. 73 с.
10. *Калужникова Т.И.* Христиансен Лев Львович // Екатеринбург (энциклопедия). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ekaterinburg/669> (Дата: 15.01.2015).
11. *Маркова Л.В., Шамина Л.В.* Режиссура народной песни. Методическое пособие. – М.: ВНИЦ НТ и КИПР, 1984, с. 59.
12. *Медведева М.В.* К 40-летию организации народно-певческого образования в России // Народно-певческое образование в России: сборник материалов научно-практических конференций. – М.: Государственный республиканский центр фольклора, 2009. С. 20–37.
13. *Скрипай А.А.* Вспоминая Л.Л. Христиансена // Памяти Л.Л. Христиансена (1910-1985): Сборник научных статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Л.Л. Христиансену. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2005. С. 30–31.
14. Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского. История: Военное и послевоенное время. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Уральская_консерватория (Дата обращения: 07.03.2020).
15. *Христиансен Л.Л.* Памятка руководителю нар. Хора. Вып. II. – Свердловск, 1949. 15 с.
16. *Христиансен Л.Л.* Псевдоревнители «Культуры звука» // Клуб и художественная самодеятельность, 1964, №22. С. 17–19 // Л.Л. Христиансен. Избранные статьи по фольклору (к 100-летию со дня рождения): Сборник статей. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2010. С. 35–43.

17. *Христиансен Л.Л.* Современное русское народное музыкально-поэтическое творчество / Методическая разработка лекции. Рукопись. Библиотека Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, 30 с.

18. *Христиансен Л.Л.* Ладовая интонационность русской народной песни. – М., 1976. 390 с.

19. *Христиансен Л.Л.* Работа с народными певцами // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5. / Ред.-сост. Дмитриев Л.Б. М.: Музыка, 1976. С. 9–38 Л.Л. Христиансен. Избранные статьи по фольклору (к 100-летию со дня рождения): Сборник статей. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2010. С. 54–87.

20. *Христиансен Л.Л.* Встречи с народными певцами. Воспоминания. – М.: «Советский композитор», 1984. 168 с.

21. *Христиансен Л.Л., Христиансен М.Л.* Лев Христиансен: страницы биографии // Памяти Л. Л. Христиансена (1910–1985): Сборник научных статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Л.Л. Христиансену. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2005. С. 10–16.

22. *Щуров В.М.* Л.Л. Христиансен в моей памяти // Памяти Л.Л. Христиансена (1910–1985): Сборник научных статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Л.Л. Христиансену. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2005. С. 48–51.

23. *Ярешко А.С.* О моём Учителе // Памяти Л.Л. Христиансена (1910-1985): Сборник научных статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Л.Л. Христиансену. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2005. С. 32–36.

24. *Ярешко А.С. Егорова И.Л.* Научная и научно-методическая деятельность Л.Л. Христиансена в области фольклора и народно-певческого искусства // К 100-летию Л.Л. Христиансена. Сборник научных статей по материалам III Всероссийских научных чтений, посвящённых Л.Л. Христиансену. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2011. С. 5–22.

Норайр Егоян

РИХТЕР – МОЙ КУМИР



Н.А.Егоян

Рихтер – мой кумир

Рихтер – мой кумир / под ред. А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова, 2021. – 88 с.

Публикуемая в Саратове книга живущего в Пензе музыканта и краеведа, члена Союза композиторов России и Союза композиторов Армении, члена правления Музыкального общества Армении Н.А.Егояна может внести весьма своеобразную ноту в наше восприятие жизни и творчества великого пианиста, ушедшего из жизни четверть века назад, но всегда остающегося в нашей памяти живой легендой. Книга публикуется в редакции доктора искусствоведения, профессора А.И.Демченко.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКТОРА.....	4
ЗИМНИЕ ГАСТРОЛИ РИХТЕРА В ПЕНЗЕ. 13–14 февраля 1960 года.....	5
ЛЕТНИЕ ГАСТРОЛИ РИХТЕРА В ПЕНЗЕ. 18 июня 1960 года. За несколько часов до концерта.....	40
В ГОСТЯХ У ЕЛЕНА ДМИТРИЕВНЫ.....	46
В ПОГОНЮ ЗА КУМИРОМ В ГОРЬКИЙ. 1962 г.....	50
ПИСЬМА-ОТКРЫТКИ, ОТПРАВЛЕННЫЕ РИХТЕРОМ ЕЛЕНЕ ДМИТРИЕВНЕ ИЗ РАЗНЫХ СТРАН.....	62

*В гостях у Елены Дмитриевны Лебедевой
и Екатерины Александровны Терпигорьевой
(Пенза, 14 февраля 1960 года)*

Он сразу же вошёл, ничему не удивился, как будто он здесь всегда бывал. Ещё не садясь, он прошёл ближе к пианино и, увидев букет цветов, воскликнул: «Какие интересные цвета. Они какие-то особенные».

«Они из перьев, – пояснила я. – Только они сейчас в довольно растрепанном виде – «Иха» (кошка) иногда любит их потрепать».

«А вот так как раз и лучше. Мне больше нравится, когда цветы в таком каком-то естественном беспорядке». «Да, правда, и я с Вами согласна, я, собственно, их и не трогаю». «И не надо, так лучше», – глядя на цветы, говорит Рихтер. «А вот ещё, её помощник», – говорю я, подкидывая котенка, как обычно это делала. И котенок, как обычно, не выпуская когтей, эластично перевертывался в воздухе, падая опять ко мне на руки. Рихтер с улыбкой смотрит на эту проделку.

Затем он сел к столу на раскачанный стул и стал рассматривать лежащие на столе журналы: «Цветоводство» и «Фото». Он их листал, просматривая, и затем заключил: «Интересный журнал, есть интересные снимки».

Вошла Екатерина Александровна. «Неужели это сон», – обратилась она ко мне. Затем она подошла к Святославу Теофиловичу и дотронулась до него: «Нет, это не сон, настоящий». Рихтер смущенно улыбнулся.



«Покажите, пожалуйста, Ваши руки», – обратилась к нему Екатерина Александровна. Он с готовностью протянул их – поворачивая то вниз ладонью, то вверх, затем то же проделал, положив их на стол. Мы внимательно их рассматривали. Руки у него большие, белые, с очень красивыми, полукруглыми крепкими ногтями, пятые пальцы с чуть-чуть приподнятыми концами. Руки мощные, с утолщёнными мускулами. Пока мы рассматривали его руки, Рихтер сказал: «А мне говорили, что у меня руки – не пианиста, что они более удобны для

скрипки». Мы с этим не согласились. Затем я открыла крышку пианино и сказала: «Вы, наверное, так же, как Рахманинов, достаёте от “до” до “фа”». Рихтер правой рукой дотронулся до клавиши, но от неудобства несколько поморщился, отдернул правую руку, быстро встал, подошел к пианино и левой рукой взял от «до» до «соль» и повернулся к нам с победоносной улыбкой. Затем он сыграл часть из сонаты Шумана.

После этого я установила треногу с аппаратом, поставила кресло и пригласила Рихтера сесть. «Куда – туда?», – спросил он. – «Сделайте так, чтобы были видны Ваши руки», – попросили мы. Он их поднял, соединил пальцы, но закрыл рот. «Нет, не так». Тогда он спустил пальцы ниже, но закрыл подбородок. «Нет, не так, чтобы было видно всё лицо». Тогда он спустил пальцы под подбородок и лукаво заулыбался. Я очень боялась, так как выдержка должна быть большой. Но Рихтер буквально «окаменел» и прекрасно всё выдержал.



Разговор зашёл о композиторах. «Мы знаем, что Прокофьева Вы любите, Вы его пропагандируете. А Шостакович?» – «Замечательный композитор, – восклицает Рихтер. – Какая глубина мысли». Он откинулся назад и сделался серьезным.

«А правда ли, что Шостакович мыслил партитурно, создавая произведение, слышал звучание оркестра и писал сразу партитуру,

минуя фортепианное изложение?» – спросила я. «Да, он писал именно так», – ответил Рихтер.

«Ну, хорошо, если он так знаменит, – говорит Екатерина Александровна, – то почему мы его совсем не знаем, почему его не пропагандируют?» «Это очень просто, – ответил Рихтер, – я вам скажу, существует такая истина: композиторы большей частью становятся знаменитыми после смерти. Например, о Прокофьеве никто не говорил при его жизни, и только после смерти он стал великим. Есть такой композитор Стравинский. И когда этот старичок умрет, то будут говорить, что это наш великий русский композитор».

После этого я попросила Рихтера пересесть на стул около стола. Екатерина Александровна сказала: «Сегодня передают Ваш концерт Бетховена». Рихтер оживился: «Какой? Третий? С Абендротом?» – «Да», – ответила она. «Я не люблю его – этот концерт», – заметил Рихтер.

Екатерина Александровна говорила о концерте Бартока в его исполнении. «С Ференчиком?» – подхватил Рихтер с живостью. «Какой прекрасный», – сказала она. «Да, да, – подтвердил Рихтер, – но трудный – три раза репетировали с оркестром».



«Какая у Вас была книга на вокзале», – спросила Екатерина Александровна. «Томас Манн, “Лотта в Веймаре”», – ответил Рихтер. – Я очень люблю Манна» «А “Признание авантюриста”?» «Нет. Это хорошенький мальчик, который служит лифтером, его приключения? Нет, это мне нравится меньше. Вот “Будденброки”. А Вы знаете, когда он написал их? Очень молодым, 22-х лет», – говорит Рихтер.

Дальше он продолжает: «“Лотта” читается немного тяжело, но очень интересно, такие глубокие мысли». «А Вы любите Шиллера?» – спросила Екатерина Александровна. «Очень», – ответил он. Екатерина Александровна рассказала о своих впечатлениях от «Марии Стюарт», поставленной на радио, и стала уверять, какой Шиллер гениальный драматург.

«Ну, ещё бы», – подхватил Рихтер. На наш вопрос он ответил, что любит и Гёте. Здесь я сказала: «Теперь прошу Вас не говорить, будет говорить Екатерина Александровна, а я Вас ещё раз сниму». Он выбрал себе позу, подпер рукой висок и терпеливо просидел всю выдержку съемки.



Вдруг он поднял голову и увидел картину Саши Мореплавателя. Несколько вытянувшись из кресла, он спросил: «Кто это рисовал?» – «Совсем не художник, – отвечаю я. – Это рисовал скрипач». – «И, конечно, лучше оригинала», – уверенно сказал Рихтер. «Он совсем не учился рисовать», – добавила Екатерина Александровна. «Я не люблю Шишкина», – виновато-капризно признался он.

Заговорили о чём-то другом, но он перебил: «Но мы еще не кончили о писателях, разве один только Шиллер». Мы спросили: «Кого Вы любите из писателей? Достоевского любите?». «Достоевского – да. Чехов». Екатерина Александровна стала говорить, что Чехов нудный, серый. На все это Рихтер возразил: «Что Вы, нет, а “Степь” его как прекрасна».

Екатерина Александровна смирилась («Степь» действительно хороша). «А Льва Толстого я не люблю, – продолжал Рихтер. – Только его последние, философские произведения». «Там, где он настоящий человек?» – спросила Екатерина Александровна. И Рихтер обрадованно подтвердил: «Да, там, где он настоящий человек». «А советские писатели?» «Ну, конечно, “Тихий Дон” – это гениальное произведение».

Бьют часы, мы думали, что он сейчас поднимется, но Рихтер не обращает на них внимания.

«А Паустовский?» – спросила Екатерина Александровна. «Нет, – качнул головой с гримасой – «только некоторые отдельные мысли. Он сентиментален».

Вдруг Рихтер встрепенулся и, показывая рукой на кресло, где в это время уселись кошки, головой к нему, воскликнул: «Вот прекрасный фотоэтиюд. Жаль только, что они на темном фоне. Вы снимите так».

Екатерина Александровна спросила: «А стихи Вы любите?» «Нет. Крупные – да. Пушкин, например. У меня нет памяти, я совершенно не в состоянии запомнить даже короткое стихотворение». Мунька в это время преспокойно улеглась у его ног.

«А из французов кого Вы любите», – спросила Екатерина Александровна. Он упомянул о Мопассане, что это крупный писатель, но он его не любит. Вот Золя ему нравится.

«А английская литература? Ну, Шекспир, конечно?» «Да», – кивнул Рихтер. «А Диккенс?» – спросила я. «Да, но Теккерей больше». «Я его не читала», – говорит Екатерина Александровна. «Про-

читите», – посоветовал он. Потом он сказал, что ему очень нравится Хемингуэй.

«Шерлока Холмса Вы любите?» – спросила Екатерина Александровна. «Нет». «Как – не любите?» «Нет – скучно», – с улыбкой, как бы оправдываясь, ответил он, несколько выдвинув одну ногу. Муня на это движение приподняла голову, посмотрела на Рихтера и опять преспокойно улеглась.

«Как ей хорошо около Вас», – сказала я.

Разговор продолжался о писателях. Рихтер сказал, что любит Гауптмана и Ибсена. Потом вдруг прибавил: «Знаете, кого теперь я люблю больше всех из писателей – Гоголя».

«Теперь перейдем к живописи», – сказала Екатерина Александровна. – Вы Брюллова любите?» «Брюллова? Да», – ответил он радостно. Дальше он говорит, что ему нравится Саврасов, а у Шишкина только некоторые вещи. «Серов и Левитан? За последнее время охладел к ним. Но кто из них больше мне нравится? Пожалуй, Левитан. «А “Мир искусства”»? – спрашивает Екатерина Александровна. «Приятно, – с приятной улыбкой ответил Рихтер. – А вот кого я любил недавно больше всех, так это Федотов».

«А из западной живописи? Рембрандт нравится?» «Да». «А Рафаэль?» Он задумался и закрыл глаза рукой. «Рафаэль? – повторил он. – Очень сложный». «А Леонардо?» Он с многозначительной и лукавой улыбкой поднял на неё глаза: «Подозрительно. А вот, кого я действительно люблю, – продолжил он таинственным тоном, но закончил совсем тихо, – Эль Греко». И чувствовалось, что для него этот художник имеет большое значение.

Заговорили об импрессионистах. Он говорит, что смотрит на них с интересом. «Но самый замечательный художник – это Пикассо. Это исключительный художник. Необычайный. Правда, он может изобразить глаз и на шее, и на плече, – жестом показал он, и мы все трое засмеялись. – И наряду с этим он может нарисовать реальную живую голову».

Екатерина Александровна спросила о часовне, которая разрисована Пикассо. «Да, да, это нечто совершенно новое, необычайное, изумительное. Это нельзя описать словами».

И вдруг он сказал: «А за последнее время я открыл, что самое прекрасное в живописи – это икона». И при этом он взглянул робко и неуверенно, как будто бы он не знал, как мы примем и поймем это.

Мы перешли к музыке. «Вы Шумана любите?» «Очень», – он поднял глаза. «А еще кого?» «Скрябина».

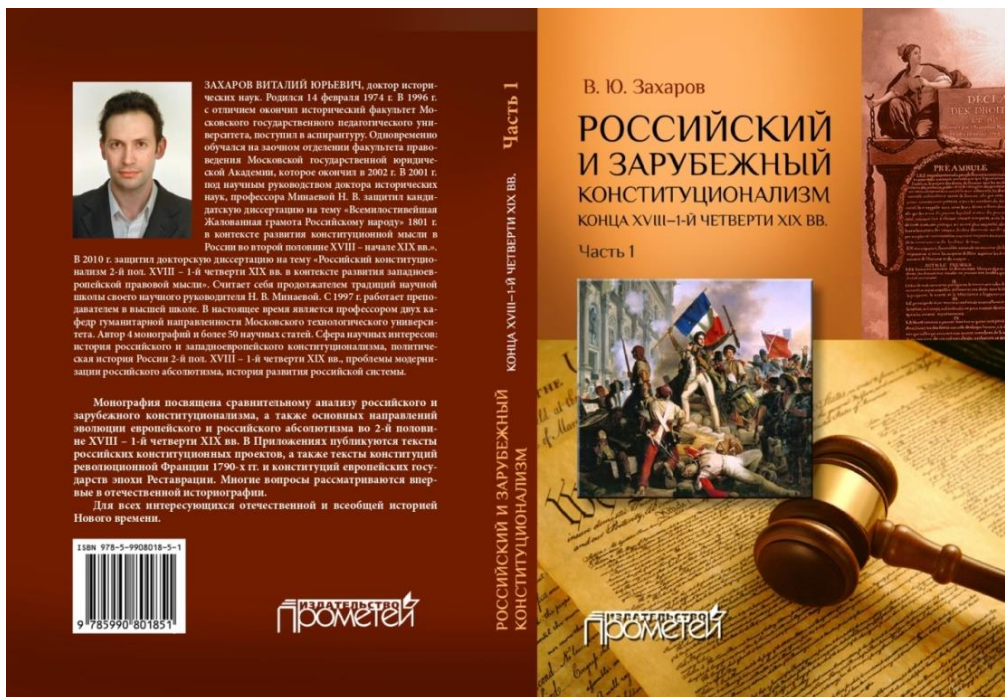
«А знаете, кого я не люблю? – он сделал паузу, как будто для того, чтобы мы догадались, – Метнера».

Из любимых композиторов он назвал Хиндемита... Был уже седьмой час. Он раскраснелся, разволновался. «Вот – исповедь», – закончил он.

После этого мы стали показывать ему фотографии, сделанные на вокзале. Со страхом я давала ему по одной карточке. Рассматривая их, Рихтер, к нашему великому удивлению, сказал, что они ему очень понравились. Особенно та, где он вполоборота.



После этого он стал писать нам автограф. «Только я не умею придумывать. У меня нет никакого воображения. Получается так тривиально», – он обернулся с каким-то виноватым выражением на лице. Каждая из нас для автографа дала свою ручку. Когда он написал автограф мне, он хотел этой же ручкой написать и Екатерине Александровне, но она сказала: «Нет – моей». Рихтер протянул: «А-а...»



ЗАХАРОВ ВИТАЛИЙ ЮРЬЕВИЧ, доктор исторических наук. Родился 14 февраля 1974 г. В 1996 г. с отличием окончил исторический факультет Московского государственного педагогического университета, поступил в аспирантуру. Одновременно обучался на заочном отделении факультета права Московской государственной юридической Академии, которое окончил в 2002 г. В 2001 г. под научным руководством доктора исторических наук, профессора Минаевой Н. В. защитил кандидатскую диссертацию на тему «Всеобщественная Жалованная грамота Российскому народу» 1801 г. в контексте развития конституционной мысли в России во второй половине XVIII – начале XIX вв.». В 2010 г. защитил докторскую диссертацию на тему «Российский конституционализм 2-й пол. XVIII – 1-й четверти XIX вв. в контексте развития западноевропейской правовой мысли». Считает себя продолжателем традиций научной школы своего научного руководителя Н. В. Минаевой. С 1997 г. работает преподавателем в высшей школе. В настоящее время является профессором двух кафедр гуманитарной направленности Московского государственного университета. Автор 4 монографий и более 50 научных статей. Сфера научных интересов: история российского и западноевропейского конституционализма, политическая история России 2-й пол. XVIII – 1-й четверти XIX вв., проблемы модернизации российского абсолютизма, история развития российской системы.

Монография посвящена сравнительному анализу российского и зарубежного конституционализма, а также основных направлений эволюции европейского и российского абсолютизма во 2-й половине XVIII – 1-й четверти XIX вв. В Приложениях публикуются тексты российских конституционных проектов, а также тексты конституций революционной Франции 1790-х гг. и конституций европейских государств эпохи Реставрации. Многие вопросы рассматриваются впервые в отечественной историографии.

Для всех интересующихся отечественной и всеобщей историей Нового времени.



ИЗДАТЕЛЬСТВО Прометей

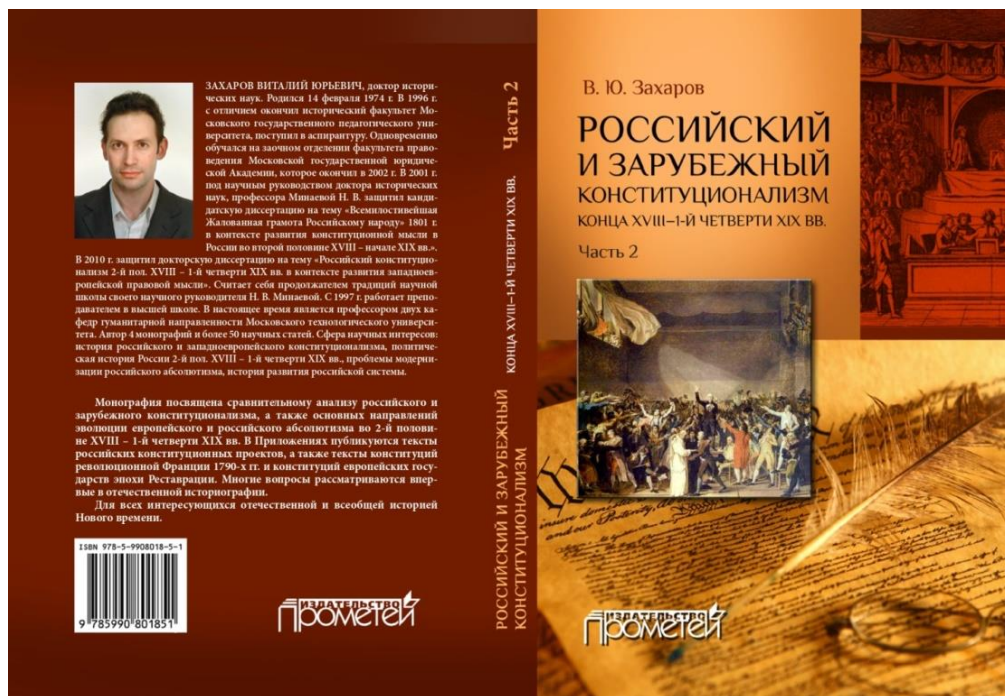
РОССИЙСКИЙ И ЗАРУБЕЖНЫЙ КОНСТИТУЦИОНАЛИЗМ
Часть 1
КОНЦА XVIII–I-Й ЧЕТВЕРТИ XIX ВВ.

В. Ю. Захаров
РОССИЙСКИЙ И ЗАРУБЕЖНЫЙ КОНСТИТУЦИОНАЛИЗМ
КОНЦА XVIII–I-Й ЧЕТВЕРТИ XIX ВВ.

Часть 1



ИЗДАТЕЛЬСТВО Прометей



ЗАХАРОВ ВИТАЛИЙ ЮРЬЕВИЧ, доктор исторических наук. Родился 14 февраля 1974 г. В 1996 г. с отличием окончил исторический факультет Московского государственного педагогического университета, поступил в аспирантуру. Одновременно обучался на заочном отделении факультета права Московской государственной юридической Академии, которое окончил в 2002 г. В 2001 г. под научным руководством доктора исторических наук, профессора Минаевой Н. В. защитил кандидатскую диссертацию на тему «Всеобщественная Жалованная грамота Российскому народу» 1801 г. в контексте развития конституционной мысли в России во второй половине XVIII – начале XIX вв.». В 2010 г. защитил докторскую диссертацию на тему «Российский конституционализм 2-й пол. XVIII – 1-й четверти XIX вв. в контексте развития западноевропейской правовой мысли». Считает себя продолжателем традиций научной школы своего научного руководителя Н. В. Минаевой. С 1997 г. работает преподавателем в высшей школе. В настоящее время является профессором двух кафедр гуманитарной направленности Московского государственного университета. Автор 4 монографий и более 50 научных статей. Сфера научных интересов: история российского и западноевропейского конституционализма, политическая история России 2-й пол. XVIII – 1-й четверти XIX вв., проблемы модернизации российского абсолютизма, история развития российской системы.

Монография посвящена сравнительному анализу российского и зарубежного конституционализма, а также основных направлений эволюции европейского и российского абсолютизма во 2-й половине XVIII – 1-й четверти XIX вв. В Приложениях публикуются тексты российских конституционных проектов, а также тексты конституций революционной Франции 1790-х гг. и конституций европейских государств эпохи Реставрации. Многие вопросы рассматриваются впервые в отечественной историографии.

Для всех интересующихся отечественной и всеобщей историей Нового времени.



ИЗДАТЕЛЬСТВО Прометей

РОССИЙСКИЙ И ЗАРУБЕЖНЫЙ КОНСТИТУЦИОНАЛИЗМ
Часть 2
КОНЦА XVIII–I-Й ЧЕТВЕРТИ XIX ВВ.

В. Ю. Захаров
РОССИЙСКИЙ И ЗАРУБЕЖНЫЙ КОНСТИТУЦИОНАЛИЗМ
КОНЦА XVIII–I-Й ЧЕТВЕРТИ XIX ВВ.

Часть 2



ИЗДАТЕЛЬСТВО Прометей

В.Ю.Захаров

Российский и зарубежный конституционализм конца XVIII – 1-ой четверти XIX вв.: опыт сравнительно-исторического анализа

Российский и зарубежный конституционализм конца XVIII – 1-ой четверти XIX вв.: опыт сравнительно-исторического анализа. М.: «Прометей», 2017. Ч. 1. – 591 стр.; Ч.2. – 648 стр.

ГЛАВА II. МАСОНСТВО И КОНСТИТУЦИОНАЛИЗМ

§ 1. Происхождение, содержание и основные этапы развития масонства

Одной из самых интересных и до сих пор малоизученных проблем истории конституционализма является его соотношение с масонством. Существует ли вообще связь между этими течениями общественной мысли? И если существует, то в какой степени? На эти и ряд других вопросов мы попробуем ответить в этой главе.

В настоящее время существует огромный массив литературы по истории масонства – как мирового, так и российского. Однако большинство из них посвящено изучению вопросов, связанных с истоками и происхождением масонства, этапами его становления и развития, особенностями различных масонских систем. Вопрос о *соотношении масонства с конституционным движением* оказывается как бы вне поля зрения большинства ученых-исследователей истории масонства. Тем самым изучение этой проблемы вдвойне представляет познавательный и научный интерес.

Из всего многообразия литературы по истории масонства в данной работе были использованы прежде всего работы дореволюционных авторов *Г. Шустера* «Тайные общества, союзы и ордена», *А.Н. Пыпина* «Русское масонство в XVIII – 1-ой половине XIX вв.», *Г.В. Вернадского* «Русское масонство в царствование Екатерины II», *С.П. Мельгунова и Н.П. Сидорова* «Масонство в прошлом и настоящем» и особенно работы замечательной исследовательницы российского масонства *Т.О. Соколовской*, выполненные на высоком научном уровне и не утратившие поэтому своей актуальности в наше время. Следует отметить также и труды современных исследователей, прежде всего *Т.А. Бакуниной, В.С. Брачева и Д.Э. Харитоновича*, в которых дается обстоятельный анализ основных этапов развития российского масонства.

Рассмотрение проблемы соотношения конституционализма и масонства следует, на наш взгляд, начать с краткого анализа *проис-*

хождения, содержания и основных этапов развития масонства. Родиной его является Англия, но история происхождения масонства окутана легендами. Так как масонский Орден изначально являлся тайным обществом, документальные сведения о нем крайне скудны и отрывочны. Причем настолько, что даже сам факт создания масонского ордена и первоначальные события, связанные с его существованием, исследователи установили не без труда.

В настоящее время с достаточной точностью установлено, что у масонства как особого идеологического течения общественной мысли было несколько *источников*. *Во-первых*, по своей структуре масонские организации восходят к *строительным организациям средневековья*, функционировавшим по цеховому принципу. Сами масоны видели в каменщиках (по англ. masons) единственную в своем роде категорию рабочих, выделявшуюся в «мрачные» средние века своей культурностью, связью с цивилизованными странами арабского Востока, знанием истории античного мира. Среди масонов XVIII века была широко распространена гипотеза о могущественном союзе строителей, разъезжавших по всей Европе со специальными полномочиями, полученными от папы, и воздвигавших дворцы и соборы по принципам тайной архитектурной науки, привезенной основателями братства с Востока во время Крестовых походов (XII–XIII вв.). Предками современных масонов объявлялись средневековые каменщики, с автономным братством которых в Страсбурге связывали возникновение готического стиля в архитектуре. В XIV веке это братство проникло в Шотландию и Англию и там, усилиями живших в Англии немецких и местных философов, преобразовалось в XVII веке во всемирный социально-филантропический союз.

Современные исследователи в целом не отрицают такую гипотезу, добавляя лишь дополнительные штрихи к ней. Так, например, современный отечественный исследователь истории масонства *Д.Э. Харитонович* считает, что возникновение организаций каменщиков в широком масштабе приходится на время после Ключинской церковной реформы (с конца X века), которая способствовала повышению религиозности населения и привела к расширенному церковному строительству. На этой волне в Западной Европе возникают артели строителей (вначале монахов, потом мирян), которые странствовали от монастыря к монастырю, от города к городу, занимаясь возведением храмов. Жили они в построенных на месте строительства домах-

ложах (англ. lodge, фр. loge – домик, избушка). В XIV веке появляются первые уставы артелей каменщиков. А после перехода к оседлости (с XV в.) название «ложа» переносится на саму артель.

В XV веке благодаря особой значимости профессии, каменщики (или «оперативные» масоны в отличие от идейных масонов) получают ряд привилегий: освобождаются от ряда налогов, обязанности нести службу ночной стражи и т.д. Отсюда и появляется название *франкмасон*, т.е. свободный каменщик (от фр. frank mason, англ. free mason). Хотя существует и другое объяснение такого термина. Согласно ему, строители высших категорий назывались freestone's masons (т.е. каменотесами свободных камней), т.к. занимались обработкой мягких каменных пород типа мрамора и известняка (free stones), использовавшихся для тонких барельефных работ. При этом отмечаются следующие особенности масонских (строительных) лож. В отличие от обычных цехов, в них не было единственного полноправного руководителя – мастера.

Вместо него существовало несколько мастеров разного ранга: надзиратели (англ. wardens) следили за непосредственным ходом строительных работ, мастера-магистры осуществляли общее руководство по строительным специальностям (сами руками не работали), наконец, подмастерья и ученики, которые занимались непосредственно строительством. Впоследствии это нашло отражение в структуре и количестве рангов-степеней в масонстве. *Вторая особенность* заключалась в том, что испытание подмастерья на звание мастера происходило не путем создания изделия, повторявшего общепринятый образец (шедевр), а *в форме вопросов и ответов*, к тому же тайно, чтобы посторонние не выведали секретов ремесла. Отсюда и особый ритуал в форме вопросов и ответов при принятии в идейное масонство, и особая таинственная, секретная обстановка.

Кроме того, так как каменщики больше других профессий были связаны с церковью, то это наложило отпечаток и на знания и на мировоззрение: это и ремесленные приемы, и богословские принципы, и даже основы мистической философии и символизм.

Во-вторых, к источникам масонства следует отнести *деятельность алхимиков и ученых-утопистов XVI–XVII вв.* с их проектами всемирных союзов и планами преобразования человечества. И если старые организации каменщиков были номинальными предками масонства, то истинными духовными предтечами были именно эти

представители европейской интеллигенции. Прежде всего, к ним следует отнести *учение розенкрейцеров*.

Известия о Розенкрейцерах произвели настоящий фурор в Европе. Виднейшие ученые пытались отыскать следы таинственного Ордена и попасть в его ряды. Сейчас сложно установить, была ли это сплошная мистификация или подобная организация и в самом деле существовала. Но факт остается фактом: тенденции, пронизывающие розенкрейцеровство реально существовали и были в то время в европейском обществе очень сильны и, прежде всего, это вера в преобразовательную силу знания и стремление служить человечеству посредством науки. Этим стремлением были проникнуты все утопические романы XVI–XVII вв., начиная с «Утопии» Томаса Мора и заканчивая «Новой Атлантидой» Фрэнсиса Бэкона. Одним из наиболее ярких примеров подобных воззрений является учение сподвижника И.В. Андреа известного чешского педагога и философа *Яна Амоса Коменского* (Комениуса) (1592–1670), переехавшего в 1641 г. в Англию. Им был разработан проект создания идеального общества будущего, основанного на «здании Мудрости, на принципах Верховного Строителя (Бога) и открытом для всех, рожденных людьми».

Таким образом, *источниками масонства в организационном плане являлись строительные братства, в идеологическом – проекты европейских мыслителей о всемирном тайном ученом обществе, цель которого – совершенствование человечества на основе универсальных межконфессиональных ценностей*. Идея подобного тайного сообщества, которое должно преодолеть раскол и объединить лучшие силы человечества ради достижения всеобщего блага, буквально витала в воздухе и в начале XVIII века в Англии нашла свое практическое воплощение. Именно в этом, на наш взгляд, причины феноменальной популярности масонства среди высокоинтеллектуальных слоев европейского общества и его чрезвычайно быстрого распространения в XVIII веке почти во всех странах Европы.

Однако самих масонов подобные «приземленные» причины возникновения их учения, видимо довольно быстро перестали удовлетворять и уже в первой половине XVIII в. появляются многочисленные *легенды*, которые «удревляют» историю масонства.

Во-первых, это так называемые «строительные легенды». По *первому варианту* возникновение масонства восходит к временам царя Соломона, который поручил архитектору *Хираму* (по другой вер-

сии сборщику податей *Адомираму*) построить в Иерусалиме храм бога Яхве. Мудрый Хирам (или Адонирам) разделил рабочих на три разряда во главе с мастерами, а также ввел особые знаки и символы, чтобы они могли узнавать друг друга. Отсюда будто бы и ведет свое происхождение традиция устанавливать степени масонства, а также особый символический язык членов масонских лож.

Во-вторых, это рыцарские легенды. Они также сохранились в двух вариантах. Согласно *первому варианту* масонский орден возник в Палестине во времена Крестовых походов. Создателями его были *рыцари-иоанниты* (Орден св. Иоанна Иерусалимского или Мальтийский Орден); отсюда, мол, и название первых трех степеней масонства – иоанновские. Мальтийские рыцари перенесли масонство в Германию, Италию и Францию, а оттуда в Шотландию. Первым эту легенду пустил в оборот английский авантюрист *Майкл Эндрю Рэмси* в 1737–38 гг., по совместительству являвшийся воспитателем «молодого претендента» Карла Эдуарда – внука Якова II, изгнанного из Англии в ходе Славной революции в 1688 г. Рэмси, видимо, хотел показать, что масоны близки к католицизму и не являются врагами папского престола (папа Климент VII в 1738 г. официально предал масонов анафеме). Однако католический Мальтийский Орден буквально сразу отмел все домыслы об их связи с масонами.

Поэтому гораздо более популярным и «живучим» оказался *второй вариант рыцарской легенды – о связи масонов с Орденом Тамплиеров (Храмовников)*, благо этого ордена в XVIII в. официально не существовало и ни подтвердить, ни опровергнуть факта связи тамплиеров с масонами никто не мог. Легенда утверждала, что последний магистр Ордена Жак де Молэ, находясь во французской тюрьме, перед смертью учредил 4 тайных капитула (ложи) тамплиеров: Неаполитанскую для Востока, Эдинбургскую для Запада, Стокгольмскую для Севера и Парижскую для Юга. Тайный преемник де Молэ Пьер д'Оман скрылся в Шотландии, где объединился с местными масонами. Тем самым мудрость каменщиков соединилась с тайными знаниями тамплиеров.

Данная легенда оказалась очень популярной и способствовала созданию так называемых рыцарских высших степеней во французском, немецком и шведском масонстве.

Учитывая, что в этих странах масонами были в основном дворяне, становится понятной популярность тамплиерской легенды. Та-

инственность, рыцарственность, возвышенный романтизм как нельзя лучше соответствовали мировоззрению дворянства и аристократии.

Ответить на вопрос, были ли на самом деле масоны как-то связаны с тамплиерами, на данный момент не представляется возможным. Источники по этой проблеме крайне скудны и поэтому современные исследователи склоняются к мысли, что ни подтвердить, ни опровергнуть факт связи масонов с тамплиерами невозможно. Однако, в любом случае, необходимо учитывать, что в большинстве европейских стран масонство и в XVIII, и в XIX в. развивалось под большим влиянием тамплиерской легенды.

Теперь, выяснив основные источники масонства, перейдем к его реальной истории и попытаемся *реконструировать основные этапы* его развития в странах Европы с момента возникновения и до 1-ой четверти XIX века. Заодно мы попытаемся найти ответ на вопрос, связано ли масонство с конституционным движением этого периода.

Большинство исследователей сходятся во мнении, что Орден свободных каменщиков, являясь потомком старого масонского братства, возник в Англии не ранее второго десятилетия XVIII века. Почему именно в Англии и почему именно в это время? Ответ на первый вопрос, на наш взгляд, очевиден. Англия в начале XVIII века просто – напрасно дальше всех других европейских стран продвинулась по пути экономической и политической модернизации. В экономике активно развивались буржуазные отношения, а в политической сфере, в общих чертах, сформировалась конституционная монархия: постоянно действовал Парламент, существовали, пусть и в усеченном виде, основные права и свободы личности (достаточно вспомнить Habeas corpus act 1679 г.); умеренная веротерпимость. Д.Э.Харитонович прямо считает появление масонства в Англии следствием итогов Славной революции 1688 г. Так что вполне закономерно, что масонство, идея которого, что называется, уже давно витала в воздухе, оформилась именно в Англии как самой передовой стране Европы того времени.

Ответ на второй вопрос, почему масонство оформилось именно во 2-м десятилетии XVIII в., можно найти в «Новой книге масонских конституций» Дж.Андерсона (1738). Джеймс Андерсон – один из руководителей английских масонов и составитель сборника масонских уставов и ритуалов – так описывает обстоятельства основания «Великой Лондонской ложи»: «После торжественного въезда в Лон-

дон короля Георга I и усмирения в 1716 г. восстания якобитов, сторонников династии Стюартов, четыре лондонские ложи решили сплотиться вокруг одного Великого Мастера (Гроссмейстера) *как центра единения и гармонии...* Было решено каждые 3 месяца устраивать собрания Великой ложи, т.е. всех должностных лиц каждой ложи во главе с великим мастером и великими надзирателями, а один раз в год – общее Собрание всех четырех лож». 24 июня 1717 г. в день святого Иоанна Крестителя были проведены выборы высших должностных лиц Великой лондонской ложи.

Таким образом, оформление масонства в 1717 г. выглядит как прямое следствие *стремления английского общества к умиротворению и согласию* после десятилетий смут и ожесточенной политической борьбы. С другой стороны, за эти самые десятилетия наиболее образованная часть населения Англии привыкла к активной общественной жизни, по отзывам современников, «в людях возникла страсть к кружкам и клубам, которые создавали иллюзию серьезного дела. И первоначально Великая Лондонская ложа напоминала такой общественный кружок «по интересам», пусть и осененный возвышенными целями. Таковых в одном Лондоне было несколько десятков. Тем удивительнее быстрый рост популярности английского масонства, в ряды которого буквально хлынули представители высших слоев общества. Попробуем разобраться в причинах этого феномена.

На первое место, по нашему мнению, следует поставить *привлекательность целей и основных положений* новой идеологии. Что же они собой представляли? Общий ответ мы найдем, обратившись к первоисточнику. В 1721 г. уже упоминавшимся пресвитерианским пастором и доктором богословия *Джеймсом Андерсоном* был подготовлен Устав Масонской организации – так называемая «*Книга конституций*», т.е. сборник основных установлений масонства. В 1723 г. она была издана как официальное руководство для братьев лондонских лож, живущих в Лондоне и его окрестностях; впоследствии не раз переиздавалась. Состояла она из трех частей: «*Обязанностей франкмасона*» (Charges of free-mason), «*Истории масонства*» и «*Масонского регламента*». В первом параграфе «*Обязанностей франкмасона*» определялись основные цели масонства: «Масон подчиняется законам морали и не может стать ни бессмысленным атеистом, ни лишенным нравственности нечестивцем. В старые времена масоны поневоле придерживались в каждой стране ее местной религии, како-

ва бы она ни была, но в наше время человек свободно выбирает себе веру, и лишь одна религия действительно обязательна для всех – это та *всеобщая, объединяющая всех людей, религия*, которая состоит в обязанности каждого из нас быть добрым, верным долгу, быть человеком чести и совести, каким бы именем не называлось наше вероисповедание и какие бы религиозные догматы не отличали нас от других людей. Верность этим началам *превратит масонство в объединяющий центр, поможет ему связать узлами искренней дружбы людей, доселе бывших друг другу чужими*».

Таким образом, идеологи английского масонства выступали *противниками религиозных и национальных распрей*, ставили цель объединения всех прогрессивно мыслящих людей на началах *общехристианских ценностей, принципов добра, истины, взаимопомощи и справедливости, максимальной терпимости друг к другу*.

Те же принципы *умеренности, терпимости и лояльности* проводятся и относительно *политической позиции масонства*: «Масон является мирным подданным гражданской власти, где бы не приходилось ему жить и работать. Он не должен быть замешан ни в каких замыслах против мира и блага народа... и никогда не должен переступать обязанностей относительно высших властей». Если же кто – либо из членов ложи окажется в числе «мятежников против государства, он не может рассчитывать в своей политической деятельности на поддержку со стороны братьев, которые могут лишь пожалеть его как человека, постигнутого несчастьем». Но если он не совершил других преступлений (имеются в виду уголовные), то «хотя в силу своей преданности государству и для избежания неприятностей со стороны правительства братство обязано заявить о своей несолидарности с ним», но тем не менее такой заблудший собрат *«не может быть исключен из ложи, т.к. связь его с ней нерасторжима»*.

Вышеприведенный *принцип максимальной терпимости* по отношению к политическим взглядам представляет значительный интерес. На наш взгляд, он определил всю дальнейшую историю развития масонства, стал его краеугольным камнем, способствуя притоку людей с самыми разными политическими воззрениями. Этот принцип позволял уживаться и сосуществовать под крышей масонства и монархистам, и республиканцам, и консерваторам, и либералам, и даже в будущем, социалистам; он способствовал приучению людей разных

взглядов к *взаимной терпимости и поиску компромиссов*, не доводя разногласия до открытого вооруженного столкновения.

В то же время масонская доктрина определяла *нежелательность* противодействия исторически сложившейся политической системе. Так видный масонский деятель Филалет писал: «... наша политика есть лучшая из политик – *лояльность перед законом и подражание Христу*, который не разрушал никакого правительства и признавал за Кесарем законную власть...».

В одном из масонских трактатов говорилось, что никакие общественные отношения (пусть и самые идеальные) не могут даровать всемирного благополучия людям, которым неведомо чувство любви и сострадания к ближнему. Поэтому масоны полагали достичь рая на земле (Царства Астреи, по их терминологии) путем *нравственного, умственного и физического* совершенствования каждой отдельной личности. Как каменщики заботятся о том, чтобы привести в совершенство каждый отдельный камень, обтесать его, обработать и затем уже приступить к кладке здания, так и вольные каменщики должны обращать первоочередное внимание на перевоспитание в духе истин масонского учения каждого отдельного брата.

Итак, если суммировать *первоначальные гуманитарно-философские цели и положения масонства*, то они выглядят примерно следующим образом:

- претензии на объединение всех прогрессивно настроенных людей (а в перспективе не только элиты, но и большинства человечества) на основе *высоких моральных и общечеловеческих ценностей* (добра, братской любви, справедливости, взаимопомощи и т.д.);

- стремление к *личному самосовершенствованию*, подражание главному идеалу – Иисусу Христу;

- национальная и религиозная терпимость;

- законопослушность, лояльность государственной власти;

- взаимопомощь и благотворительность.

Итак, *первая причина* быстрого распространения масонства в Англии и за ее пределами – привлекательность масонской идеологии, которая соответствовала обстановке в стране и отвечала умонастроениям интеллектуальной элиты английского общества. *Вторая причина*, на наш взгляд, заключалась в таинственности и определенной романтичности масонской организации. Секретность собраний, особый ритуал, заимствованный у старого «оперативного» масонства, тайные

знаки и пароли, отдельные для мастеров, подмастерьев и учеников, особые масонские одеяния и символы (циркуль, наугольник, молоток) – все это не могло не вызвать элементарного любопытства со стороны широких слоев общества, и особенно английского дворянства, которое в большинстве своем еще не забыло рыцарские ценности и принципы иерархичности. К тому же идея межнационального объединения человечества в определенной степени перекликалась с идеей господства Британской империи на возможно большей территории земного шара, т.е. в принципе некоторые положения масонской доктрины могли с выгодой использоваться английскими правящими кругами. Поэтому вряд ли стоит удивляться вступлению в ряды масонства многочисленных представителей высшей аристократии в 1720-х – 30-х гг. Ну и, наконец, в 1730-х гг. масонство стало попросту модным явлением общественной жизни со всеми вытекающими последствиями (и не в последнюю очередь, благодаря вступлению в масонство представителей аристократии). В 1721 г. гротмейстером Великой ложи становится герцог Монтегю, затем герцог Уортон, граф Долькес и т.д. После 1723 г. и в составе «великих надзирателей» не осталось лиц ниже звания сквайра (сельский дворянин).

Успехи новой идеологии были очевидны. В 1729 г. в состав Великой лондонской ложи входило уже 54 ложи (вместо 4 первоначальных), из них 12 находились в провинции. Одновременно стали основываться заграничные ложи.

При этом не все новые ложи признали авторитет Великой лондонской ложи. Часть из них сохраняла полную независимость, а некоторые образовывали новые центры – новые Великие ложи, чаще всего по национальному признаку. В 1725 г. возникла Великая ложа Ирландии, а в 1736 г. – Великая ложа Шотландии в Эдинбурге. Еще в 1726 г. возникла вторая Великая ложа в самой Англии – на эту роль претендовала *Йоркская ложа*, правда безуспешно.

Стоит отметить, что стремление руководства Великой лондонской ложи привлечь в свои ряды возможно большее количество влиятельных аристократов вызвало довольно противоречивые последствия. *Во-первых*, пришедшие в масонство аристократы очень скоро стали высказывать недовольство чрезмерной простотой масонской организации (всего 3 степени, к тому же почти неотделенные друг от друга – в частности по первоначальным уставам мастеров избирали рядовые масоны). В результате уже к 1740 г. высшая степень мастера

была полностью отделена от остальных масонов, посвящение в звание мастера сделалось привилегией лишь нескольких так называемых «мастерских лож», усложнился ритуал. Мало того, олигархические тенденции ярко проявились в том, что была создана еще одна «высшая» степень «*Мастера Королевской Арки*» (Master of Royal Arch), куда доступ простым неродовитым масонам был фактически закрыт. Все эти нововведения полностью противоречили первоначальной демократичности масонской организации.

В результате в 1750 г. в английском масонстве произошел *раскол*. В Лондоне образовался новый масонский центр – *Великая Английская ложа Старинных Уставов* (according to ancient institutions). Ее сторонники, число которых быстро росло, получили *название «старых масонов»*. Они выступали за возврат к первоначальной «простой» (а по сути демократической) организации масонства, отрицали высшие степени, но в то же время требовали уменьшить «радикализм» Книги Конституций в религиозном вопросе (требование исповедовать только англиканскую веру). Кроме того, «старые масоны» выступали за полную *«аполитичность»*, чтобы масонские ложи не использовались в качестве прикрытия в политической борьбе различных группировок.

Постепенно социальный состав обеих Великих английских лож становился все более однородным, и там и там в руководстве стал преобладать великосветский элемент. В 1797 г. начались переговоры об объединении, которые, однако, завершились только в 1813 г., когда гроссмейстерами обеих Великих лож стали два брата короля, герцоги Кентский и Суссекский. Формально вроде бы победили старые масоны, т.к. новая Великая ложа именовалась *Великой соединенной ложей старых масонов Англии* (United grand Lodge of Ancient Freemasons of England), но фактически прежнее противостояние завершилось принятием *компромиссного решения*. В структуре масонской организации признавались обязательными лишь три степени – ученика, подмастерья, мастера, но при этом «высокий Орден священной Королевской Арки» признавался как возможный, но не обязательный институт. Не отрицались и рыцарские степени, но только как добавочные, необязательные. Пункт же о религии и Боге в новом издании Книги Конституций был сформулирован в духе «новых масонов»: «та или иная религия и способ поклонения божеству не может быть поводом к исключению кого бы то ни было из общества франкмасонов,

лишь бы он веровал в славного Архитектора Вселенной и практиковал священные обязанности морали».

Подводя итоги развития английского масонства в XVIII – 1-ой четверти XIX века, следует отметить, что несмотря на все попытки отказаться от участия в политической жизни и сосредоточиться на нравственном самосовершенствовании и филантропии, осуществить это английским масонам не удалось. Возвышенные идеалы внутренней организации масонских лож также оказались нарушенными. Проникновение великосветского аристократического элемента привело к развитию тенденции превращения масонских лож в олигархические организации, хотя в силу ряда причин до конца этот процесс не дошел. Кроме того, заявляя о высоких нравственных принципах, масонское руководство очень часто им не следовало. Многие ложи оказались в плену интриг, мелочных склок и борьбы честолюбий. Но с другой стороны, активно занимаясь благотворительностью и взаимопомощью, масонские ложи приобрели значительную популярность в английском общественном мнении, что обеспечило постоянный приток новообращенных масонов.

Примерно то же самое происходило и за рубежом. Первоначально ложи там создавались местными англичанами, но затем они постепенно приобретали ярко выраженные *национальные особенности*. Яркими примерами служит становление и развитие масонства в США, Франции и Германии, где на него очень сильно воздействовала специфика местной политической обстановки. В Америке и Франции масонство с самого начала оказалось очень *политизированным*.

§ 2. Особенности развития масонства в США, Франции и Германии

В *США* масонство первоначально развивалось под полным влиянием метрополии – Англии. Первая ложа возникла примерно в 1730 г. в Филадельфии, а затем довольно быстро ложи были основаны и в других городах. *Характерной чертой* американского масонства XVIII века было *отсутствие единого центра*. В каждой из 13 колоний действовали свои Великие ложи, при этом они не были самостоятельными и рассматривались только как филиалы Великой лондонской ложи.

После раскола английского масонства в 1750–51 гг. в американских колониях ложи также разделились на «старые» и «новые». При этом перевес постепенно переходил к ложам «старого устава», кото-

рые отличались *большой демократичностью и доступностью*; тогда как ложи «новых» ограничивали свой состав почти исключительно представителями высшего света. Ложи же «старых» масонов охотно принимали в свой состав простых офицеров, купцов и даже ремесленников и фермеров. Вообще *большой демократизм состава и упрощенность ритуала* стали еще одной характерной особенностью американских лож.

Одновременно с английскими в колониях действовали и филиалы шотландских и ирландских Великих лож. В одну из шотландских лож в 1752 г. вступил будущий первый президент США *Джордж Вашингтон*, в то время майор королевской армии.

Перед началом Войны за независимость начался процесс оформления местных Великих лож, независимых от Англии. К 1775 г. их насчитывалось восемь (две в Массачусетсе, по одной в Пенсильвании, Нью-Йорке, Вирджинии, Джорджии, Северной и Южной Каролине), причем почти все они были *политизированы и оппозиционно настроены* к колониальному правительству, особенно масоны «старых уставов». Это еще одна особенность американского масонства.

Во время Американской революции большинство масонов действовало очень активно в борьбе за независимость. Масонами были почти все известные политики того времени – Бенджамин Франклин (с 1731), Джордж Вашингтон (с 1752), Томас Джефферсон, Джеймс Отис, Самуэль Адамо, Джозеф Уоррен, Джон Маршал, Александр Гамильтон и др. То же касается и народных представителей, подписавшихся под Декларацией Независимости. Видимо, следует согласиться с мнением исследователей, считающих, что масонские ложи в североамериканских колониях стали *своеобразным координирующим центром* в борьбе за независимость, а многие принципы масонской идеологии (свобода, братство, политическое равенство, достижение народного счастья и общего блага в реальной земной жизни и т.д.) нашли отражение в Декларации Независимости и Конституции США 1787 г.

На примере образования США, на наш взгляд, хорошо просматривается тесное взаимодействие масонства и конституционализма, их взаимное проникновение под воздействием уникальной политической обстановки.

Масонские ложи, взявшие на себя роль своеобразной организационной оболочки, координирующей действия патриотических прогрессивных сил, не утратили своего влияния и после обретения независимости, позволяя сглаживать острые углы политических конфликтов, не допуская их перерастания в открытую вооруженную борьбу. Правда, не всегда это удавалось – достаточно вспомнить Гражданскую войну 1861–65 гг. Тем не менее, масонские ложи сыграли, да и, наверное, до сих пор играют своеобразную цементирующую роль в политическом развитии США. Но выявление этих тенденций требует отдельного исследования и не входит в круг задач нашей работы.

Во *Франции* развитие масонства также было связано с политикой, но пошло несколько по иному пути, чем в США, что было связано и с иным политическим режимом, и с иной социальной структурой общества. Во Франции 1-ой половины XVIII века безраздельно господствовало дворянство, а в политической сфере – абсолютистский режим с явным полицейским уклоном. Достаточно сказать, что собрания частных лиц считались подозрительными и не допускались. Даже главная социальная опора режима – дворянство – не имела права в количестве больше 20 собираться без специального разрешения короля. И хотя после смерти Людовика XIV во время регентства Филиппа Орлеанского режим несколько смягчился, все равно ощущалось недовольство своим положением среди всех слоев населения. Поэтому общественный и политический строй Англии того времени казался почти идеальным как французской аристократии и дворянству, стремившимся восстановить былое положение и участвовать в принятии политических решений, так и укреплявшейся буржуазии, жаждавшей сравняться с высшими классами. Тем самым английское масонство попадало на благодатную почву и постепенно стало своеобразным *центром притяжения* для всех недовольных существующим положением вещей.

Характерной особенностью французского масонства было то, что с самого начала руководящее положение в нем заняла *аристократия*, привыкшая к пышным ритуалам и церемониям. Поэтому довольно простое 3-х степенное английское масонство почти сразу перестало их устраивать. Этим и объясняется огромный успех во Франции так называемого «*шотландского масонства*», которое на самом деле к Шотландии имело самое отдаленное отношение. Его изобретателем считается *Майкл Эндрю Рэмси* – человек темной биографии,

близкий к якобитам (сторонникам династии Стюартов, свергнутой в 1688 г.), одно время бывший воспитателем «младшего претендента» Карла Эдуарда Стюарта, но в то же время имевший свободный пропуск в Англию. Судя по всему, это был типичный авантюрист и двойной агент, работавший одновременно и на Ганноверскую династию и на якобитов (Стюартов), обосновавшихся в 1730–40-е гг. в Париже. В 1737 г., видимо, стремясь обосновать предполагавшееся вторжение Карла Эдуарда в Шотландию (и в самом деле состоявшееся в 1745 г.) и заодно использовать местных масонов, не подчинявшихся Великой лондонской ложе, он выступил с заявлением о том, что масоны являются наследниками крестоносцев. Предшественниками масонов он объявил вначале рыцарей Мальтийского Ордена, а после их протеста – тамплиеров. Преемник казненного магистра ордена Жака де Молэ якобы тайно скрылся в Шотландии, примкнул для безопасности к организации каменщиков и передал им тайные знания тамплиеров и старый символический ритуал. Соратник Рэмси – барон Генрих Чуди, бывший одно время, кстати, секретарем И.И.Шувалова, создал на основе этих высказываний довольно стройную систему, получившей название *Клермонской* – то ли в честь Клермонского иезуитского колледжа в предместье Парижа Сен-Жермен, бывшего центром якобитов, то ли в честь Луи де Бурбона, графа Клермонского, избранного 16 парижскими ложами в 1743 г. пожизненным Великим мастером. Одновременно была окончательно оформлена «Великая Английская ложа Франции», вскоре ставшая совершенно независимой от английского масонства.

В 1755 г. было официально признано особое положение «шотландских мастеров», их право «наблюдать и наставлять» в обычных иоанновских ложах (первые три степени). В результате Клермонская система стала состоять из двух видов степеней – «*символических*» (или «*иоанновских*»), которых, как и в Англии, было три, и которые должны были заниматься нравственным самосовершенствованием братьев-масонов и благотворительностью) и «*умозрительных*» (или шотландских), которых было четыре и которые должны были заниматься поиском высших сокровенных знаний об окружающем мире и Боге. Официальное признание высших степеней, являвшихся якобы носителями тайных мистических знаний, как нельзя лучше соответствовало стремлению французской аристократии к демонстрации своей сословной исключительности и особой роли в масонстве.

Появилось и еще одно *отличие* от английского масонства. По уставу 1755 г. необходимым условием вступления в масонскую ложу стало *исповедание римско-католической веры*. Тем самым французское масонство становилось на путь полного приспособления к местным порядкам. Символично, что с 1755 г. главная ложа стала называться *Великой ложей Франции*. Правда, контролировала она меньше половины всех французских лож. Масонская разноголосица, идейные разброд и шатания были намного большими, чем в Англии. И это еще одна *особенность французского масонства*.

Ну а поиск тайной высшей мудрости, многостепенные системы привели к проникновению в ряды французских масонов многочисленных *авантюристов* типа графа Сен-Жермена или Калиостро, подрывавших репутацию масонства в глазах общественного мнения.

Но, тем не менее, несмотря на похождения подобных авантюристов, масонство в 1780-х гг. становилось все более популярным во французском обществе. В немалой степени этому способствовало два момента. *Во-первых*, широкая *благотворительная деятельность*, которой занимались масоны (помощь нуждающимся, содержание сиротских домов и т.д.). *Во-вторых*, приток в масонские ложи известных *ученых и общественных деятелей*. Например, в 1769 г. астроном Ж.-Ж. Лаланд основал *ложу Наук*, в которой состояли Вольтер, Кондорсе, Франклин, изобретатели воздушного шара братья Монгольфье, будущие деятели Французской революции Бриссо, Демулен, Дантон, Мирабо, воспитатель П.Строгонова математик Ж.Ромм. Научными исследованиями занималась и основанная в 1789 г. «Энциклопедическая ложа» в Тулузе.

В 1785 г. происходит организационное объединение Большинство Французских масонов в *Великий Восток Франции*. Его гроссмейстером стал герцог *Филипп Шартрский* (в будущем *Орлеанский*), что полностью соответствовало аристократическим тенденциям французского масонства. Одновременно был принят и единый Устав, признававший 7 степеней – 3 английских (иоанновских или символических) и 4 высших: Избранного Рыцаря, Шотландского Рыцаря, Рыцаря Востока и Рыцаря Розенкрейцера. Тем самым сложилась так называемая *«французская система»*, явившаяся компромиссом между классическим английским масонством и рыцарско-мистическим (которое особенно импонировало французским аристократам).

Почти все исследователи отмечают в 70–80-х гг. XVIII в. рост *политизированности* французского масонства, ставший впоследствии его характерной особенностью. Объясняется этот процесс, на наш взгляд, неудовлетворенностью части масонов, представлявших, по сути, элиту французского общества, абсолютистским режимом, который упорно не проводил назревших преобразований и по-прежнему не допускал к участию в управлении страной даже просвещенное дворянство. Выражением этого недовольства стало быстрое распространение среди французских масонов так называемого *мартинизма*. Его основоположником считается некий *Мартинес Паскуалис*, человек неясной биографии, судя по всему, авантюрист, о котором известно лишь то, что он жил во Франции. В 1754 г. он основал особое масонское послушание «Избранных Кохенов». Суть его учения сводилась к тому, что после грехопадения человек отпал от Бога, но постоянно стремиться снова с ним слиться (это исходит из самой природы человека). Достигнуть этого состояния можно якобы при содействии особых духов, обрести помощь которых можно посредством особых обрядов, медитаций и т.д. В 1765 г. Великая ложа Франции объявила это учение ложным, но у него появились многочисленные сторонники, в частности известный мистик аббат Фурнье, просветитель и материалист, барон Гольбах и особенно маркиз *Клод Луи де Сен-Мартен*, по имени которого и названо это учение. В 1774 г. он анонимно выпустил книгу «О заблуждениях и истине», имевшей огромный успех в самых разных странах.

Во многом полумистические, полуэлитарные идеи Сен-Мартена перекликались с эгалитаристской концепцией Жан-Жака Руссо, не имевшей к мистике никакого отношения и базировавшейся на доктрине Просвещения. В целом доктрина Сен-Мартена напугала правящие круги Европы (и небезосновательно) и на рубеже 1770–80-х гг. в большинстве европейских стран, включая Россию, мартинизм был официально запрещен.

Тем не менее, мартинизм нашел отражение и в официальной масонской доктрине. В одном из масонских трактатов того времени говорилось, что «...цель франкмасонства – вернуть человечество к *первоначальному равенству* (выделено нами) и установить между масонами *союз общности*, отменяя различия, порождаемые среди нас рождением, сословием и должностями... Титул брата не пустое обращение: все сообща (т.е. и дворяне и буржуа) наслаждаются прият-

ностями братства. Заслуги и таланты выделяются, но все, кто имеет счастье обладать ими, проявляют их без страха и гордости чтобы те, кто лишен этого преимущества, не чувствовали ни унижения, ни зависти.

Как видим, эгалитаристские настроения были более чем выражены в доктрине французских масонов и явно напоминали лозунги будущих якобинцев

В связи с этим, хотелось бы остановиться на *проблеме соотношения французского масонства и Великой французской революции*. Еще в 1797 г. французский эмигрант иезуит *Огюст Баррюэль* издал книгу «Памятные записки по истории якобинства», в которой доказывал, что Великая французская революция была организована масонами. Ему вторил английский публицист *Джон Робинсон*, утверждавший о существовании заговора франкмасонов и иллюминатов против всех религий и правительств Европы. Их аргументы были следующими. *Во-первых*, девиз Французской революции «Свобода, равенство, братство» является масонским лозунгом. *Во-вторых*, по мнению Баррюэля, к моменту начала революции количество масонов во Франции превысило якобы 600 000 человек, они заняли ключевые позиции в системе местного управления и только и дожидались сигнала Центрального Комитета о начале восстания. *В-третьих*, Якобинский клуб по своей структуре очень напоминает масонскую ложу. *В-четвертых*, все ведущие деятели революции Демулен, Бриссо, Мирабо, Лафайет, Дантон, Кутон, Робеспьер (хотя о его принадлежности к масонству мнения разделились) являлись масонами.

Наконец, *в-пятых*, глава французских масонов герцог Филипп Орлеанский принял самое активное участие в революции, отказался от родового титула, принял имя Филиппа Эгалитэ (от фр. «равенство»), вступил в Якобинский клуб, по списку которого был избран в Конвент, где голосовал за казнь короля. По мнению Баррюэля, его план заключался в намерении сместить старшую ветвь Бурбонов и самому придти к власти, основав новую династию (в 1830 г. его сын Луи Филипп и в самом деле стал французским королем).

Что ж, аргументы достаточно серьезные и обоснованные. Но мы склонны согласиться с точкой зрения современного исследователя истории масонства *Д.Э. Харитоновича*, который считает, что гипотеза о «масонском заговоре» как главной причине Французской революции абсолютно несостоятельна, так как никакого революционного

заговора (масонского или немасонского) просто не существовало. Революция представляла собой массовое и во многом стихийное движение, заставшее врасплох и сами масонские ложи. К тому же самих масонов было не больше 5–6 тысяч даже при самой широкой экстраполяции (хотя, конечно, можно сказать, что дело не в количестве, а в качестве), и во время революции большинство лож никакой активности не проявляли, видимо, дезориентированные стремительно развивавшимися событиями. Мало того, в декабре 1792 г. Великий магистр Филипп Эгалитэ сложил с себя свои полномочия, заявив, что он вступил в свое время в масонство и возглавил его, так как «оно являлось неким подобием равенства...», но теперь он решил «покинуть призрак ради действительности», тем более, что «республика, особенно в начале своего учреждения, не должна допускать никакой тайны и никаких тайных обществ». Тем самым он нанес французскому масонству существенный удар, подорвав его организационное единство. И уж совсем противоречит теории «масонского заговора» тот факт, что его лидеры (те же Бриссо, Демулен, Дантон, Робеспьер) зачем-то перессорились и поубивали друг друга. Кстати, и сам бывший Великий магистр Филипп Эгалитэ был казнен во время террора в ноябре 1793 г. Мало того, в 1794 г. несколько лож, например, в Дижоне, были вообще закрыты комиссарами Конвента «как возбуждающие подозрение и нетерпимые при республиканском режиме, когда свобода сделалась всеобщим достоянием, пользование коим не нуждается во мраке таинственности».

Таким образом, французские масоны скорее не выиграли, а наоборот, *проиграли* от событий Великой Французской революции. По нашему мнению, вполне возможно, что на первом этапе революции (1789–91) масоны действительно могли играть роль *координирующего центра* антиправительственных выступлений, но затем *инициативу они потеряли*, т.к. события стали развиваться стихийно и неуправляемо. Масонские же лозунги о свободе, равенстве и братстве, о религиозной терпимости, о единстве всех народов и т.д. и в самом деле стали лозунгами Революции.

Что же касается руководителя французских масонов герцога Филиппа Орлеанского (Эгалитэ), то более чем вероятно, что он и в самом деле намеревался заменить собой Людовика XVI, но события постепенно вышли из-под его контроля и он сам стал их жертвой.

Факт остается фактом, в 1793–99 гг. масонские ложи во Франции переживают явный кризис и бездействуют. Преодоление этого кризиса связано с именем *Реттье де Монтало*, которому в 1795 г. удалось объединить ложи и Великого Востока и более консервативного Верховного Совета Великой ложи Франции, а в 1799 г. заручиться поддержкой первого консула Наполеона Бонапарта. И хотя в годы Первой империи, масонство официально признано не было, но оно и не запрещалось. Мало того, Наполеон, в конце концов, назначил Великим магистром своего брата Жозефа, а в помощники ему отрядил своего сподвижника Камбасереса.

В итоге большинство французских лож горячо поддерживало Наполеона (его цель – создание общемировой империи – явно перекликалась с масонской идеей единства всех народов), занимаясь в основном благотворительной и военно-патриотической пропагандой. Религиозно-мистические тенденции в это время окончательно ослабели и единственным требованием для вступления в масонство становится признание бессмертия души и вера в Великого Архитектора Вселенной, как бы он ни назывался, что способствовало широкому притоку в ряды масонов нехристиан, в т.ч. евреев.

После падения Первой империи деятельность масонских лож временно приостановилась, но в 1820-е гг. возобновилась. Причем политические тенденции явно возобладали. В период Реставрации большинство масонских лож занимали умеренно-оппозиционную позицию, а ряд околomasонских организаций, пользовавшихся негласной поддержкой французских масонов (например, карбонарии или «Филики Этерия»), шли еще дальше и сочетали масонскую символику и организационную структуру с подпольной и даже террористической деятельностью, направленной на борьбу за освобождение. Италии и Греции. В событиях 1830 и 1848 гг. французские ложи сыграли, видимо, такую же роль, что и во время начала Великой Французской революции, т.е. роль координирующего центра. Во всяком случае, большинство лож Великого Востока Франции новые революции встретило сочувственно.

Перейдем теперь к анализу развития масонства в *Германии*. Здесь сразу бросается в глаза то, что масонство, проникнув поначалу из Англии, приобрело совершенно особые черты и стало развиваться совершенно по иному пути, нежели в самой Англии, США и Франции.

Характерными особенностями германского масонства являлась его *мистическая направленность*, еще большая *сословность и аристократизм* и еще большая *раздробленность, разветвленность и отсутствие единства*, чем во Франции. Объясняются эти черты особенностями общественно-политической обстановки в самой Германии, которая продолжала переживать период политической раздробленности, была разделена на десятки в основном мелких государств (за исключением Пруссии и Австрии), в которых по-прежнему господствующими позициями занимало дворянство, буржуазные отношения были слабо развиты, очень сильны были пережитки средневековья, особенно в идейной сфере.

Поэтому масонские идеалы терпимости, гуманности, всеобщего братства и свободы довольно быстро оказались оттесненными на второй, а то и третий план представлениями о дворянской исключительности, католическими привычками к чиновничеству и монашеству, послушанию (особенно на юге Германии) и чисто средневековыми потребностями в мистических откровениях, стремлениями выделиться из толпы простых смертных, получить власть над ними за счет приобщения к неким высшим мистическим оккультным знаниям, которые заодно помогут разом проникнуть и в тайны мироздания. К тому же масонство в Германии сразу стало использоваться местными правителями в собственных политических интересах, в целях распространения своего влияния на соседние территории или наоборот предотвращения такового. Поэтому немецкое масонство сразу же приобрело не только аристократический, но даже *придворный характер*. Начало этой тенденции положил прусский король Фридрих II, который в 1744 г. даже принял титул Гроссмейстера берлинской ложи «Трех глобусов», вскоре его примеру последовали правители Брауншвейга, Саксонии, Саксен – Кобурга, Веймара и т.д. В высших кругах принадлежность к масонству стала считаться признаком хорошего тона.

Постепенно немецкое масонство становилось все более дворянским и аристократическим, а активная борьба честолюбий привела к росту взаимной нетерпимости. В итоге уже к 1760-м годам немецкое масонство, погрязшее во взаимных распрях, очень мало напоминало собой первоначальное масонское учение, заимствованное из Англии. По сути, оно стало развиваться в противоположном направлении.

В своем развитии немецкое масонство прошло *несколько этапов*.

1-ый этап можно условно датировать *1720–1750-ми годами*. Он характеризуется основанием масонских лож почти во всех крупных городах Германии. Первым немецким масоном считается граф Шаумбург – Липпе, принятый в масоны в Лондоне. В 1733 г. появляется первая чисто немецкая ложа в Гамбурге. В 1741 г. масонство в Пруссии берет под свое покровительство Фридрих II. До середины 1740-х гг. все немецкие ложи подчинялись Великой Лондонской ложе, но с 1744 г. после принятия берлинской ложей «Трех глобусов» титула «Великой» начинается процесс самостоятельного организационного оформления, который завершился к середине 1750-х г. К этому моменту на территории Германии функционировало около десятка конкурирующих Великих лож, независимых от Англии. Причем к этому моменту возобладала еще одна тенденция, а именно: огромную популярность приобрело так называемое *«шотландское (или рыцарское) масонство»*, заимствованное из Франции. Это было явно данью средневековым феодальным традициям, все еще сохранявшимся во многих районах Германии. Отсюда и пышные рыцарские ритуалы, огромное количество степеней, занятия алхимией и оккультизмом. К тому же не следует забывать и о местных традициях существования мистических тайных обществ, в частности розенкрейцеров.

В 1710 г. силезский пастор *Самуил Рихтер* разработал подробный устав Ордена Злато-Розового Креста из 52 пунктов, в котором главным требованием было безусловное послушание братьев. Розенкрейцерство распространялось вначале параллельно с масонством, главной целью ставило поиск высшей тайной мудрости. Организационное оформление окончательно произошло в 1750–60-х гг., когда розенкрейцерские кружки появились во Франкфурте-на-Майне (1757), Праге и Карлсбаде (1761), Нюрнберге, Гамбурге и др. городах. С 1775 г. центром розенкрейцерства становится Вена. И в это же время оно окончательно сливается с масонством, превратившись в одно из его подразделений.

2-ой этап развития немецкого масонства можно условно датировать *с 1760 по 1782 год*. Он характеризуется попытками *объединения масонских лож в общегерманском масштабе*. Можно выделить как минимум три такие попытки.

Первая относится к деятельности барона *фон Гунда*. Это был романтически настроенный человек, всю жизнь носившийся с мыслью возродить средневековое рыцарство, что он и попытался сделать под прикрытием масонства, в ряды которого вступил в 1740-е гг. в Париже. В начале 1760-х г. он начал активную пропаганду в целях создания в Германии единой масонской организации. Фон Гунд утверждал, что, будучи в Париже, он был назначен начальниками шотландских тамплиеров, имена которых он не называл, главой всех немецких масонов и что никто, кроме него, не уполномочен посвящать в высшие масонские ложи. Введенная им система получила название «*Строгого Наблюдения*» или «*Строгого Чина*» (*Stricte Observanz*), т.к. требовала безусловной покорности от всех принявших ее. В «*Строгом наблюдении*» Гунда была введена еще более сложная градация степеней, чем во французской Клермонской системе. Усложнен был и ритуал ордена, приближенный к обычаям средневековых рыцарей. «*Строгое наблюдение*» к началу 1770-х г. приобрело господствующее положение в Германии, к нему примкнули более половины всех немецких лож.

Однако далее началась обычная для немецких масонских лож борьба за власть. У Гунда оказалось много соперников (к примеру, пастор *Штарк*, основавший в 1767 г. некий «Тамплиерский клерикат»). К тому же упорное нежелание Гунда раскрыть имена таинственных тамплиерских начальников (вполне возможно он их выдумал и они никогда реально не существовали) привело к подрыву его авторитета. К тому же в «*Строгом Наблюдении*» появилось несколько владетельных князей, гораздо более знатных и родовитых, чем сам Гунд. В итоге на масонских конгрессах 1773–75 гг. в Коло и Брауншвейге Гунд потерял свои полномочия, а Гроссмейстером «*Строгого Наблюдения*» был избран герцог *Фердинанд Брауншвейгский*. Сама структура организации была несколько демократизирована.

Во главе «*Строгого Наблюдения*» была поставлена Великая ложа, состоящая из выборных уполномоченных от отдельных лож, а сама организация переименована в «*Соединенные немецкие ложи*». Тем не менее, бывшее «*Строгое Наблюдение*» стало клониться к упадку, никаких высших знаний рядовые масоны от руководства не добились, серьезных работ не велось. В результате в 1776–77 гг. начался отток масонов из бывшего «*Строгого Наблюдения*», а инициативу по объединению немецкого масонства перехватила так называ-

емая *Циннендорфская система*. Ее основателем являлся *И.В.Элленберг*, который позднее получил дворянский титул и новое имя *фон Циннендорфа*. Медик по образованию, он в 1765 г. возглавил все медицинское дело в Пруссии, что позволило ему впоследствии использовать свое знакомство с Фридрихом II в собственных целях в борьбе за власть в масонских ложах. В борьбе за первенство были напрочь забыты масонские идеалы терпимости и братства. Методы, применяемые Циннендорфом в борьбе за власть, напоминали иезуитские. В своем властолюбии он дошел до того, что возбудил перед правительством Пруссии ходатайство о предоставлении «Великой Земской ложе» права подвергать цензуре все масонские сочинения и даже газетные статьи, появляющиеся в Пруссии.

Что же касается *особенностей Циннендорфской системы*, то можно выделить два основных положения. *Во-первых*, она не была чисто шведской. В классической шведской системе (о ней речь пойдет впереди) было 10 степеней, в Циннендорфской же их количество было в несколько раз больше, причем по замыслу Циннендорфа каждая из них должна была открывать ее обладателям все новые высшие знания. Именно это и привлекало сторонников Циннендорфа, потворствуя их честолюбивым замыслам. *Во-вторых*, циннендорфская система довольно оригинально объясняла собственную структуру и обосновывала необходимость высших степеней. Однако после смерти Циннендорфа в 1782 г. у него не нашлось достойного преемника и влияние Циннендорфской системы стало падать, тем более что Вильгельмсбадский масонский конгресс 1782 г. признал неочевидной связь масонства с Орденом тамплиеров. Тем не менее, Циннендорфская система оставалась достаточно влиятельной и в 1780–90-е гг. объединяла до 30 % всех масонских лож в Германии. Ориентировалась она по-прежнему на так называемое «*шведское масонство*».

Раз уж мы о нем заговорили (хотя к Германии оно чисто географически отношения не имеет), попробуем выявить *характерные черты шведского масонства*, тем более что оно оказало огромное влияние на развитие масонства российского.

По разным данным, шведская система была создана в 1773–74 гг. шведским королем *Густавом III* и его братом герцогом *Карлом Зюдерманландским* на основе французской, Клермонской системы, о которой речь шла выше, и с чисто *политическим расчетом*. По своей внутренней структуре система была *компилятивной* и соединяла са-

мые популярные масонские системы того времени в одно целое (английское или иоанновское масонство, «шотландское» (а по сути французское) или андреевское масонство, тамплиерство и, наконец, розенкрейцерство).

Шведская система состояла из 10 степеней, соединявших 3 части (системы) масонства.

1) *Иоанновское масонство*, в котором главной целью провозглашалось достижение «*златого века Астреи*», т.е. рая, полного благоденствия на Земле путем усовершенствования каждой отдельной личности. Делилось оно на 2 отдела:

1-ый отдел – 3 иоанновские (английские) степени (ученик, подмастерье, мастер), их главная цель – внутреннее самосовершенствование;

2-ой отдел – еще 2 степени: *шотландские или андреевские* (ученик – подмастерье и шотландский мастер), их главная цель – пропаганда масонского учения и «уловление» в ряды масонов возможно большего количества непосвященных (профанов).

2) *Рыцарские степени или тамплиерство*. Их главная цель – борьба с врагами христианства, со злом, насилием, деспотизмом в любом облиции. Составляли они *3-ий отдел и 4 «высшие» степени*:

- братья – Стюарты или Рыцари Востока и Иерусалима;
- братья – избранники царя Соломона (подразделялись на рыцарей Храма, Запада и Ключа);
- братья Белой ленты или ближние св. Иоанна;
- братья Пурпурной ленты или ближние св. Андрея.

При этом Рыцарями могли стать только дворяне как минимум в четвертом поколении.

3) *Розенкрейцерство*, главная цель которого – поиски высших мистических знаний (теософия, алхимия, каббала и т.д.), составляло высшую *10-ую степень*, подразделявшуюся на 3 класса; члены которых составляли Высший Просветленный Капитул:

- члены Капитула, не занимающие в нем должностей;
- высшие должностные лица Капитула;
- Великий правящий мастер (им стал шведский король Густав III, затем переуступивший это звание своему брату Карлу Зюдерманландскому).

Практически все исследователи сходятся во мнении, что, создавая эту систему, *Густав III* стремился сделать ее *максимально прием-*

лемой для всех масонов, учтя практически все тенденции в масонстве того времени. К тому же он преследовал *конкретную политическую цель*: сплотить вокруг себя шведскую аристократию и вообще всех мало-мальски влиятельных людей в рамках масонства и затем попытаться *восстановить режим абсолютной монархии*, что ему довольно быстро и удалось сделать. А вот дальше Густав III, видимо, замахнулся на намного большее. Стремясь восстановить былое величие Швеции, скорее всего он решил *использовать масонство для установления своего влияния в ближайших странах*, прежде всего в Германии и России. И временно это ему действительно удалось сделать. О России речь еще пойдет впереди, а вот в Германии в 1779 г. Карл Зюдерманландский был избран Великим провинциальным Гроссмейстером тех же лож, в которых раньше Гроссмейстером был фон Гунд, а подчиненное ему «Строгое Наблюдение» на несколько лет превратилось в филиал шведского масонства. Сторонником шведской системы был и Циннендорф, хотя организационно сохранял самостоятельность. Тем самым распространение шведской системы в Германии вполне обоснованно можно считать *третьей попыткой* (наряду со «Строгим Наблюдением» и Циннендорфской системой) *объединения* всех немецких масонов. Но, как и две предыдущие, она окончилась неудачей. Шведские масоны не открыли немецким ничего принципиально нового, не предъявили им никаких документов, удостоверяющих их особые знания и притязания.

В результате уже через 3 года в 1782 г. на общемасонском конгрессе в Вильгельмсбаде (Гессен) наступило разочарование в шведской системе. Видимо, многие масоны в принципе были готовы слепо повиноваться некоему неизвестному руководству (а этого требовали и система Гунда, и система Циннендорфа и шведские масоны), но в надежде в скором времени получить обещанные тайные знания. И что в итоге? Проходит несколько лет – и никаких следов тайных знаний. Ждать элементарно надоело, поэтому в 1782 г. большинство делегатов общемасонского конгресса (на который явились представители не только Германии, но и Франции, Италии и России) принимают резолюцию о сохранении в принципе высших степеней, но с лишением тамплиерства особого положения в масонстве. Было заявлено, что масонство древнее Ордена тамплиеров, который лишь временно хранил учение великой мудрости и значение тамплиеров лишь в том, что их Орден был «одним из звеньев никогда не разрывавшей-

ся цепи великого тайного знания». Признавать или не признавать высшие рыцарские степени стало теперь делом добровольным для каждой ложи.

С 1782 г. начинается *третий этап развития немецкого масонства*, который характеризуется, с одной стороны, *попытками некоторой демократизации* масонской организации, а с другой – еще большим *усилением мистицизма*. Первая тенденция связана с деятельностью масонских лож во Франкфурте и Веймаре, объединившихся в 1783 г. в «*Эклектический союз*», который выступал за реформирование немецкого масонства на началах братства, свободы и терпимости, признавал обязательными только 3 степени, а также равенство и полную независимость лож друг от друга. По тому же пути пошли гамбургские масоны во главе с *Ф.Л. Шредером* (другом известного немецкого писателя Гердера) и ряд берлинских лож во главе с *И.А. Фесслером*, уехавшим в 1802 г. в Россию и принявшим самое активное участие в деятельности российского масонства. Целью масонства они считали достижение *идеала гуманности*, который понимали в духе просветительской философии XVIII в.: «гуманность – это просвещенный враг всяческих предрассудков, она устраняет перегородки, которые воздвигли между людьми религиозные, государственные и сословные различия, она – драгоценное наследие первоначальных прав человечества – объединяет чуждых прежде людей в братский союз, она впервые научила людей истинной терпимости».

Подобные воззрения очень сильно перекликаются с идеями выдающихся немецких писателей 2-ой половины XVIII в. *Лессинга, Гердера и Гёте*, которые в 1770-е гг. сами вступили в масонство, хотя и редко посещали заседания лож (кроме Гёте, видимо, в связи с присущей ему тяги к таинственному).

Таким образом, тенденция к реформированию немецкого масонства на началах демократизации и отказа от мистицизма к таинственности победить к началу XIX в. не смогла. По сути, верх одержала вторая тенденция – *мистическая*, связанная прежде всего с деятельностью немецких розенкрейцеров *Бишоффсвердера* (1741–1803) и особенно *И.Х. фон Вельнера* (1732–1800). В 1782 г. Вельнер выпустил книгу «Обязанности членов Ордена Злато-Розового Креста старой системы», в которой объявлял розенкрейцерство высшей ступенью масонства, по отношению к которой тамплиерство и обыкновенное масонство являются только «преддверьем и воспитательной школой».

Книга Вельнера была проникнута высшей степенью нетерпимости по отношению к масонским системам, не признававшим розенкрейцерство; на них он обрушился с проклятиями в духе католических анафем. Вскоре Бишоффсвердери и Вельнеру удалось втереться в доверие к наследнику прусского престола Фридриху-Вильгельму, отличавшемуся особой склонностью к мистицизму. Когда тот стал королем (1786), розенкрейцерство стало самым влиятельным и популярным масонским течением в северной части Германии. Вельнер был назначен министром юстиции, народного просвещения и духовных дел и, используя свое политическое влияние в Пруссии, повел ожесточенную борьбу с конкурирующими масонскими течениями в духе крайней нетерпимости и обскурантизма. Масонство при нем подверглось полному извращению. Как писал немецкий историк Боос, «заблуждение зашло так далеко, что масонство, которое первоначально совершенно изгоняло из своего храма политику и религию, теперь стало основанием политической и церковной системы». И хотя после смерти Фридриха Вильгельма IV в 1797 г. розенкрейцерство постепенно потеряло свое влияние, тем не менее, именно увлечение *мистицизмом и оккультизмом* стало господствующим направлением в немецком масонстве на протяжении почти всего XIX века. Одновременно наметилась и еще одна тенденция к политизации масонства, стремлению определенных кругов общества (причем как представителей правящих кругов, так и оппозиции) использовать масонские организации в политических целях, что несколько напоминало тенденции развития французского масонства

Примерами этой тенденции могут служить деятельность уже упоминавшегося фон Вельнера и особенно история *Ордена иллюминатов*, наделавшая шума в Европе в 1780-х гг. Остановимся на этом эпизоде чуть более подробно. Основателем Ордена иллюминатов («просветленных») был молодой профессор Ингольштадского университета в Баварии *Адам Вейсгаупт* (1748–1830). Он рано остался без родителей и с 8 лет воспитывался в иезуитском колледже, в 20 лет он благодаря своему таланту становится доктором канонического и естественного права. Увлечшись идеями нравственного совершенствования, он постепенно приходит к мысли вступить в тайное общество. Однако масонство его разочаровало пустотой внутреннего содержания масонских работ, а также бессмысленными, по его мнению, алхимическими и мистическими изысканиями.

Видимо, прочитав сочинения Сен-Мартена и, находясь под влиянием его идей создания диктатуры избранных и просветленных для ускорения продвижения человечества к царству всеобщей любви, Вейсгаупт в середине 1770-х гг. приходит к мысли создать собственное тайное общество, целями которого должны были стать совершенствование людей и созидание человеческого счастья. Общество, получившее название иллюминатов, т.е. просветленных, создавалось по образу и подобию Ордена иезуитов, т.е. на началах абсолютного повиновения руководству, жесткой централизации, проникновения во все сферы общественной жизни, привлечения в свои ряды влиятельных людей. Сказалось, видимо, иезуитское воспитание Вейсгаупта. Конечные цели общества (борьба с врагами человечества и разума, чтобы создать царство свободы, справедливости, морального и умственного совершенства) могли быть открыты многим, а конкретные пути, ведущие к этому, только избранным.

Устав Общества иллюминатов был принят только в 1781 г., хотя вербовка в члены Общества активно велась уже несколько лет. В нем формально не содержалось никаких революционных и вообще радикальных идей и призывов, неоднократно подчеркивалось, что орден не преследует никаких целей, вредных для государства, религии и добрых нравов, подчеркивался исключительно нравственно-просветительский характер Общества (нравственное самосовершенствование, гуманность, защита добродетели, поддержка достойных людей, распространение полезных знаний и т.д.). Тогда что же так напугало в Ордене иллюминатов вначале правительство Баварии, а затем почти все монархические режимы Европы? Да еще так, что название Ордена стало символом политического экстремизма и чуть ли не синонимом Революции? Причины, на наш взгляд, две.

Во-первых, это обстоятельства, связанные с созданием Общества иллюминатов и его довольно оригинальная структура. Общество вроде бы не преследовало политических целей, но в то же время было тщательно *законспирировано*. Вступающие в Орден должны были знать только своего непосредственного руководителя, высшее руководство именовалось ареопагом и состояло из 9 человек во главе с Вейсгауптом. Предполагалось, что их имена рядовым членам общества будут неизвестны. По своей структуре Орден иллюминатов состоял из 3 классов: подготовительного, символического масонства и высшего, который был в Уставе 1781 г. только намечен и не подвер-

гался детальной разработке. Возникал естественный вопрос: раз Орден не предусматривает каких-то антиправительственных целей, то *к чему такая таинственность?* И зачем Орден стремится любой ценой включить в свой состав людей знатных, богатых и могущественных? А зачем новый календарь, новое летоисчисление (персидское), особые названия для городов и государств, заимствованные из древней географии и истории (например, Бавария – Ахайя, Австрия – Египет, Мюнхен – Афины и т.д.)? Почему члены Ордена принимают имена героев из античной древности (сам Вейсгаупт принял имя Спартака)? Все это вызывало *подозрения* вначале в Баварии, а затем и в других государствах Европы.

Во-вторых, следует учитывать особенности политического момента и особенно изменения направленности целей Ордена, связанные с агитационной деятельностью барона *А.фон Книгге* (1752–1796), который хотел того или нет, но привнёс в деятельность иллюминатов политический подтекст. Ревностный масон Адольф фон Книгге, познакомившись с Вейсгауптом и его идеями, проникся ими и стал главным миссионером и пропагандистом иллюминатов. Обладая ораторским даром и огромной энергией и целеустремленностью, фон Книгге сумел привлечь в Орден около тысячи человек, включая даже коронованных особ, таких как герцоги Эрнст и Август Саксен-Готские, Карл Август Саксен-Веймарский (друг Гёте), Фердинанд Брауншвейгский и другие. Мало того, судя по переписке с друзьями, фон Книгге планировал подчинить Ордену иллюминатов все немецкое масонство и на его основе создать *единую естественную религию*, которая без всякой революции объединит все человечество в единый союз.

В политическом плане предполагалось на этой основе объединить всю Германию, а затем и Западную Европу под эгидой римского папы и австрийского императора Иосифа II (с ним велись тайные переговоры о вступлении в Орден иллюминатов). По сути, фон Книгге разработал своеобразный план объединения Европы под эгидой иллюминатства (правления особой элиты «просветленных»). А вот именно эта-то идея и вступала в полное противоречие с положением вещей в Германии того времени. Десятки самостоятельных государей явно не желали расставаться со своим статусом пусть маленьких, но суверенных правителей. К тому же ставка на Иосифа II, враждовавшего с баварским курфюрстом Карлом Теодором, вызывала вполне

понятное недовольство последнего. Да и руководители конкурирующих масонских систем Германии достаточно враждебно встретили планы фон Книге об объединении. Терять самостоятельность они тоже не хотели. Все вышеперечисленные моменты были использованы врагами иллюминатов для подрыва их авторитета в глазах баварского правителя Карла Теодора. Опасаясь за свою власть, в 1784–85 гг. он издает серию указов о запрете Ордена иллюминатов и вообще всех тайных обществ.

Вейсгаупт бежал к своему покровителю герцогу Эрнсту Саксен-Готскому, где прожил до 1830 г. Сам же Орден был разгромлен.

Во время и после Великой французской революции ее сторонники и особенно враги вспомнили об иллюминатах, и под их пером орден приобрел характер тайного политического общества, преследующего революционные цели.

Следует также отметить, что представления об иллюминатах как о тайных ниспровергателях тронов не то что сильно преувеличено, но и вообще вряд ли соответствовало действительности. Иллюминаты стали удобным символом, на который можно было свалить все, что угодно. Многие обвинители иллюминатов в революционности (включая и российскую императрицу Екатерину II) крайне слабо представляли суть их учения (а то и вообще не представляли). Иллюминатство превратилось в своеобразный *политический миф*, который использовался правителями многих европейских стран для борьбы с реальными политическими противниками. В какой-то степени, виноваты в этом и сами иллюминаты, в агитационных целях преувеличивавшие свои связи и реальное могущество. В общем, все это можно охарактеризовать как *искусный блеф* с обеих сторон: и иллюминатов, и их противников.

Мы столь подробно остановились на истории немецкого масонства, потому что *российское масонство* в XVIII веке развивалось под очень большим влиянием немецкого. Германия (как один из крупнейших оплотов масонства) была ближайшим соседом, и все новые веяния проникали в Россию в основном оттуда.

К тому же и в России, и в Германии были очень сильны пережитки феодальных отношений и средневековых культурных ценностей, дворянство по-прежнему составляло наиболее политически активную часть населения и задавало тон в различных общественных движениях. В социально-экономических и общественно-

политических системах России и германских государств 2-ой пол. XVIII века было больше сходств, чем различий. Поэтому вполне закономерным является тот факт, что *масонство в России развивалось в основном по тому же пути, что и немецкое масонство* (особый интерес к высшим мистическим знаниям, иерархичность, аристократизм, популярность высших степеней с неизвестным руководством в сочетании с использованием масонских лож в политических целях).

§ 3. Основные этапы развития масонства в России, его соотношение с конституционализмом

Итак, дав краткий обзор развития масонств в Англии, США, Франции, Германии и Швеции, мы подошли, наконец, к проблеме становления и развития российского масонства. В первую очередь нас будут интересовать проблемы *типологизации и периодизации* российского масонства, а также ключевой для нас вопрос о *соотношении масонства с мировым и отечественным конституционализмом*.

На основе работ большинства исследователей можно выделить следующие этапы развития масонства в России (применительно к хронологическому отрезку с XVIII в до 1-ой четверти XIX в):

- 1698-1730 гг. – легендарный этап.
- 1731-1762 гг. – этап становления, бессистемная деятельность отдельных масонских лож;
- 1762-1778 гг. – *преобладание в России английской (символической) системы* (или елагинское масонство);
- 1778-1781 гг. – *переходный этап* (поездки А.Б. Куракина в Швецию и И.Г. Шварца в Берлин в поисках высшей масонской мудрости, истинного масонства);
- 1781-1792 гг. – *преобладание «теоретического» (или научного) масонства* («шведская система «Капитула Феникса» и розенкрейцерство Шварца-Новикова) вплоть до запрета масонских лож Екатериной II в 1792 г. как следствие «дела Новикова»;
- 1792-1801 гг. – этап *негласного развития российского масонства*, когда оно формально находилось под запретом (несмотря даже на вступление на престол Павла I);

- 1801-1810 гг. – этап Возрождения масонства в России, фактическое снятие запрета с деятельности масонских лож; многообразие конкурирующих масонских систем;

- 1811-1817 гг. – господство «шведской системы» Капитула Феникса под гласным надзором правительства вплоть до раскола в 1817г.;

- 1817-1821 гг. – сосуществование двух масонских систем: «шведской системы «Капитула Феникса» и «Великой ложи Астреи» (английская система);

- 1821-1822 гг. – объединение двух систем в одну на компромиссной основе вплоть до официального запрета тайных обществ 1 августа 1822г.

Данная периодизация развития масонства является *авторской*, существуют и другие её варианты. Предложенная же периодизация, на наш взгляд, наиболее логично и объективно отражает смену основных векторов развития масонства в России от его возникновения до запрета в 1822 гг.

Теперь попробуем дать *краткую характеристику* каждого из этих этапов.

1-ый этап: 1698-1730 гг. – условно его можно назвать *легендарным*. Согласно масонским (и английским) преданиям масонство в России учредил Петр I сразу по возвращении Великого посольства из Западной Европы, то есть в 1698 г. По этой легенде Петр I был принят в масонство во время пребывания в Англии либо знаменитым архитектором Кристофером Реном, либо самим англо-голландским королем Вильгельмом III Оранским. По прибытии в Россию Петр I якобы основал ложу в Москве. Мастером стал Ф. Лефорт, первым надзирателем П. Гордон, вторым надзирателем – сам Петр I. У легенды этой нет никаких документальных подтверждений, и она является именно легендой в чистом виде. Если Петр I и был куда-либо принят, то только в «оперативное масонство», ведь идейное масонство оформилось не ранее 1717 г. Легенда о Петре I как первом масоне в России, видимо, была придумана российскими масонами во 2-ой пол. XVIII в. с целью повысить авторитетность своего учения в глазах дворянского общественного мнения. А сверхавторитетная фигура Петра Великого, да ещё и с его прозападными взглядами (а масонство

было заимствовано тоже с Запада), подходила для этого как нельзя лучше.

2-ой этап: 1731-1762 гг. – это этап становления *российского масонства*, характеризующийся возникновением и количественным увеличением масонских лож самых разных систем и направлений.

Первое документальное известие о существовании масонства в России относится к 1731 г., когда Гроссмейстер Великой Лондонской ложи лорд Лоуэлл назначил капитана *Джона Филиппса* Великим провинциальным мастером «для всей России» (сей факт упомянут в одном из изданий «Конституции» Андерсена). Но судя по всему, в «русские» масонские ложи (количество которых неизвестно) входили одни иностранцы, в основном, видимо, англичане. Так что считать основателем *российского масонства* вышеупомянутого Д. Филиппса можно с очень большой натяжкой.

Сами *российские* масоны считали настоящим основателем масонства в России генерала на русской службе *Джеймса (Якова) Кейта*, который в 1740 г. был назначен Великой Лондонской ложей Великим провинциальным мастером России. Именно в 1740-е гг. в ложи стали вступать русские дворяне. Какого-то единого центра или преобладающей масонской системы в то время, судя по всему, не существовало. По отрывочным данным можно установить, что масонских лож в 1750–60-е гг. существовало не более десятка, в основном в крупных городах, действовали они изолировано и принадлежали к самым разным системам: и английской, и французской, и особенно немецкой (сохранились косвенные данные о связях петербургских лож с берлинской ложей «Грех Глобусов»).

Во время правления Елизаветы Петровны масонство становится модным. В состав масонских лож вошла целая плеяда известных деятелей той эпохи: канцлер, генерал-аншеф Р.И. Воронцов (отец Е.Р. Дашковой), князя Голицыны, Трубецкие, Чернышевы, представители зарождающейся интеллигенции И.Н. Болтин и кн. М.М. Щербатов, литератор-классицист А.П. Сумароков, военный историк и статс-секретарь Екатерины II *И.П. Елагин*. Что же привело в масонство этих столь разных людей? Существует вполне обоснованное мнение о том, что в русском обществе елизаветинских времён ещё не оформились идейные и нравственные запросы, которые могли бы способствовать сознательному восприятию масонских идей. Поэтому

масонство было *модной забавой*, освященной в глазах русской знати её заграничным происхождением.

В этой связи уместно привести отрывок из воспоминаний И.П. Елагина, будущего руководителя с 1770 г. английского масонства в России. Елагин пишет, что хотя он и интересовался масонскими тайнами как средством духовного обновления, он вступил в масонство в 1750 г. больше из любопытства и тщеславия, его привлекала возможность общения с людьми, «кои в общежитии знамениты» и стали высоко над ним «и чинами, и достоинством, и знаками», а значит, могли оказаться, «друзьями, споспешествующими его счастью». По его словам, в масонстве тогда не было никакого глубокого духовного содержания, «никакой мудрости, никакой пользы, а лишь предметы неудобь постижимые, обряды странные, действия почти безрассудительные..., символы нерассудительные, катехезисы, уму не соответствующие, повести, общему о мире повествованию прекословные, объяснения тёмные и здравому рассудку противные, которые или не хотевшими, или не знающими мастерами без всякого вкуса и сладкоречия преподавались». Работы в ложах казались ему «игрою людей, желающих на счет вновь приемлемого забавляться, иногда непозволительно и неблагопристойно». По его словам, братья-масоны «умели только в открытой ложе шутить и при торжественном вечере за трапезою несогласным воплем непонятные реветь песни и на счёт ближнего хорошим упиваться вином..., да начатое Минерве служение оканчивалось празднеством Бахусу».

Впечатление о характере масонской деятельности в России тех времён складывается удручающее. Легкомыслие, праздность, безнравственность, карьеризм, стремление к развлечениям – такими рисуются стимулы вступления в масонство в 1740–1750-е гг. Хотя стоит учитывать, что писал эти строки Елагин несколько десятилетий спустя, пытаясь, видимо, всячески оттенить и возвысить собственную роль в становлении «правильного» масонства в России, выставить себя в качестве чуть ли не спасителя масонской идеи из того плачевного состояния, в котором она находилась. Так что, наверное, не всё было так печально и бездарно в раннем русском масонстве. Не только карьеризм и мода вели русских дворян в масонские ложи. Наверное, было и искреннее стремление к духовному совершенствованию и возрождению. Иначе сложно объяснить, почему, например, уже упоминавшийся Р.И. Воронцов приказал похоронить себя в Дмитриев-

ском соборе во Владимире и украсить надгробие масонской символикой (пирамида, пеликан как символ мудрости и т.д.). Наверное, для него она что-то да значила.

Если же говорить об организационном уровне развития российского масонства в этот период, то о нём почти ничего не известно. Отсутствуют сведения о количестве лож и о том, по каким системам они работали; известны только ложа «Скромности» в Петербурге, основанная в 1750 г. и учрежденная от нее ложа «Северной Звезды» в Риге.

3-ий этап: 1762-1778 гг. – характеризуется *организационным оформлением российского масонства и господством английской системы (елагинское масонство)*.

В 60-е и особенно в 70-е гг. XVIII века масонство приобретает в кругах образованного дворянства все большую популярность. Количество масонских лож увеличивается в несколько раз, несмотря даже на скептическое (если не сказать полувраждебное) отношение к масонству Екатерины II. Естественно возникает вопрос, почему значительная часть российского образованного общества столь заинтересовалась масонским учением? Современный исследователь истории масонства Д.Э. Харитонович достаточно убедительно, на наш взгляд, считает, что рост популярности масонства в 1760–70-е гг. является прямым следствием изменений общественно-политической жизни и в общественной психологии, произошедших после смерти Елизаветы Петровны. К этому моменту в дворянском обществе окончательно прижились западные культурные ценности и образ жизни, начавшие внедряться во время реформ Петра I. Отмена обязательной государственной службы в 1762 г. предоставила русскому дворянству массу свободного времени, которое использовалось, конечно, по-разному, но в том числе и для личного самообразования, ознакомления с достижениями мировой культуры и науки

И чем больше активизировался процесс овладения знаниями, тем сильнее и отчетливее звучал вопрос о *смысле человеческой жизни*. Ответ пытались найти в философии Просвещения, особенно в вольтерьянстве, которого придерживалась и сама императрица Екатерина II. Однако рационалистическая концепция Вольтера, сильная своей критической направленностью к существующим в мире порядкам, не давала положительного этического идеала. Мало того, её

прагматическая направленность фактически оправдывала нравственный цинизм придворных кругов. Недаром *Н.Я. Эйдельман*, великолепный знаток той эпохи, назвал 1760–70-е гг. временем правления «просвещенных циников». Но среди дворянства, охваченного Просвещением, был и заметный процент людей мыслящих, с чуткой совестью, которые не могли примириться с распространенными при дворе и в высшем обществе алчностью, погоней за удовольствиями, фаворитизмом, желанием «попасть в случай», подсидеть ближнего своего и т.п. Для них жизнь не сводилась к тривиальному карьеризму. Они нуждались в *новом морально-нравственном идеале*. Традиционное православие их удовлетворить не могло по вполне понятным причинам. В ходе петровских государственных реформ церковь превратилась в придаток государственного аппарата, прислуживая ему и оправдывая любые, даже самые безнравственные действия его представителей.

Именно поэтому и стал так популярен орден свободных каменщиков, ведь он предлагал своим адептам братскую любовь и священную мудрость на основе неискаженных истинных ценностей раннего христианства. В одном из частных масонских писем приводится следующий этический идеал: «истинный масон должен суежные забавы, как-то: карточную игру, сладострастие в столе и сему подобное – совсем от себя отторгнуть, а наипаче в доме своем он николи не тратит драгоценного времени в забаве карточной или неге столовой, но, яко истинный воин Христов, дом его есть Храм, в котором он, упражняясь в познании себя и в чтении божественных книг, познает свою немощь, злодеяния свои, свое падение и грех, и непрестанно сам с собой борется и, так упражняясь и познав ничтожность свою, и что он есть падший и грешник, он упражняется кротостию, диавольскую духовную гордость от себя отторгает и, так украшен смирением, он примером своим ставит пред человеками и неизвестным братьям, не говоря, дает о себе знать, что он в числе их».

И, *во-вторых*, помимо внутреннего самосовершенствования, многих привлекала возможность овладеть *тайными мистическими знаниями*.

Ну и наконец, пышные ритуалы, одеяния, иерархичность, романтическая обстановка заседаний масонских лож ни могли не привлечь внимание русских дворян как людей, прежде всего военных, привыкших к военной форме и атрибутике, чинопочитанию и т.д.

Но среди этих причин главенствовала, на наш взгляд, все-таки первая – *поиски нового этического идеала, смысла жизни.*

В 1760-е гг. в масонство вступает большое количество представителей высшей дворянской аристократии и зарождающейся дворянской интеллигенции, как правило, оппозиционно настроенных по отношению к политическому режиму Екатерины II. Достаточно упомянуть вице-канцлера *Н.И. Панина*, его брата генерала *П.И. Панина*, их внучатого племянника *А.Б. Куракина* (1752–1818), друга Куракина кн. *Г.П. Гагарина* (1745–1803), князя *Н.В. Репнина*, будущего фельдмаршала *М.И. Голеннищева-Кутузова*, уже упоминавшегося кн. *М.М. Щербатова*, секретаря *Н.И. Панина* и известного драматурга *Д.И. Фонвизина* и многих других.

Во многих дворянских семьях формируются целые библиотеки из книг масонского содержания, которые передавались из поколения в поколение. В качестве примера можно привести семью Паниных. В их семейном архиве (хранится в фондах РГАДА) сохранилось несколько рукописных книг, в которых содержатся выписки из истории масонства, а также из рекомендуемых масонам для домашнего чтения книг *И. Арндта «Об истинном христианстве»*, *И. Масона «О самопознании»*, «Карманной книжки для вольных каменщиков», «Апологии и защиты вольных каменщиков», «Хризомандера», «Таинство креста» *Фомы Кемпийского* и др.

Что касается *организационной структуры* российского масонства этого периода, то ее развитие шло по двум направлениям. Большинство российских лож входило в систему *английского или иоанновского масонства*, состоявшую только из 3 традиционных степеней с выборным руководством. Главной целью провозглашалось нравственное самосовершенствование человека, взаимопомощь и благотворительность. Главой этого направления российского масонства был *Иван Перфильевич Елагин*, назначенный в 1772 г. Великой Лондонской ложей (старых масонов) Великим провинциальным мастером России. По его имени и вся система именуется *елагинским масонством*.

Меньшая часть лож работала по различным системам *Строгого Наблюдения*, признававшим высшие степени и делавшим упор на достижение высших мистических знаний (*немецкое направление масонства*). Начало было положено в 1762 г., когда была образована «Ложа счастливого случая» в Петербурге получившая патент от берлинской

ложи «Трех глобусов», которую фактически возглавлял барон фон Гунд. В этой ложе признавались высшие тамплиерские степени, для управления которыми в 1765 г. был создан рыцарский Капитул во главе с немецким купцом Людером. В «Ложу счастливого случая» входили в основном немцы по происхождению.

В 1768 г. выходец из Германии некто доктор *Штарк* основывает Тамплиерский Клерикат (духовная отрасль тамплиерской системы), который, правда, особого развития не получил. Начиная с 1765 г. ложи Строгого наблюдения пытался объединить брат куратора Московского университета *П.И. Мелиссино*, введя пышные церемонии и семистепенную систему с полукатолической обрядностью. Дальнейшего развития «система Мелиссино» не получила, но на ее основе в России в 1770-е гг. стала распространяться немецко-шведская Циннендорфская система.

В 1771 г. в Петербурге бывший гофмейстер герцога Брауншвейгского *фон Рейхель* основал в Петербурге ложу «Апполона» как дочернюю от ложи «Трех золотых ключей» в Берлине, главой которой был сам Циннендорф. В 1774–76 гг. Рейхель вместе с князем *Николаем Трубецким* основали еще 7 лож: «Гарпократа», «Горуса», «Латоны» и «Немизиды» в Петербурге, «Изиды» в Ревеле, «Апполона» в Риге, «Осириса» в Москве. Однако затем они столкнулись с серьезными трудностями. Дело в том, что в 1773 г. Берлинская ложа подписала конкордат с Великой Лондонской ложей и обязалась не открывать новых лож вне Германии. Рейхель и Трубецкой оказались в изоляции, обратились было за поддержкой в Швецию, но там им посоветовали заключить соглашение с Елагиным.

В результате в сентябре 1776 г. был заключен союз рейхелеских и елагинских лож во главе с Елагиным, но при этом он дал согласие на автономию рейхелеских лож. В новый союз вошли 18 лож: 5 лож Рейхеля («Гарпократа», «Гаруса», «Немизиды», «Латоны», «Совершенного Согласия», «Девяти муз» (ее непосредственным главой был сам Елагин), «Утренней звезды», «Беллоны» в Петербурге, «Клио» в Москве) и 8 лож, получивших патент от Елагина, но по-прежнему работавших в своих системах (ложа «Скромности» в Петербурге, «Св. Екатерины трех подпор» в Архангельске, «Постоянства» в Москве, «Минервы» в Молдавии, «Талии» в Москве, «Равенства» в Петербурге, «Sandour» в Москве (работала по французской системе), «Благотворительности» в Петербурге).

Вне союза остались ложа «Апполона» в Петербурге (наместный мастер-Розенберг), ложа «Осириса» в Москве (наместный мастер кн. Н. Трубецкой), ложа «Апполона» в Риге и «Марса» в Яссах.

Точное количество лож в России в тот период до сих пор не установлено. Из тех же, что известны, большинство вступило (пусть и на разных условиях) в союз во главе с Елагиным. Однако союз этот оказался крайне недолговечным. Сам Елагин, несмотря на то, что отрицал высшие степени и резко критиковал «систему Гундову (Строгое Наблюдение) подлинно собачью», тем не менее с сочувствием отнесся к стремлениям многих масонов найти высшую масонскую мудрость. Именно с его подачи князь А.Б. Куракин, друг детства цесаревича Павла Петровича, под предлогом объявления шведскому королевскому дому о новой свадьбе наследника, отправился в 1776 г. в Стокгольм с тайной миссией установить контакты со шведскими масонами, которые по слухам обладали этими высшими знаниями.

Однако миссия Куракина породила очередной раскол российского масонства.

4-ый этап: 1778-1781 гг. – переходный этап в истории русского масонства. Характеризуется стремлением русских масонов приобрести к высшим мистическим знаниям. С этой целью состоялись поездки кн. А.Б. Куракина в Швецию в 1776 г. и профессора Московского университета И.Г. Шварца в Курляндию и Берлин в 1781 г. В результате русское масонство *разделилось на 3 части*: ложи, подчинившиеся *шведской системе* (ими управлял так называемый Капитул Феникса); ложи, работавшие по *английской системе* (елагинские), сам Елагин, кстати, не признал внедрения шведской системы, хотя сам посылал в Стокгольм Куракина; аргументировал он это тем, что для него неприемлемо полное подчинение русских лож шведским, к тому же никаких особых высших знаний из Швеции получено так и не было. Наконец, третью часть составили *московские ложи*, также не признавшие шведскую систему, зато после поездки Шварца в Берлин воспринявшие немецкое *розенкрейцерство* в чистом виде без рыцарских степеней.

5-ый этап: 1781-1792 гг. – характеризуется преобладанием так называемого *теоретического (или научного) масонства*, существовавшего в двух вариантах. Первый вариант – это *шведская система*,

проникшая в Россию после поездки Куракина в Стокгольм. Оформилась она в феврале 1778 г., когда после визита шведского короля Густава III в Россию был открыт Капитул Феникса как Высшее масонское правление шведской системы в России. О его существовании знали только избранные – «просветленные братья» высших степеней (с четвертой и выше). Для непосвященных в высшие степени главным органом управления являлась Великая Национальная ложа, фактически alter ego Капитула Феникса (состав почти тот же). Первым префектом и того и другого был назначен князь Гавриил Петрович Гагарин (1745–1803), тайный советник, сенатор, склонный к мистике.

Как уже сообщалось выше, шведская система была во многом *компилятивной, эклектичной*, объединяя в 10 степенях и английскую систему (степени 1–3), и шотландскую (степени 4–5), и тамплиерство (степени 6–9), и, наконец, розенкрейцерство (10-ая степень). Основывалась она на принципах строгой иерархичности, беспрекословного подчинения низших братьев высшим, анонимности высшего руководства, отсутствия выборности, сословности на стадии рыцарских степеней, нетерпимости к другим масонским системам. Глава Капитула Феникса назначался главой Стокгольмского Капитула герцогом Зюдерманландским, тем самым русские масоны должны были оказаться в полном подчинении у Швеции. Именно этот момент сразу же вызвал подозрения у правительства Екатерины II, которая и дальше относилась к шведской системе с недоверием. Тем не менее, на первых порах шведская система приобрела большую популярность и по подсчетам *Т.О. Соколовской* к 1780 г. к ней примкнули 14 лож: «Апполона», «Горуса», «Феникса», «Благотворительности», «Блистающей звезды», «Св. Александра» в Петербурге, «Трех мечей», «Осириса», «Аписа», «Трех христианских добродетелей», «Союз молодых воинов» (состоял из французов) в Москве, «Нептуна» в Кронштадте, «Трех секир» в Ревеле, «Военного союза» в Кинбурне.

В мае 1780 г. глава всех масонов шведской системы герцог Карл Зюдерманландский прислал в Россию инструкцию об учреждении при Капитуле Феникса *Директории* для централизованного управления русским масонством. Интересно, что введение такой системы для России объясняется в духе концепции Монтескье – обширностью пространств и необходимостью быстрого и точного выполнения законов, а также особого надзора для пресечения злоупотреблений и беспорядков. Не менее интересна структура Директории,

которая делилась на 2 палаты (явное сходство с Парламентом): нижнюю (исполнительную, туда должны были входить масоны 7–8 степеней посвящения) и верхнюю (законодательную, куда входили братья 9 степени или командоры).

Директория подчинялась Великому мастеру IX Провинции, т.е. Карлу Зюдерманландскому. Все новые ложи могли утверждаться только с его разрешения, вводились обязательные полугодовые отчеты, направлявшиеся в Стокгольм, право Великого Стокгольмского Капитула присутствовать на заседаниях Директории Капитула Феникса и т.д.

С другой стороны, видимо, чтобы не оскорбить патриотических чувств русских масонов, в текст клятвы вступающего в рыцарскую степень были внесены изменения, и она была отредактирована так, чтобы не нарушать присягу российскому монарху: «клянусь повиноваться Великому Гроссмейстеру (т.е. Карлу Зюдерманландскому) во всем, что не противно верности, повиновению и покорности, коим я обязан моим законным государям и, как светским, так и церковным властям».

Таким образом, возможные обвинения со стороны верховной власти в нарушении верности российскому престолу становились безосновательными.

В состав *Капитула Феникса* вошли представители высшей аристократии: князь Г.П. Гагарин (префект Капитула), князь Н.В. Репин, граф Ф.С. Строганов, граф А.И. Мусин-Пушкин, князя Долгорукие, князя Куракиных, графы Апраксины, графы Шуваловы и другие.

Однако уже с конца 1781 г. из-за того, что кн. Г.П. Гагарин поступил на государственную службу и был переведен в Москву на должность обер-прокурора 6 департамента Сената, собрания Капитула Феникса в Петербурге приостановились, центр российского масонства постепенно перемещается в Москву. К тому же отнюдь не всех русских масонов устроила новая шведская система. Тот же Елагин ее не признал, продолжая вести работы по английской трехстепенной системе. Примерно также поступило и большинство московских масонов во главе с *И.Г. Шварцем* и *Н.И. Новиковым*. В результате около половины всех российских лож шведскую систему не признали. Причина кроется в том, что из Швеции были присланы акты посвящения и обрядники не выше 7-ой степени. Из-за этого не была сформирована верхняя (законодательная) палата Директории (она

должна была состоять из командоров 9-ой степени). К тому же никаких обещанных высших тайных знаний русские масоны от шведских лож не получили.

На волне этого разочарования и возникло *второе направление «теоретического» масонства – московское розенкрейцерство*. Связано оно прежде всего с деятельностью профессора Московского университета по кафедре философии и беллетристики *И.Г. Шварца* (1751–1784) и известного российского просветителя и издателя *Н.И. Новикова* (1744–1818). В 1779 г. и Шварц, и Новиков (к тому времени руководитель петербургской ложи «Латоны») переехали в Москву. Оба оказались не удовлетворены ни шведским, ни «елагинским» масонством. В первом их не устраивал явный перекося в сторону ритуалистики и обрядности, которые сильно смахивали на бутафорскую и ничего не давали для развития души. К тому же, еще раз отметим, что к тому моменту (а прошло уже 3 года с момента организации шведской системы в России) русские масоны никаких обещанных тайных знаний высших степеней не получили. Во втором, «елагинском» масонстве, Шварца и Новикова не устраивала сама постановка целей масонской деятельности. В елагинском катехезисе говорилось, что «вступать в масоны надо не для приобретения добродетелей, которые можно найти через веру и гражданские узаконения, и не для снискания премудрости, которую можно найти в школах, но для открытия и предания потомству некоего важного таинства», т.е. подразумевалось *высшее мистическое знание*, скрытое в масонстве, обнаружить и воспринять его – именно в этом, по-Елагину, состояла главная цель масонства.

Иначе рассматривал этот вопрос Новиков: «Душа и дух да будут единственными предметами нашими». Цель масонства Новиков, как и Шварц, видел в стремлении найти «правду человеческих отношений, освободить религиозное чувство от ложных заблуждений, пролить свет на природу личности и ее отношение к миру вообще, самому себе и своему ближнему в частности.

Тем самым масонская идея приобретала у Новикова и Шварца антропоцентрическое содержание: высшее знание не ради его самого, а ради поиска света истины и собственного самосовершенствования, а затем и совершенствования всего человечества. Видимо, Новиков и Шварц считали, что в каждом человеке скрыта искра божественной высшей истины, задача заключается в том, что ее пробудить.

В 1779 г. начинаются их поиски «истинного масонства» и «истинного знания», в Москве они создают ложу «Гармония», которая была объявлена тайной и «сиентифической» (т.е. научной). В нее, помимо Новикова и Шварца, вошла элита московских масонов: глава ложи «Осириса» Н.Н. Трубецкой и его брат Ю.Н. Трубецкой, поэт М.М. Херасков, кн. А.М. Кутузов, кн. П.И. Репнин, глава ложи «Трех знамен» П.А. Татищев, представители мистического направления в масонстве кн. И.В. Лопухин и С.И. Гамалея. Позднее к ним примкнули И.А. Поздеев, А.Ф. Лабзин и знаменитый архитектор В.И. Баженов. Обрядность и ритуал были сведены к минимуму. Главной целью был *поиск высших истин для самосовершенствования*. Свой идеал члены ложи «Гармонии» нашли в работах Клода де Сен-Мартена «О заблуждениях и истине» и Иоанна Арндта «Об истинном христианстве».

В первой из них московских масонов привлекла идея деятельного добра и любви к ближнему, во второй – практический путь к этому идеалу. По мнению Арндта, путь к истине предельно прост – его указал еще Иисус Христос; суть его в том, что нужно идти на помощь ближнему, идти к слабым и больным, помогать своим братьям – людям, ибо в этом истинная вера, истинное служение Богу. В современном мире люди забыли Христа, они заменили его Богом из золота, камней и драгоценных металлов. Надо вернуться к истинному Христу и тогда через любовь «истинный» христианин обретет Царствие Божие внутри самого себя». Отсюда отрицательное отношение к современному духовенству и обрядам современных христианских церквей, стремление заменить религию обряда религией души.

Одновременно до московских масонов (или мартинистов, как их вскоре стали называть в конкурирующих ложах за увлечение идеями Сен-Мартена и Арндта) дошли слухи, что носителями истинных знаний являются немецкие розенкрейцеры. В результате летом 1781 г. по поручению ложи «Гармония» Шварц едет к знакомым масонам в Курляндию и с рекомендательными письмами от них в Берлин к руководителям немецких розенкрейцеров Вельнеру и Тедену. В октябре 1781 г. Шварц был посвящен ими в тайны розенкрейцерства и назначен «предстоятелем теоретической степени Соломоновых наук» на условии подчинения системе Строго Наблюдения во главе с принцем Фердинандом Брауншвейгским, а фактически Вельнером. С другой стороны, Шварц добился обещания от принца Брауншвейгского хо-

датайствовать на общемасонском конгрессе в Вильгельмсбаде в 1782г. о выделении России в отдельную Восьмую Провинцию Ордена, независимую от Швеции.

По возвращении Шварца, в Москве была создана двоякая организация масонства: Провинциальный Капитул и Директория, куда входили 4 ложи-«матери» с правом организации новых лож: «Латонны» (Новиков), «Трех знамен» (П.А. Татищев), «Осириса» (Н.Н. Трубецкой), «Сфинкса» (И.Г. Гагарин). Надстройкой над ними был «Теоретический градус Соломоновых наук» во главе со Шварцем, а после его смерти в 1784 г. – Новиковым. Тем самым, по организационной структуре московское масонство стало 4-х степенным: в обычных ложах работы велись по английской системе из 3 степеней, в качестве необязательного дополнения допускались рыцарские степени, а над ними – розенкрейцеровский «градус Соломоновых наук», цель которого, по словам Шварца, «познание Бога, природы и самого себя».

Однако московские масоны довольно быстро разошлись в понимании путей и способов достижения высших истин. Большинство во главе с Новиковым пошло по пути, указанном Арндтом и Сен-Мартеном), т.е. деятельной любви к ближнему и практическому воплощению своих идеалов в реальном мире. Меньшинство во главе с Лопухиным, Трубецким, Поздеевым пошло по пути, указанном в книге Фомы Кемпийского «Таинство креста», суть которого в том, что земная жизнь воспринимается как пролог к будущей небесной жизни, а значит, следовало все свои помыслы устремить к нему и отречься от «телесной жизни». А отсюда крайний мистицизм и попытки проникнуть в тайны мироздания при помощи магии, каббалы и алхимии.

Последователи Новикова исходили из того, что знание должно быть не выборочным, а всеобщим и ссылались на выдержки из трактата Тедена «Теоретический градус Соломоновых наук», привезенный Шварцем из Берлина. В нем говорилось, что «тот есть истинный философ, который всеми образами старается Бога, своего творца, самого себя и натуру познавать и ее столь различные действия испытывать». Сам Шварц не раз заявлял, что «человек, скитающийся по полям без просвещения малоспособен к восприятию истины».

Именно в этом лежит разгадка *активной просветительской деятельности* московских розенкрейцеров во главе с Н.И. Новиковым.

В 1781 г. Шварц и Новиков создают «Дружеское Ученое общество», которое должно было заниматься устройством учебных заведений, пособиями нуждающимся, изданием полезных книг, «помогающим отцам в воспитании детей и поощряющих к образованию молодых людей». В общество вошли фактически все московские масоны, его фонды формировались за счет добровольных пожертвований. Особенно большие вклады внесли П.А. Татищев, князь А. Черкасский, князья Н. и Ю. Трубецкие, И.П. Тургенев.

В этом же 1781 г. Новиков взял в аренду типографию Московского университета, которая в 1788 г. выпускала уже более 40% всех книг в России. В 1783 г. Новиков создает первую общедоступную библиотеку в России, в 1784 г. для расширения издательской деятельности создается акционерная *Типографическая компания* (из 14 ее учредителей 12 были масонами), а при ней еще 4 типографии (из них одна тайная в доме Лопухина для печатания масонских книг мистического характера).

Однако именно с этого момента начинаются *правительственные гонения* на московских масонов, завершившиеся в 1791–92 гг. закрытием Типографической компании, а затем арестом и осуждением на 15 лет заточения в Шлиссельбургской крепости Н.И. Новикова.

Среди историков до сих пор нет единства в определении причин столь жестких мер по отношению к Новикову правительства Екатерины II. Суммируя все основные точки зрения по этому вопросу, можно выделить следующие *причины*.

Во-первых, самой важной причиной бесспорно следует считать *контакты московских масонов во главе с Новиковым с наследником престола Павлом Петровым*, находившимся к тому моменту по сути во враждебных отношениях с Екатериной II. Именно этот факт в качестве главной причины репрессией против масонов признавала и сама Екатерина II в указе от 1 августа 1792 г.: «Они (имеются в виду масоны) употребляют разные способы, хотя вообще, к уловлению в свою секту известной особы; так и в упомянутой переписке Новиков сам признал себя преступником».

Подобное поведение Екатерины, в общем-то, вполне объяснимо. Не имея никаких прав на престол, она постоянно опасалась заговоров, подозревая в качестве главного потенциального заговорщика своего сына Павла, у которого, как раз наоборот, формальных прав на престол было более чем достаточно. Масоны же возлагали на Павла,

судя по всему, очень большие надежды, рассматривая его как продолжение ряда коронованных масонов-правителей типа Густава III в Швеции или Фридриха Вильгельма II в Пруссии (1786–1797). Характерно, что в 1782 г., когда на конгрессе в Вильгельмсбаде Россия была признана самостоятельной VIII Провинцией, пост Великого Провинциального Мастера был оставлен вакантным в расчете на Павла. В 1784 г. в журнале «Магазин вольнокаменщический» публикуется весьма недвусмысленное стихотворение (написанное, судя по всему, И.В. Лопухиным), рефреном которого были строки: «Украшенный венцом, Ты будешь нам отцом». В 1786–91 гг. московские масоны через знаменитого архитектора-масона *В.И. Баженова* установили непосредственный контакт с Павлом. Баженов во время строительства Каменноостровского дворца периодически передавал Павлу масонские книги мистического содержания. Все это наложилось на тайный характер масонской организации. В результате в глазах Екатерины II *масонство превратилось в опасный очаг оппозиционных настроений*, она, видимо, стала воспринимать масонские ложи как готовую организационную оболочку для возможной разработки планов государственного переворота в пользу Павла.

Во-вторых, сказалась личная неприязнь Екатерины II к Новикову из-за его иронических выпадов против порядков при Дворе и морального разложения самой императрицы. Например, в середине 1780-х гг. Новиков написал сатирический рассказ «Седина в бороду, а бес в ребро», в котором высмеял специфические наклонности Екатерины II: «... эту даму морщины и седые волосы достаточно обезобразили, но искушением беса ей все казалось, будто она в 18 лет. Наряды, румяна и белилы в должностях своих..., ей беспрепятственно мечталось, будто молодые мужчины ею пленяются, вздыхают по ней и гоняются всюду за нею». Понятно, как на такой личный выпад могла отреагировать Екатерина.

В-третьих, широкая благотворительная деятельность московских масонов, в частности раздача хлеба голодающим в 1787 г, с точки зрения Екатерины, была подозрительной. Она слишком уж оттеняла беспомощность местной администрации. К тому же существование некой альтернативной общественной силы противоречило самой сути абсолютистского режима, в котором подданные могли только выполнять указания свыше, но никак не выступать с собственной инициативой.

В-четвертых, в самом разгаре была *Великая Французская революция*. Уже тогда по европейским Дворам ходили слухи о причастности к ее организации масонов, иллюминатов и других тайных обществ. Екатерина II естественно не могла их не учитывать.

Итак, в 1792 г. все эти причины наложились одна на другую и привели к аресту и осуждению Новикова, ссылке его ближайших сподвижников Н.Н. Трубецкого, И.П. Тургенева, И.В. Лопухина, а затем фактическому *запрету масонских лож по указу 1 августа 1792 г.* (по иронии судьбы ровно через 30 лет в этот же день выйдет точно такой же указ Александра I о запрете деятельности тайных обществ в России).

Итак, Новиков как руководитель московских масонов был фактически обвинен в организации политического заговора в целях смещения с престола Екатерины II и возведения на него царевича Павла Петровича.

Так ли это было на самом деле – выяснить в настоящее время не представляется возможным. Существуют аргументы и «за» и «против». На наш взгляд, косвенные данные свидетельствуют, что связи Новикова с Павлом выражались не только в пересылке ему книг, но и имели *политическую подоплеку*. Во время следствия фигурировали некие таинственные документы из переписки Новикова с Павлом, на них ссылается московский генерал-губернатор князь А.А. Прозоровский, и на их основании и был вынесен приговор. Однако до нас они не дошли. Сам Новиков вел себя на допросах противоречиво: с одной стороны признавал себя «достойным жесточайшего наказания», с другой – показывал только то, что уже и так было известно правительству; недаром сами следователи по делу Новикова вынесли общее впечатление, что в его ответах «есть нечто, сокрытое быть желающим».

Как бы то ни было, на примере «дела Новикова» видно, что русское масонство не избежало *политизации*, по сути, повторив путь развития масонства во Франции, США, Швеции и, частично, Германии. Часть масонов во главе с Новиковым оказалась втянута в политическую борьбу придворных группировок, оказалась в числе проигравших, что привело к крайне негативным последствиям для всего российского масонства.

6-ой этап истории российского масонства – 1792-1801 гг. – характеризуется *негласной деятельностью масонских лож, которые*

все это десятилетие оставались под запретом. Численность их резко упала, все нестойкие колеблющиеся братья постепенно перестали посещать заседания лож гонимой организации. С другой стороны, это пошло на пользу российским масонам, так как в их рядах остались теперь действительно настоящие идейные сторонники масонского учения, все случайные попутчики, вступившие в масонство ради моды или из-за карьеристских соображений, отсеялись. По подсчетам (весьма приблизительным) Т.О. Соколовской, численность масонских лож уменьшилось за это десятилетие примерно на 2/3. Наименее пострадали ложи шведской системы, изначально действовавшие в более секретной обстановке, чем ложи других систем; при приёме новых членов к ним предъявлялись более жесткие требования (несколько поручителей и т.д.); наконец, сама жестко иерархизированная организационная структура шведских лож с неизвестным для рядовых братьев руководством – все это способствовало сохранению в тайне для правительства персонального состава этих лож. Хотя и в них наблюдается явный упадок деятельности (по вполне объективным причинам). Прекратился прием новых братьев, заседания лож проводились крайне редко (не чаще 2-3 раз в год).

Если подобное отношение к масонству Екатерины II, исходя из вышеизложенного материала, вполне понятно, то совершенно нелогичными выглядят действия Павла I, так и не давшего разрешения на возобновление деятельности масонских лож. Ведь, казалось бы, масоны (особенно московские), пострадали именно из-за него. Однако Павел, взойдя на престол, лишь освободил из тюрьмы Новикова, разрешил Лопухину пребывание в столице, отменил ссылку Куракина, Трубецкого и Тургенева, и этим ограничился. Разгадка подобного отношения к масонам Павла непосредственно связана с вопросом о том, *был ли сам Павел масоном.*

Большинство исследователей считают, что был. В качестве доказательств фигурируют *портреты Павла с масонскими атрибутами* в Стокгольмской галерее и музее П.И. Щукина, а также некая недатированная записка придворной Канцелярии (на нее ссылаются авторы двухтомника «Масонство в его прошлом и настоящем», воспроизведенном в сборнике «История масонства», изданном в 2003 г., но без ссылок на архивные фонды), в которой говорится, что Павел был тайно принят в масонство сенатором И.П. Елагиним в присутствии Н.И. Панина после отъезда шведского короля-масона Густава III из

Петербурга летом 1777 г. и не позднее 1779 г. Но даже если Павел формально и не стал масоном (прямых доказательств все таки нет), то все равно он испытывал с их стороны самое сильное влияние. Ведь практически все окружение Павла принадлежало к масонскому ордену. Достаточно назвать имена вице-канцлера и главного воспитателя Павла графа Никиты Ивановича Панина, его брата генерал-аншефа Петра Ивановича Панина, занявшего в 1776 г. пост заместителя Елагина в Великой Национальной ложе, одного из главных наставников Павла Тимофея Ивановича Остервальда, родственников Паниных князя Н.В. Репнина и князя Г.П. Гагарина, ставшего в 1779 г. главой шведских лож в России. Наконец, активными масонами были друзья юности Павла князь Александр Борисович Куракин (внучатый племянник Н.И. Панина) и капитан флота Сергей Иванович Плещеев (одновременно друг князя Репина), а также уже не раз упоминавшийся архитектор В.И. Баженов.

Восприятию масонских идей должны были способствовать и некоторые черты характера Павла: его склонность к мистицизму, религиозность, увлеченность рыцарской идеей, общая идеализация средневекового рыцарского прошлого.

Тем непонятнее *дистанцирование Павла от масонов* после прихода к власти в 1796 г. Объяснение, на наш взгляд, может быть только одно – к этому моменту *резко изменилось само мировоззрение Павла* и масонство перестало вписываться в его модель абсолютистско – полицейского государства, в котором не могло быть места никаким тайным обществам. К тому же Павел был одержим идеей объединения православной и католической церковью как противовесу идеям Французской революции, и сделал ставку в связи с этим не на масонство, а на Мальтийский Орден, гроссмейстером которого он стал в 1797 г. А, учитывая, что ряд масонских принципов стали лозунгами Французской революции, масонство было полностью дискредитировано.

В результате *деятельность масонских лож при Павле I так и не была легализована*. По недостоверным сведениям Павел во время коронации в Москве в апреле 1797 г. встречался с масонским руководством и объявил им, что ввиду опасных событий во Франции, возрождать масонство в России, по его мнению, преждевременно.

В этой связи значительный интерес представлял *документ из архива видного масона П.И. Голенищева-Кутузова под названием*

«Записка об учреждении в России Ордена Внутренних рыцарей», обнаруженный и опубликованный Т.О. Соколовской в 1911 г. Суть этой записки, составленной, видимо, самим Голенищевым-Кутузовым, заключается в намерении создать некий *Орден Внутренних рыцарей*, цель которого – «духовное усовершенствование россиян, охранение престола и единодержавия». Предполагалось просить Павла I взять Орден под все покровительство. Дошла ли эта записка до Павла – неизвестно.

Для нас этот документ важен тем, что демонстрирует стремление части масонов добиваться-таки легализации деятельности масонских лож, что называется, не мытьем так катаньем, используя романтические настроения императора и его увлеченность рыцарской идеей. К тому же это была явная *попытка подстроиться под политический идеал Павла* («охранение престола и единодержавия» как одна из главных целей будущего Ордена). Тем не менее, вплоть до трагической гибели Павла I в марте 1801 г. масонские ложи (неважно в каком облики и под каким прикрытием) официально разрешены не были.

В этой связи нельзя не привести *версию, согласно которой Павел, как нарушивший клятву ордена каменщиков, не покровительствовавший им и не разрешивший им проводить собрания, был приговорен масонами к смерти и, следовательно, дворцовый переворот 11 марта 1801 г. был осуществлен масонами*. В качестве главного аргумента фигурирует принадлежность большинства заговорщиков к масонскому ордену.

Данная версия представляется *маловероятной*, т.к. из всех участников заговора масонами были только Н.П. Панин и Л. Беннигсен, причем первый из них непосредственно в событиях 11 марта не участвовал. Нет ни одного свидетельства, которое бы указывало на участие в этом деле масонского ордена именно как организации.

7-ой этап: 1801-1810 гг. – характеризуется *возрождением масонства в России, фактическим снятием запрета с деятельности масонских лож; многообразием конкурирующих масонских систем*.

На момент прихода Александра I к власти действующих масонских лож в России было очень мало, к тому же они не были объединены в единую организацию. В 1801–03 гг. в Петербурге и Москве действовали на полуполюгальном положении ложи как минимум трех

систем. *Во-первых*, это ложа «Пеликана к Благотворительности» *шведской системы* во главе с *Иваном Владимировичем Бебером* (1746–1820), секретарем Капитула Феникса. *Во-вторых*, это ложи *розенкрейцерского мистического направления*.

Прежде всего, к ним следует отнести ложу «Умиряющего Сфинкса», созданную последователем Новиковым *А.Ф. Лабзиным* (1776–1825), впоследствии вице-президентом Императорской Академии Наук, в 1800г. на началах строжайшей конспирации. Один из высших постов в этой ложе занимал еще один активный деятель новиковского кружка мистик *И.А. Поздеев* (1776–1820), у которого все это время хранились акты московских розенкрейцеров. К ложе «Умиряющего Сфинкса» примыкала учрежденная в 1803 г. в обстановке строгой секретности ложа «Нептуна» под руководством сенатора *П.И. Голенищева-Кутузова* (1768–1829). Фактически же он создал не новую ложу, а возобновил старую с таким же названием, которая была учреждена в Кронштадте в 1778 г. и возглавлял ее адмирал *С.К. Грейг* под началом которого и служил Голенищев-Кутузов. Ложа «Нептуна» считалась одной из самых нетерпимых и фанатичных, не признавала ложи других систем. Главной целью ее было достижение тайного мистического знания.

К *третьему направлению* относились ложи *французской системы*. Самой крупной из них была ложа «Соединенных друзей», учрежденная в Петербурге в 1802 г. камергером и генерал-майором *А.А. Жеребцовым*. Сам он вступил в масонство в Париже в 1800 г., быстро достиг высоких степеней с правом открывать ложи французской системы в России. Жеребцов был тесно связан с *великим князем Константином Павловичем*, который вступил в ложу в том же 1802 г. Благодаря этому состав ложи стал самым великосветским в России: помимо брата Александра I в нее вступили герцог Александр Вюртембергский, граф Станислав Потоцкий, граф А. Остерман Толстой, граф И.Ф. Нарышкин, будущий министр полиции А.Д. Балашов, будущий начальник III отделения А.Х. Бенкендорф, поэт П.А. Вяземский и другие. Сам же Жеребцов интересен тем, что являлся сыном О.А. Жеребцовой-Зубовой и племянником последнего фаворита Екатерины II. П.А. Зубова. И мать и дядя принимали самое активное участие в организации заговора против Павла I. Ложа привлекала своими пышными обрядами, но в то же время цели ее деятельности были более чем серьезные и в какой-то степени политизированные (что в об-

щем-то характерно для всего французского масонства): «стереть между людьми различия рас, сословий, верований, воззрений, истребить фанатизм, суеверие, уничтожить национальную ненависть, войну, объединить все человечество узами любви и знания».

Вскоре Жеребцов основал ложу «Палестины» в Петербурге (в нее вступили будущие руководители «Капитула Феникса» граф *М.Ю. Виельгорский* и *С.С. Ланской*) и ложу «Иордана» в Феодосии.

По ряду свидетельств к 1803–04 гг. масонство в России было окончательно легализовано. По одной из версий, секретарь «Капитула Феникса» и глава ложи «Пеликана» (шведского обряда) *И.В. Бебер* добился в 1803 г. аудиенции у Александра I, рассказал ему о масонстве и добился легализации деятельности лож. Мало того, *Александр I* якобы даже сам вступил в ложу «Пеликана», переименованную в честь него в 1805 г. в ложу «Александра Благотворительности к коронованному Пеликану».

По другой версии, масонство было легализовано в 1804 г., после того, как старый масон *А.С. Сергеев* (директор канцелярии рижского губернатора) обратился с письмом к Александру I с просьбой возобновить деятельность лож и согласие было получено («Его Величеству сие не противно»).

Вопрос о том, *вступил ли в масонство сам Александр I, до сих пор остается открытым*. Прямых документальных доказательств нет. Но в любом случае на первых порах масонству он явно *симпатизировал и, по сути, оказывал покровительство*.

В 1805 г. (по другим данным в 1807 г.) лютеранским пастором *И.А. Фесслером* была основана ложа «Полярная звезда», отличавшаяся свободомыслием и филантропией. Она пользовалась особой популярностью еще и потому, что покровительство ей оказывал друг Фесслера *М.М. Сперанский*, вступивший в нее то ли в 1807 г., то ли в 1810 г. Однако растущая популярность Фесслера привела к интригам против него со стороны руководителя шведских лож *И.В. Бебера*, который в средствах не стеснялся и в 1811 г. добился ссылки Фесслера в Саратов.

Борьба за влияние между ложами разных систем, в конце концов, стала достоянием общественности и привлекла внимание правительства. В 1810 г. новоиспеченный министр полиции *А.Д. Балашов*, член ложи «Соединенных друзей» решил, видимо, упорядочить деятельность масонских лож и прекратить ненужную конкуренцию.

Он обратился к руководителям лож со следующим заявлением: «Начальникам существующих здесь масонских обществ известно, что правительство, зная их существование, не чинило никаких препятствий их собраниям. Со своей стороны и общества сии заслуживают ту справедливость, что доселе не подавали они ни малейшего повода к какому-либо на них притязанию. Но неосторожностью некоторых членов, взаимными лож состязаниями и некоторую поспешностью к расширению их новыми и непрерывными приятями, бытие сиих обществ слишком огласилось. Из тайных они стали почти явными и тем подали повод невежеству или злонамеренности к разным на них нареканиям. В сем положении вещей и дабы положить преграду сим толкованиям, правительство признало нужным войти подробнее в правило сих обществ и удостовериться в тех основаниях, на коих они могут быть терпимы и покровительствуемы». Ложам предлагалось прекратить на год прием новых членов и сдать на просмотр свои уставные документы и списки участников. Причем делалось это в обстановке строгой секретности так, что рядовые члены масонских лож не должны были знать об этой проверке.

Дать оценку поданным документам и выработать *единые правила* организации масонских лож в России должен был *специальный секретный комитет во главе со Сперанским*. Есть основания предположить, что данная проверка была *направлена против, прежде всего французских лож*, которые видимо, подозревались в том, что они *могут быть использованы в интересах наполеоновской Франции*, отношения с которой стремительно ухудшались. Иначе трудно объяснить, почему ложи французской системы «Соединенных друзей» и «Палестины» (куда между прочим входил сам Балашов) спустя год все еще не получили разрешения возобновить работы и прием новых членов. Не помогли даже профранцузские симпатии самого Сперанского, что лишний раз доказывает тот факт, что *инициатива организовать проверку деятельности масонских лож исходила, скорее всего, от самого Александра I*.

Впрочем, большинство руководителей петербургских масонов всех уставных документов не представило. Например, А.Ф. Лабзин и А.А. Жеребцов ограничились предоставлением только списков участников лож и описанием обрядов, а И.В. Бебер не представил актов высших степеней шведской системы, ограничившись тремя иоанновскими степенями.

Во время деятельности комитета Сперанского туда поступила анонимная записка на высочайшее имя с предложениями об устройстве масонства в России. Большинство исследователей считает, что автором ее был сам Балашов. Вот что в ней предполагалось: «Хорошее устройство масонства в Империи должно принести две существенные выгоды:

- оно должно остановить увеличение испорченности нравов, устанавливая добрую нравственность, утвержденную на прочном основании религии;

- оно должно воспрепятствовать введению всякого другого общества, основанного на вредных началах, таким образом, образовать род постоянного, но незаметного надзора, который по своим тайным сношениям с министерством полиции, доставил бы ему, так сказать, залог против всякой попытки, противной предполагаемой цели».

Далее предлагалось следовать двум основным положениям. Во-первых, «сколько возможно «скрывать действия полиции в ее присмотре так, чтобы не только публика вообще или те, кто пытался бы вводить эти вредные начала, не подозревали этого надзора», но и чтобы рядовые члены лож оставались в неведении, что они «находятся под присмотром или покровительством правительства и чтобы только начальники ордена участвовали в этой тайне». Во-вторых, следует «установить масонство в первоначальной его чистоте. «Все то, что могли прибавить к нему в некоторых странах отдельные обстоятельства, чуждые для нас и которые, следует отделить от существенной части». Далее предлагалось образовать «центр соединения» масонских лож, к которому примыкали бы все ложи, учрежденные вне столицы и которые полиции было бы трудно проконтролировать. Таким центром соединения должна стать «ложе-мать», основанная в Петербурге; «всякая другая ложа, не основанная и не подчиняющаяся этой ложе-матери, не должна быть терпима».

Постоянное упоминание в записке «целей Вашего величества» позволяет предположить, что существовала какая-то секретная записка Александра I, в которой в общих чертах излагались желаемые цели деятельности масонских лож после их реформирования. К сожалению, пока эта гипотетическая записка в архивах не обнаружена. В целом можно согласиться с мнением Д.Э. Харитоновича, который считает, что реализация предложений Балашова (или иного не установленного автора записки) привело бы к «превращению российского

масонства в тайно-полицейское государственное учреждение по распространению добродетели и недопущению зла».

И ведь самое интересное, что так и произошло. На основании этой докладной записки комитет Сперанского в 1811 г. принял *единые правила для масонства в России*. Ложи делились на *терпимые и нетерпимые*. К последним относились:

- общества и братства, «коих главные и побочные занятия состоят в том, чтобы с какою бы то ни было целью рассуждать о предполагаемых в государственном правлении переменах или о средствах, которыми могут быть осуществлены эти перемены, или о мерах, уже предпринятых с этой целью», т.е. признаются крайне нежелательными любые беседы на политические темы;

- «в коих безвестными начальниками обещают послушание клятвою или поднятием руки, словесно, письменно или какими бы ни было образом;

- в коих требуют обета молчания относительно тайн, открываемых сочленами;

- кои имеют тайную цель или которые для достижения известной цели употребляют тайные средства или сокровенные таинственные иероглифические формы».

Фактически под запрет попадали ложи всех масонских систем, прежде всего шведские и розенкрейцерские, признававшие власть неизвестного начальства и занимавшиеся в высших степенях поисками тайных знаний. Тем не менее, *именно ложи шведской системы были признаны наименее опасными*. В силу каких причин – до сих пор не совсем понятно.

Единственно разрешенной ложей-матерью была признана *Великая Национальная ложа (фактически «Капитул Феникса»)*, переименованная в *Великую Директориальную ложу Владимира к порядку* во главе с *Бебером*. Только она могла теперь учреждать новые ложи, а уже существующие обязаны были ей подчиниться. Бебер обязался раз в полгода предоставлять в министерство полиции списки лож с указанием возраста, звания и занимаемой должности. Заседания лож допускались только с разрешения министра полиции.

Таким образом, была предпринята попытка поставить масонские ложи под *полный правительственный контроль*. Однако в полной мере сделать это не удалось, т.к. тот же Бебер подал «для апробации» только уставы и списки первых трех иоанновских степеней. Шот-

ландские и рыцарские степени оказались вне контроля правительства, их носители собирались по сути тайно, соблюдалась строгая конспирация, протоколы собраний лож подписывались орденовыми именами (т.е. псевдонимами). Кстати, подобная конспирация привела к тому, что исследователям масонства и в прошлом, и в настоящем крайне сложно идентифицировать носителей этих псевдонимов, и установить точный персональный состав хотя бы руководства масонских лож шведской системы. Стараниями Т.О. Соколовской удалось по косвенным источникам выяснить принадлежность лишь нескольких орденовых имен. Так А.А. Жеребцов носил имя «Рыцаря венчанного креста» с девизом «Вскоре ярче заблестит», П.А. Шувалов (1774–1831) – «Рыцаря священного огня» с девизом «Умеренно и мудро», С.С. Потоцкий (1787–1831) – «Рыцаря покоящегося льва» с девизом «Покоится, но не спит»; М.Ю. Виельгорский (1788–1856) – «Рыцаря Белого лебедя» с девизом «Непорочность», С.С. Ланской (1787–1862) – «Рыцаря Воскресшего Феникса» с девизом «Из смерти жизнь».

В целом же после подобных демаршей правительства российским масонам пришлось хотя бы внешне принять предложенное *верноподданническое направление* своей деятельности. Именно в этом ключе был выдержан новый *Устав российских лож шведского обряда*, разработанный в 1811 г. и окончательно принятый в январе 1812 г. Состоял он из 9 разделов, вступления и заключения. В первом разделе «О должностях к Богу и религии» говорилось: «Исповедуй на всяком месте божественный закон Христа Спасителя и не стыдись никогда, что ты ему принадлежишь. Евангелие есть основание наших обязательств, ежели ты не веришь, то ты не каменщик». Тем самым ставится в довольно жесткой форме условие обязательного исповедания христианской религии.

Второй раздел «О бессмертии души» содержал наставления, выдержанные в религиозном духе. Самым же интересным являлся третий раздел «О должности к государю и отечеству». В нем говорилось следующее: «Твоя первая клятва принадлежит Богу, вторая – Отечеству и государю... Чувствительный человек! Ты чтить родителей своих, чтить равно с ними и отцов государства. Они суть особы, представляющие Божества на земле сей. Если они ошибаются, сами они отвечать будут перед Судьей царей; но твое собственное рассуждение, зачастую несправедливое, не может уводить тебя от повиновения... Обнаружь со рвением все способности свои и направь их... для

блага Отечества. Ежели когда-нибудь не исполнишь ты своей священной должности, ежели сердце твое не будет более от радости трепетать при нежном имени Отечества и государя твоего, то каменщики извергнут тебя из недр своих, яко противника общего порядка, яко недостойного быть участником в преимущественных выгодах такого общества, которое заслуживает доверенность и уважение государей, потому что любовь к отечеству есть одна из главнейших его пружин и что, ревнуя сделать лучшими граждан, требует оно, чтобы дети его с величайшею отличностью и по чистейшим побуждениям исполняли государственные должности».

Мы привели столь обширную цитату их Устава, так как она показывает, насколько *изменились идеалы масонства по сравнению с первоначальными образами*, воспринятыми из Англии. Как мы помним, один из основателей английского масонства *Филалет* призывал к религиозной и, особенно, политической терпимости. Масона, замешанного в антиправительственной деятельности, не стоит одобрять в его заблуждениях, но рекомендуется ни в коем случае не изгонять его из рядов масонства. В России – все наоборот: вместо космополитизма – *приоритет национального патриотизма*; вместо терпимости и аполитичности – *верноподданничество и политическая нетерпимость*.

Тем не менее, об идеалах свободы и равенства все-таки окончательно не забыли. В восьмом разделе «О должности к братьям» говорилось, что «в бесчисленной толпе существ, населяющих Вселенную, ты признал каменщиков братьями своими; не забывай никогда, что всякий каменщик, какой бы страны или состояния ни был, простирая тебе десницу свою, символ братской свободности, имеет священные права в твоей помощи и дружбе. Обет природы был равенство, но человек нарушил скоро оный. Каменщик восстанавливает первобытные права человеческого племени, он не жертвует никогда народным предрассудком и священный узел сравнивает здесь все состояния».

По сути, восьмой раздел довольно сильно противоречит третьему и закладывает совершенно иное *свободолюбивое направление развития масонства*.

Другие разделы Устава менее значимы. Разделы 4-6 были посвящены этическим вопросам, прежде всего о любви к ближнему, филантропии и благотворительности. Раздел 7 назывался «О нрав-

ственном совершенствовании себя», раздел 9 – «О должности к Ордену».

Если суммировать в целом, то новый Устав знаменовал дальнейшую эволюцию российского масонства *в направлении национальных приоритетов и верноподданнических начал, но вместе с тем сохранил элементы свободолюбия, демократизма и социальной справедливости*. Видимо именно это и привлекло в масонстве будущих декабристов.

8-ой этап развития российского масонства: 1811-1817 гг. – характеризуется господством лож шведской системы под тайным руководством Капитула Феникса и явным – производной от него Великой Директориальной ложи Владимира к порядку, во главе с И.В. Бебером.

По оценке Т.О. Соколовской в 1812–1813 гг. главенство шведской системы признало подавляющее большинство российских лож. При этом российское масонство приобретало все более *национальный, патриотический характер*. Целью ставилось использовать масонство во благо России. Предполагалось, что сплотив элиту общества, российское масонство поведет сородичей к высотам духовного совершенства. В состав масонских лож в это время влился цвет патриотически настроенной русской аристократии. Достаточно упомянуть кн. М.И. Кутузова-Смоленского, А. Остерман-Толстого, М.П. Баратаева, князей Долгоруких, Лобановых-Ростовских, графов Воронцовых, Виельгорских, Шуваловых и др. Видимо, многих из них привлекли не только идейные принципы масонства, но и перспектива попасть во *Всемирную ложу «Великих помазанников Божиих»*, которая по слухам состояла из наиболее просветленных братьев из национальных Капитулов и ставила целью «бороться со злом и насилием в мире, с политическим и духовным деспотизмом, поднимать духовный уровень всех народов планеты, насаждая древо духовной свободы на развалинах насилия». Имена членов этого Всемирного Капитула были неизвестны тем, кто к нему не принадлежал.

Существовал ли этот невидимый наднациональный Капитул на самом деле, до сих пор не установлено (не обнаружено документов ни подтверждающих, ни опровергающих факт его существования), но вне зависимости от этого возможность оказаться в рядах мировой элиты была для русской просвещенной аристократии весьма заманчивой.

Сами ложи приобретают в этот период своеобразный *кружковый характер*. Так в ложе Александра к коронованному Пеликану преобладали представители старого екатерининского дворянства и купечества, в ложах «Елизаветы к Добродетели» (названа так в честь жены Александра I) и «Соединенных друзей» – высшие круги петербургского дворянства, прежде всего высшие придворные чины; в ложе «Петра к истине» – немецкие врачи и инженеры; в ложе «Палестины» – деятели науки и искусства и выходцы из Франции, в ложе «Нептуна к Надежде» в Кронштадте – русские и иностранные моряки и т.д.

Однако количественное увеличение масонских лож в России привело к появлению *разных взглядов на дальнейшее направление развития российского масонства*. В 1814 г. довольно неожиданно в российском масонстве произошел *раскол*, окончательно оформившийся в 1816–1817 гг. Его инициатором выступил глава ложи «Петра к истине» *Е.Е. Эллизен* – врач Обуховской больницы, немец по происхождению, вступивший в масонство в 1811 г., являвшийся на тот момент членом «Капитула Феникса». В открытом письме Беберу (а по сути, рассчитанном на самую широкую масонскую аудиторию) он заявил, что существование в России высших масонских степеней и «Капитула Феникса» фактически незаконно, т.к. в 1810 г. Бебер предоставил в министерство полиции обрядники и уставы только первых трех степеней (видимо из-за того, что в актах высших рыцарских степеней одной из главных целей провозглашалась борьба с любыми проявлениями светского и духовного деспотизма и Бебер попросту не решился их передать в правительственные инстанции).

Эллизен предлагал сделать масонские ложи более открытыми; заменить тайное самовластное управление часто неизвестных лиц более «лёгким», выборным и ответственным; отказаться от занятий мистикой и оккультизмом, а также от намерения восстановить древние рыцарские ордена. При этом, что интересно, Эллизен указывал (видимо, памятуя либеральные взгляды Александра I), что Густав III в Швеции воспользовался масонской организацией для восстановления абсолютизма. В связи с этим нельзя не отметить оригинальный *парадокс*: выступая вроде бы за большую демократичность в деятельности лож, против высших степеней, за выборность руководства, Эллизен, получается, одновременно выступает и против борьбы с деспо-

тизмом в любых проявлениях (а это как раз была одна из главных целей высших степеней).

Почему Эллизен выступил с таким заявлением? Наиболее вероятным объяснением представляется то, что он выразил мнение значительной части масонов (особенно молодых), которых не устраивали слишком жёсткие порядки в шведской системе масонства. Они хотели идти в ногу со временем, желали большей свободы и открытости (не стоит забывать, что все эти события происходили на фоне патриотического подъема 1812 г. и явного крена в сторону либерализма во внутренней и внешней политике Александра I). Скорее всего, на эту основную причину наложилась и другая. Эллизен первоначально выступил от лица так называемой «иностранной партии» в российском масонстве, которая к 1814–1815 гг. оказалась почти оттесненной от высших руководящих постов. Так что выступление Эллизена вполне вероятно можно объяснить и *стремлением масонов нерусского происхождения восстановить свое пошатнувшееся положение.*

Как бы то ни было, с этого момента в российском масонстве начинается серьезный раскол. Вначале Бебер, видимо, счел письмо Эллизена личным выпадом против себя и объявил, что отказывается от звания Великого Мастера, раз ему не доверяют и предложил вместо себя кандидатуру своего заместителя *П.А. Шувалова* (но тот отказался), а затем *графа В.В. Мусина-Пушкина*, но тот согласился управлять только иоанновскими степенями. В итоге руководителем высших степеней и «Капитула Феникса» остался по-прежнему Бебер. В июне 1815 г. он обратился с письмом к министру народного просвещения гр. Разумовскому, в котором доказывал полезность сохранения высших степеней, как охранителей «святых заветов христианства против ополчившегося неверия и ложного философствования». Одновременно он предлагал для «восстановления тишины» разделить масонские ложи на две системы, управляемые по-отдельности. Для управления оставшихся верными старым традициям лож он предлагал учредить вместо Директориальной ложи Владимира к порядку Великую Управляющую ложу под своим руководством и обязался давать отчет о всех событиях, которые будут там происходить.

Письмо было передано генерал-губернатору Петербурга и тот дал согласие на учреждение *двух Великих лож.* Эллизен воспользовался этим разрешением и на основе 4 лож «Петра к правде», «Палестины», «Изиды», «Нептуна» учредил союз *Великой ложи Астреи,*

названной в честь богини справедливости и правосудия. Руководителем нового союза был избран гр. *В.В. Мусин-Пушкин-Брюс*, его заместителем – *Эллизен* (который и осуществлял фактическое руководство). В Уставе Великой ложи Астреи говорилось, что она никогда не будет зависеть от неизвестных начальников или иноземных масонских правлений, не будет иметь никаких тайн от правительства, не будет заниматься поисками «сверхъестественных тайнств» и следовать правилам «Иллюминатов, Мистиков и Алхимистов», «не будет стараться о восстановлении древних рыцарских Орденов».

Целью новой организации провозглашалось «усовершенствование благополучия людей исправлением нравственности и распространением добродетели». Управляться Союз Астреи должен был на началах *выборности, ответственности и сменяемости руководства*.

Подобные принципы оказались очень привлекательны для, прежде всего, молодого поколения масонов. В результате начался массовый переход масонов в ложи Великого Союза Астреи. Дело дошло даже до того, что в союз Астреи перешла самая старая русская ложа шведской системы «Александра к коронованному Пеликану». Практически все масоны немецкого происхождения также перешли в союз Астреи. И.В. Бебер (тоже немец по национальности) фактически самоустранился от руководства прежней Великой Директориальной ложей и бездействовал. Инициатива перешла к более энергичным деятелям – сторонникам сохранения старой системы *А.А. Жеребцову и гр. М.Ю. Виельгорскому*. Последний в противовес союзу Астреи тайно учредил ложу «Трех добродетелей» в Петербурге, «Полярной Звезды» в Вологде и «Трех коронованных Мечей» в Полтаве, что привело к серьезным неприятностям с Министерством Внутренних Дел, которое потребовало объяснений.

Летом 1816 г. по инициативе Жеребцова начались переговоры с Великой ложей Астреи о заключении *Конкордата*. В декабре того же года он был подписан. Согласно Конкордату упраздняясь Великая Директориальная ложа Владимира к порядку, вместо нее создавались две материнские ложи: *Великая ложа Астреи (работавшая по английской 3-х степенной системе)* и *Великая Провинциальная ложа (продолжавшая работать по шведской системе)*. Обе Великие ложи обязались поддерживать мирные отношения и не переманивать братьев-масонов друг у друга. Следует отметить, что, как и в 1810 г., правительство знало лишь о существовании Великой Провинциаль-

ной ложи, работами же высших степеней по-прежнему руководил «Капитул Феникса», состав которого держался в тайне.

Весной 1817 г. после длительных колебаний в союз Астреи перешел И.В. Бебер, в результате чего изменился состав Великой Провинциальной ложи и «Капитула Феникса». Великим мастером стал А.А. Жеребцов, а его заместителями М.Ю. Виельгорский и С.С. Ланской. Учитывая, что Жеребцов часто отсутствовал в столице, реальное управление ложами шведской системы сосредоточилось в руках графа Виельгорского и Ланского.

В целом же на протяжении 1817 г. продолжился переход масонов из лож шведской системы в союз Астреи. В частности туда перешла одна из крупнейших по численности и старейших лож – ложа «Соединенных Друзей». Тем самым наметился явный перевес союза Астреи.

9-ый этап развития российского масонства – 1817-1821 гг. – характеризуется сосуществованием двух масонских систем: Великой ложи Астреи (английская система) и Великой Провинциальной ложи, а фактически тайного «Капитула Феникса» (шведская система).

Количественный перевес был на стороне Великой ложи Астреи. Ее относительный демократизм привлекал внимание прогрессивно настроенных представителей дворянской интеллигенции и офицерства. Именно в этот период туда устремились мыслящие и свободолюбивые люди, включая Грибоедова, Чаадаева и Пушкина. В масонство вступили и многие будущие декабристы. По подсчетам Д.Э. Харитоновича масонами были не менее 24 декабристов. Братья Муравьевы-Апостолы, Рылеев и особенно Пестель рассчитывали использовать масонские ложи как *готовую конспиративную форму для антиправительственной деятельности*. Кстати, одна из первых декабристских организаций «Союз Спасения» была создана по принципам масонской ложи.

Великая Провинциальная ложа также не собиралась сдавать свои позиции. На рубеже 1817–1818 гг. были учреждены 3 новые ложи: «Северных друзей» в Петербурге, «Ищущих Манны» в Москве и «Эвксинского Понта» в Одессе. Однако летом 1818 г. произошел новый кризис, связанный с письмом Жеребцова, в котором он давал согласие на переход недавно учрежденной ложи «Северных друзей» в союз Астреи. В результате в октябре 1818 г. Жеребцов был исключен из «Капитула Феникса», новым Великим Мастером был избран граф

М.Ю. Виельгорский, а его заместителем *С.С. Ланской*. Капитул принял решение еще больше ужесточить дисциплину, исходя из точного соблюдения старинных уставов, так Дирекория Капитула впредь должна была состоять из одних Командоров 9-ой степени, имена которых рядовым масонам были бы неизвестны (кроме Виельгорского и Ланского). Во главе угла был поставлен принцип: «пусть наш круг будет мал, но крепок», т.е. главное – не количество братьев-масонов, а их качество (под этим понималась убежденность в правильности масонских постулатов, стремление сознательно заниматься совершенствованием своей личности, сплоченность и дисциплинированность). В отличие от Жеребцова новые лидеры Капитула Феникса и Великой Провинциальной ложи Виельгорский и Ланской обладали ораторским даром и необходимой энергией для претворения своих взглядов в жизнь.

Граф *Михаил Юрьевич Виельгорский* (1788–1856) был очень образованным и культурным человеком с достаточно мягким характером. Не довольствуясь обычными ритуальными работами в ложах, он вместе со своим другом *С.С. Ланским* организовывал поучительные беседы на дому, куда собирались лучшие представители столичной интеллигенции. Практически все современники положительно отзываются о Виельгорском как человеке. Вот как, например, охарактеризовал его знаменитый поэт *П.А. Вяземский*:

Всемирной ярмаркой и выставкой всесветной
Был кабинет его, открытый настежь всем;
Кто приносил туда залог мечты заветной,
Кто мысль, кто плод труда, кто приходил ни с чем.
Актер, магнетизер, мыслитель величавый,
Скрипач и букинист, и тенор, и хирург,
И все искатели, которые за славой,
Да за деньгами теснятся в Петербурге,-
Все проявлялось здесь на пробе и поклоне,
Здесь был их первый шаг с залогом на успех.
Хозяин ласковый в домашнем Вавилоне
Умел все выслушать и надоумить всех...

Главными целями для Виельгорского было самосовершенствование, борьба с собственными слабостями и постижение тайных ис-

тин. Виельгорского прекрасно дополнял *Сергей Степанович Ланской* (1787–1862), прокурор Сената, действительный статский советник, в будущем министр внутренних дел (с 1855 г.) и активный участник разработки «великих реформ» Александра II. Современники отмечали его сильный характер, решительность и настойчивость, ораторский дар. Целью масонства он считал пробуждение во вступающих в масонские ложи чувства человеческого достоинства, ненависть к злу и насилию в любых проявлениях, привлечение в масонство возможно более широкого круга достойных людей, дабы «увеличением рати слугителей света победить легионы тьмы». Ланской был принципиальным человеком, был верен своим идеалам и после запрещения масонства не дал расписки и вышел в 1823 г. в отставку.

Благодаря этим ярким личностям авторитет и популярность Великой Провинциальной ложи увеличились и к середине 1821 г. ей подчинялось уже 12 лож. Наметилось постепенное сближение позиций двух Великих лож, часто оказывались взаимные услуги. При этом следует отметить, что союз Астреи считался, видимо, более благонамеренным с точки зрения правительства, чем Великая Провинциальная ложа (наверное смущала её таинственность и строгая иерархия). В качестве примера можно привести эпизод с основанием в Москве ложи «Гарпократа» в 1821 г., которая формально входила в союз Астреи, но фактически являлась прикрытием ложи «Нептуна» (руководителем был один из старейших масонов П.И. Голенищев-Кутузов, имевший много врагов), тайно входившей в «Капитул Феникса».

Постепенно противоречия сглаживались и в *июне 1821 г.* было принято решение об *объединении в однородную систему на основе «истинной древней шведской системы».*

С этого момента начинается ***10-ый этап развития российского масонства: 1821-1822 гг.,*** характеризующийся *восстановлением единства на компромиссной основе.*

Объединению двух великих лож, судя по всему, способствовали опасения руководства Великой ложи Астреи, что «мягкость управления и выборность высших должностных лиц могут привести к дальнейшему распространению «вольномыслия», вследствие чего масонские ложи могут приобрести антиправительственный характер. Так фактически второе лицо в Великой ложе Астреи сенатор *Е.А. Кушелев* писал в годовом отчете о деятельности масонских лож на имя

Александра I о распространении «вольномыслия» среди членов лож, об обсуждении «несвойственного духу Российской Империи выборного конституционного правления». И опасения эти были небеспочвенными, памятуя планы Пестеля использовать масонские ложи в качестве готовой организационной формы для антиправительственной деятельности. К тому же и декабристские организации создавались явно по масонскому образцу, напоминая систему Строгого Послушания с неизвестным начальством и жесткой дисциплиной, что видимо, особо импонировало тому же Пестелю.

Ложи же шведской системы под руководством Виельгорского и Ланского были более консервативными, предъявляли более жесткие требования к своим участникам и не допускали (во всяком случае, формально) обсуждения политических вопросов, делая упор на нравственное самосовершенствование и изучение мистических книг.

Поэтому объединение и было осуществлено *на принципах Великой Провинциальной ложи шведской системы* с ее жесткой дисциплиной и иерархичностью. По-видимому, с точки зрения руководителей союза Астреи, это должно было привести к снижению оппозиционных настроений среди масонов и предотвратить возможное запрещение масонских лож в России. Тем более предупреждающие действия правительства уже последовали. В частности министр народного просвещения кн. *А.Н. Голицын* в июне 1821 г. запретил печать масонскую литературу, а в конце года была официально приостановлена деятельность польских масонских лож (окончательно они были запрещены в ноябре 1822 г.).

Торжественное объединение двух российских Великих лож окончательно состоялось *12 марта 1822 г.* и было приурочено к очередной годовщине вступления на престол Александра I. Чтобы продемонстрировать верноподданнический дух объединённого русского масонства, Александру I были отправлены две оды, сочиненные поэтом-масоном *Н.Ф. Остолоповым*. В одной из них воспевались добродетели справедливого монарха: «Народов сильных победитель, он славою венчал свой век, но блага подданных рачитель, он вместе — царь и человек». В другой оде содержалась благодарность Александру I за покровительство и надежда, что подобное отношение к масонству сохранится и впредь:

Днесь с Александром на престоле
Сама Премудрость восседит.
Она сама свой взор к нам обращает
И с видом благостным вещает:
«Я знаю Ваших цель работ,
Она священна и полезна;
Вас не постигнет участь слезна
От прежних бед, – я Вам оплот!»

Тем не менее, высшее руководство российских масонов по своим каналам, видимо, узнало о готовящемся указе о запрете масонских лож. Иначе сложно объяснить, почему 24 июня 1822 г. на торжественном собрании Великой Провинциальной ложи, посвященном дню святого покровителя всех масонов Иоанна Предтечи, выступление главного витии (оратора) «Капитула Феникса» П.С. Кайсарова было проникнуто открыто оппозиционным духом, содержало в завуалированной форме выпады против безнравственности системы управления и, по сути, очень напоминало политическое и идейное завещание (или как метко определила Т.О. Соколовская, «крик осужденного на смерть, ведающего, что слова, которые он сейчас еще сможет крикнуть толпе, будут последними словами»).

В своем выступлении П.С. Кайсаров призвал к уважению добродетели, равенству, признанию человеческого достоинства личности, независимо от места в социальной иерархии; призывал вельмож, находящихся у кормила власти, к отказу от чиновничьей чванливости и к беспристрастности, уважению гражданской добродетели, а не происхождения («ласкательство да не заступает у них место заслуг, оказываемых Отечеству»).

Далее содержался призыв к правителям народов (явный намек на Александра I) соблюдать законы, ими же изданные. Завершалась речь призывом к масонам к активной деятельности с помощью личного примера: «В наши времена, в которые величайшие злодеи пользуются уважением, в которые лезть предпочитается истине» (на наш взгляд, это явный намек на Аракчеева), «блеск – достоинству, так называемое умение жить – чистосердечию и благочестию, в которые все более или менее гордятся быть мастерами притворства, в которые все более или менее раболепствуют эгоизму – тот не достоин звания вольного Каменщика, кто бездействует».

Подобная речь, проникнутая критическим и оппозиционным отношением к современному положению вещей в обществе и государстве, уже сама по себе могла вызвать крайне жёсткую реакцию со стороны высшей государственной власти. Но эта самая власть, в сторону которой было выпущено столько критических стрел Кайсаровым, на удивление, никак не прореагировала. Скорее всего, потому что судьба масонства в России была уже решена и правительство не посчитало нужным вдаваться в частности.

1 августа 1822 г. появляется знаменитый рескрипт Александра I министру внутренних дел В.П. Кочубею о запрещении тайных обществ, в том числе масонских лож. Необходимость этой меры объясняется «беспорядками и другими соблазнами, возникшими в других государствах от существования разных тайных обществ, из коих иные под наименованием лож масонских, первоначально цель благотворения имеющих, занимались сокровенно предметами политическими (в рукописном варианте подлинника рескрипта эти слова подчеркнуты – Авт.); впоследствии обратились к вреду спокойствия государств и принудили в некоторых из них сии тайные общества запретить».

Приведенный абзац рескрипта не оставляет сомнений в *главной причине запрета тайных обществ в России, которой являлись революционные события в Италии и Испании в 1820–1821 гг.* Александр I знал, что венты итальянских карбонариев были построены по образцу масонских лож, а сами ложи зачастую превращались в филиалы революционной организации. В Испании дело обстояло примерно так же. Зная о существовании декабристских обществ, о распространении оппозиционных настроений в ложах союза Астреи (вспомним доклад Кушелева), о борьбе с деспотизмом как одной из целей высших степеней лож шведской системы, Александр I вполне обоснованно опасался, что масонские ложи в России могут быть использованы по примеру Италии и Испании в революционных целях.

Этот вывод подтверждает следующий абзац рескрипта, где Александр I пишет, что данное мероприятие проводится «дабы преграда была полагаема всему, что ко вреду государства последовать может и в особенности в такое время, когда к несчастью от умствований, ныне существующих, проистекают столь печальные в других краях последствия». С этой целью:

1) Все тайные общества, под какими бы они названиями не существовали, как-то масонские ложи и другие (*масонские ложи специально выделены – Авт.*), закрыть и учреждения их впредь не допускать.

2) Объявив о том всем членам этих обществ, взять с них *подписку*, что они ни под каким видом в масонских ложах или иных тайных обществах, под какими бы благовидными названиями они не существовали, состоять не будут не внутри империи, не вне ее.

3) Всем министрам потребовать от своих чиновников, чтобы они откровенно объявили, не состоят ли они членами масонских лож или иных тайных обществ в империи или вне ее, так как присягу могут приносить одну и только государю.

4) От участников тайных обществ взять специальную подписку, что принадлежать к ним больше не будут, в случае отказа – исключить со службы.

5) Военным и гражданским губернаторам строго следить, чтобы никто ни под каким предлогом никаких лож или тайных обществ не учреждал и чтобы чиновники также дали подписку, что более в тайных обществах состоять не будут.

Несмотря на то, что подобный указ был ожидаем и, как уже было сказано, высшее масонское руководство скорее всего знало о его подготовке, для большинства рядовых масонов рескрипт Александра I был полной *неожиданностью*, как гром среди ясного неба. С.П. Фонвизин в письме С.С. Ланскому отмечал, что «большая часть братьев была объята страхом и боязнью случившееся как наказание Господне за лень, беспечность и нерадение к исполнению заветов Ордена». Многие масоны отмечали, что с запретом Ордена они *потеряли стимул к многому совершенствованию, работе над устранением своих недостатков*.

Тот же С.П. Фонвизин писал: «Хотя, может быть, истинные, верные и добрыми подвигами подвизающиеся братья немало не потеряют от запрещения наружных работ, но мы, бедные, слабые, страстями и слабостями обуреваемые, соблазнами внешними и внутренними колебаемые братья, много потеряли от такового запрещения, мы лишились наружного пункта соединения и вместе с ним лишились всех его благотворных влияний». Ему вторит офицер лейб-гвардии Измайловского полка Л.Д. Симанский (1791–1828), который следующим образом в своем дневнике описал чувства, испытанные

им при закрытии масонских собраний: «Со стеснённым сердцем подписал я оною (подписку) 28 августа 1822 г.; подобно как нежный и благородный сын, расставался с чадолюбивым отцом, что немало было для меня болезненно, зная из опыта, что и при всех сих вспомогательных средствах к усовершенствованию самого себя, весьма часто забывал и пренебрегал оными, по недостатку же собственного прилежного размышления и происходивших от одного внутренних работ; наиболее же частое общение с братьями, взаимно друг друга подкрепляющее, не давало мне свернуть с пути истины; отныне сих наружных работ запрещение действительно было мне болезненно, ибо тайно предсказывало мне близкое падение и охлаждение ко всему тому, к чему одна только благость Спасителя Вселенной удостоила меня призвать; одна только надежда на Отеческое милосердие Его, что не оставит меня совсем погибнуть, подкрепляет меня».

И Симанский, и Фонвизин и многие другие масоны не раз отмечали благотворное влияние своих вышестоящих учителей-масонов, которые развивали у них чуткость к своим душевным движениям, были действенными стимулами к нравственному самосовершенствованию. Теперь этого «наружного пункта соединения и общения» они оказались лишены.

Конечно же, после второго запрещения в 1822 г. масонство в России не было полностью уничтожено. Сохранились многочисленные свидетельства, что наиболее идейные и принципиальные масоны, прежде всего руководящий состав «Капитула Феникса» (М.Ю. Виельгорский, С.С. Ланской, Н.А. Головин), а также представители мистического направления из «нерегулярных лож», которые изначально действовали тайно и были неподконтрольны правительству (И.А. Поздеев и др.), продолжали тайно собираться в тесном кругу вплоть до 1860-х гг., прежде всего, в Москве, и в меньшей степени, в Петербурге.

Но запрет подорвал влияние масонства на общественное мнение. Будучи изолированным от общества, действуя в сугубо конспиративной обстановке, оно перестало быть массовым общественным движением, перестало оказывать воздействие на умы и настроения дворянской элиты. Со смертью Виельгорского, Ланского и других видных масонских деятелей, лишённое пополнения, «александровское» масонство попросту постепенно исчезло. Новое возрождённое масонство начала XX в. имело со старым очень мало общего и разви-

валось в совершенно ином направлении, гораздо более политизированном. Но рассмотрение дальнейшего развития российского масонства выходит за рамки нашей работы.

Итак, на основе вышеприведённого обзора краткой истории развития, масонства за рубежом и в России подведем *итоги* и, прежде всего, попробуем ответить на главный интересующий нас вопрос – *как же соотносятся масонство и конституционализм?* По нашему мнению, *конституционализм* можно охарактеризовать как *политико-правовое течение общественной мысли*, выступающее за введение Конституции как высшего закона государства, основанного как минимум на трех составляющих: определение неотчуждаемых прав и свобод личности; введение фундаментальных законов, обязательных для всех, включая и монарха; создание законодательной ветви власти в лице Парламента, представляющей мнение народа и ограничивающей единовластие монарха (применительно к XVIII–XIX вв.).

Масонство, на наш взгляд, также является течением общественной мысли, но *течением* прежде всего *нравственно-этическим*, цель которого – поэтапное объединение всего человечества на основе христианских ценностей (братства, всеобщей любви и взаимной поддержки, альтруизма, максимальной терпимости), путём нравственного совершенствования отдельно взятой личности. В определенной степени масонство можно считать экуменистическим движением, попыткой создать новую внеконфессиональную религию вначале в рамках христианской цивилизации, а затем и всей планеты. С религией масонство сближает большая роль, отводившаяся символам, обрядам и ритуалу.

Оба общественных движений в значительной мере *пересекаются*. *Во-первых*, и масонство, и конституционализм *целью ставили реформирование общества*, по-разному расставлялись лишь акценты. В конституционализме упор делался на реформирование прежде всего политической системы с помощью правовых средств (разработка и введение Конституции и т.д.). Масонская доктрина основное внимание уделяла изменению нравственного облика людей. Идеологи масонов исходили из того, что какими бы разумными и прогрессивными не были законы и основанная на них общественно-политическая система, сами по себе они не могут даровать всемерного благополучия людям, большинству которых неведомы чувства любви и сострадания к ближнему (в этом масоны коренным образом расходились с

идеологами Просвещения). Поэтому масоны ставили целью прежде всего изменить нравственный климат в обществе, перевоспитать постепенно большинство человечества путем нравственного, умственного и физического совершенствования каждой отдельной личности (масоны недаром уподобляли себя настоящим каменщикам, которые, прежде чем приступить к кладке здания, тщательно обрабатывают каждый камень и возводят из них фундамент). Мечтой масонов было создание в отдаленном будущем большинства, проникнутого возвышенными масонскими идеями. Тогда сами бы собой отпали уродливые формы взаимоотношений во всех сферах жизни, основанные на алчности, эгоизме и властолюбии.

Масонство первоначально мыслилось как *аполитичное движение*. Но таковым оно осталось (да и то с определенной долей условности) только на своей родине – в Англии, где к моменту возникновения масонства уже были проведены минимальные политические преобразования, удовлетворившие большинство общества (существовал Парламент, определенные права и свободы личности, действовала Конституция, пусть и не в виде единого документа). В странах же континентальной Европы, где продолжали существовать абсолютистские режимы, и в американских колониях Англии, где действовала системы колониального угнетения, масонство по мере своего распространения стало *политизироваться* и, более того, постепенно приобретало *оппозиционную местным правящим режимом направленность*. Особенно ярко это проявилось в североамериканских колониях и во Франции, где масонство превратилось в организационную оболочку антиправительственного движения (благо этому способствовал тайный характер деятельности масонских лож). Исключением является, разве что Германия, но и там подобные тенденции использования масонских лож в политической борьбе были, что называется, налицо (достаточно вспомнить «Общество иллюминатов» А. Вейсгаупта).

В России тенденция политизации масонства также проявлялась в полной мере. Это и активные контакты, прежде всего, московских масонов с опальным Павлом Петровичем и связанное с этим «дело Новикова», приведшее к первому запрету масонских лож; и распространение оппозиционных настроений, «вольномыслия» в масонских ложах союза Астреи в 1817–1821 гг., активное участие в них будущих

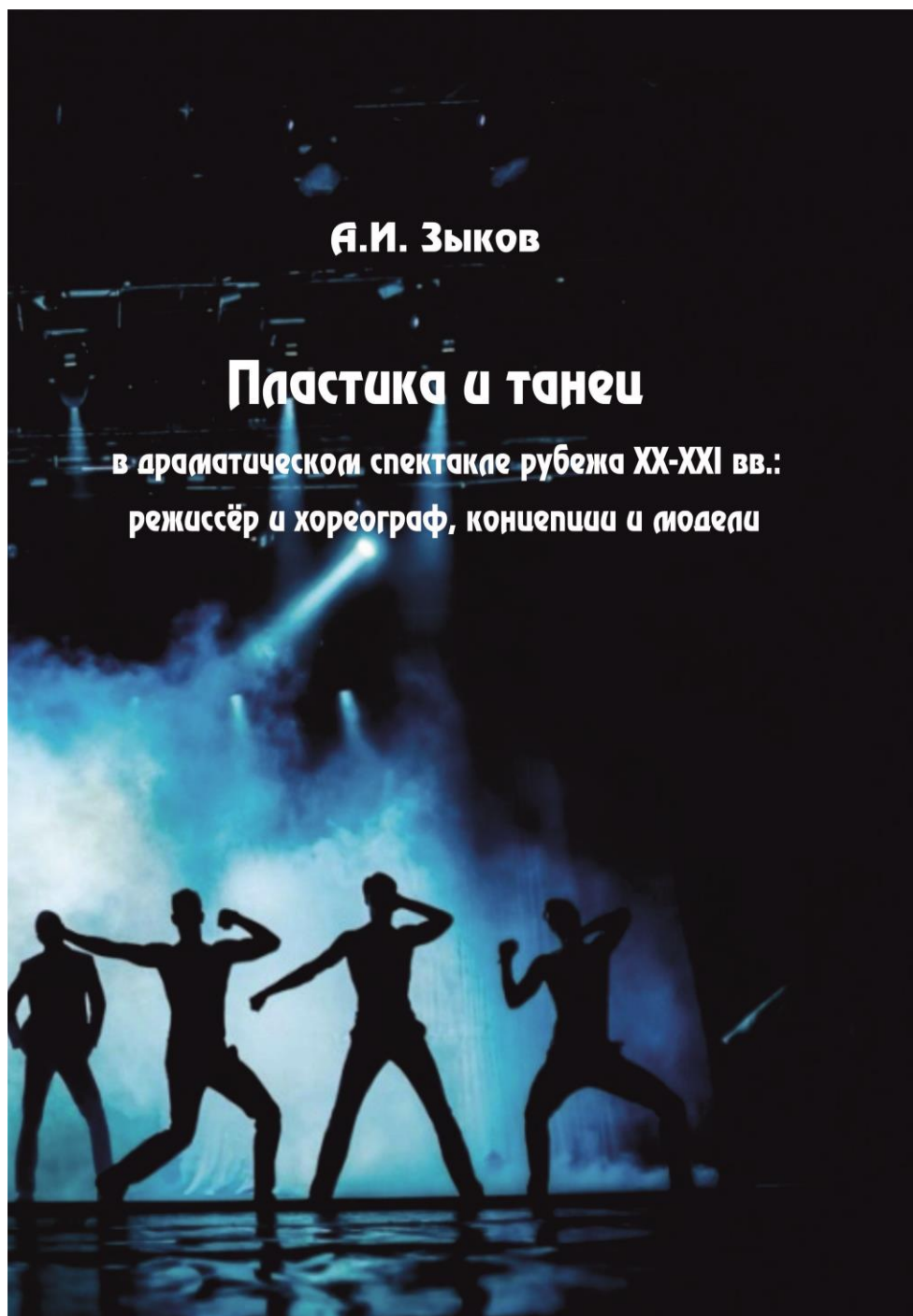
декабристов, что привело к вторичному запрещению масонства в 1822 г.

Во-вторых, с чисто формальной стороны, многие идейные принципы и даже терминология конституционализма перекликаются с масонскими, а иногда и напрямую оттуда заимствованы. Так, например, само понятие Конституция в смысле учредительного документа впервые стало употребляться именно в масонских ложах (вспомним Конституции Андерсена). Многие лозунги Американской и Великой Французской революций безусловно имели масонское происхождение (Свобода, Равенство, Братство; борьба с любыми проявлениями деспотизма и несправедливости; стремление к счастью на Земле и т.д.).

Кроме того, масонство с его идеями религиозной и политической толерантности, взаимопомощи, нравственного самосовершенствования (во всяком случае, на первых порах) способствовало *раскрепощению общественного сознания, его рационализации, освобождению от пут религиозного догматизма*, причем как в Европе, так и в России. Без этого было бы вряд ли возможно распространение в обществе свободомыслия и конституционно-правовых идей.

И на Западе и в России четко прослеживается значительное *совпадение персонального состава приверженцев конституционализма и масонства*. Достаточно привести такие имена, как Б. Франклин, Т. Джефферсон и Дж. Вашингтон в США; Бриссо, Демулен, Дантон, Мирабо и, вполне возможно, Робеспьер – во Франции. В России четко установлена принадлежность к масонству таких представителей конституционного движения как братьев Н.И. и П.И. Паниных, секретаря Н.И. Панина известного драматурга Д.И. Фонвизина, декабристов Н. Муравьева, К. Рылеева, П. Пестеля. Судя по всему, членами масонских лож являлось и большинство участников Негласного Комитета.

Таким образом, можно сделать *вывод, что у конституционализма и масонства больше точек соприкосновения, чем различий*. Масонские ложи в странах с абсолютистскими режимами часто использовались в качестве организационной формы для оппозиционной деятельности, включая и борьбу за введение Конституции, Парламента, прав и свобод человека.



А.И. Зыков

Пластика и танец

**в драматическом спектакле рубежа XX-XXI вв.:
режиссёр и хореограф, концепции и модели**

А.И.ЗЫКОВ

**Пластика и танец в драматическом спектакле
рубежа XX–XXI вв.:
режиссёр и хореограф, концепции и модели**

Пластика и танец в драматическом спектакле рубежа XX–XXI вв.: режиссёр и хореограф, концепции и модели: монография. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2020. – 186 с.

В монографии анализируются тенденции развития театра рубежа XX–XXI вв., связанные с танцевально-пластической составляющей драматического спектакля. Автор обращается к проблеме «поименований», выявляет возрастающую самостоятельность пластики и танца в структуре театрально-сценического действия как особого «текста» с особым языком. Выявляются и всесторонне характеризуются основные дискурсивные модели танцевально-пластической составляющей драматического театра как образной системы. Изучение взаимодействия режиссёра драматического спектакля и постановщика пластики и танца позволяет определить функции режиссёра-хореографа в современном драматическом театре как признаки особой профессии.

Для студентов и педагогов театральных институтов, хореографических факультетов вузов культуры и искусства, профильных учебных заведений среднего звена, а также профессионалов и всех интересующихся театрально-хореографическим искусством.

Глава 3 «Дискурсивные танцевально-пластические модели в художественных процессах современного экспериментального театра: характер взаимодействия». Раздел 1 «Пластическое решение современного драматического спектакля».

Использование выявленных нами танцевально-пластических дискурсивных моделей происходит в современном драматическом театре достаточно разнообразно. Всё ещё сохраняется в некоторых случаях применение пластики и танца, обусловленное лишь указаниями литературных произведений. Одновременно с этим всё больше становится спектаклей, использующих сразу несколько танцевально-пластических моделей. Однако главной новацией театра конца XX – начала XXI вв. всё-таки становится насыщение актёрских визуальных средств выразительности сложной партитурой телодвижений, телоположений, жестов и мимики, создающих хореографичность происходящего на сцене. Такое наполнение драматического спектакля

танцевально-пластической лексикой делает данный системный элемент театрального искусства равноценным слову и обозначается как *пластическое решение спектакля*.

Обнаружить, кем и когда это понятие впервые было применено по отношению к роли пластике и танца в структуре сценического действия театра драмы, нам не удалось. Между тем понятие часто встречается не только в театральной практике, но и в научной литературе. О пластическом решении спектаклей говорится, в том числе и в диссертационных работах, рассматривающих различные аспекты существования пластики и танца в театральном пространстве: «Пластика актёра в современном драматическом спектакле (интерпретации классики в режиссуре Г.А. Товстоногова 1970-1980 годов)» В.А. Звёздочкина (1987) [3], «Пластический театр в России XX века» Е.В. Юшковой (2004) [16], «Особенности пластического искусства в драматическом театре Запада и Востока» Э.Е. Манзарханова (2006) [5], «Танец в системе профессионального становления актёра драматического театра в России» А.А. Лещинского (2011) [4] и др. Однако в данных работах не обнаруживается никаких разъяснений понятия «пластическое решение». Исходя из контекста использования этого определения, мы можем лишь констатировать, что в указанных работах оно используется в трёх значениях-смыслах: 1) как обозначение языкового метода режиссёра-постановщика или хореографа (диссертации В.А. Звёздочкина, Е.В. Юшковой, А.А. Лещинского¹); 2) как актёрская интерпретация – импровизация конкретной сцены (диссертация Э.Е. Манзарханова); 3) как совокупность языковых приёмов пластики и танца в конкретном спектакле (диссертации В.А. Звёздочкина, Е.В. Юшковой).

Практический опыт деятельности в профессиональном театре автора данного исследования и общая тенденция использования понятия «пластическое решение» в научно-театроведческой литературе и в журналистских рецензиях, позволяет предложить его толкование при помощи определённых нами моделей как *совокупность использования характерных танцевально-пластических дискурсивных моделей в сценическом пространстве современного драматического театрального искусства*. Пластическое решение спектакля как наиболее

¹ А.А. Лещинский разделяет понятия «пластического решения» и «хореографического решения» драматического спектакля, к сожалению, никак не комментируя это разделение.

полная образная система актёрских средств выразительности в драматическом искусстве позволяет танцевально-пластическим средствам становится ключевым звеном в осуществлении постановки пьесы, его художественном решении, поднимая пластику и танец в структуре драматического спектакля на уровень главного системного элемента театра.

Проанализируем спектакли отечественного театра рубежа XX–XXI вв. с активным использованием в их структуре пластики и танца: «Господин де Мопассан» (1999), «Клоп» (2000), «Пластелин» (2001), «Шведская спичка» (2007), «Гамлет» (2011).

При создании спектакля «*Господин де Мопассан*» по произведениям Ги де Мопассана 1880–1891 гг. (1999, режиссёр – А. Кузнецов, хореограф – А. Зыков, Саратов, театр драмы) постановщики столкнулись с целым рядом сложностей. Прежде всего, необходимо было придумать такой постановочный приём, который мог бы объединить различные рассказы Мопассана в единое сценическое действие (при этом сам Мопассан становился главным героем спектакля). Нужно было не просто выстроить логику перехода от одного рассказа к другому, но и найти адекватную замену описательным эпизодам литературного текста. Задача оказалась решаемой при значительном использовании пластики и танца. Представим несколько танцевально-пластических фрагментов спектакля и попытаемся в них аналитически разобраться.

Фрагмент 1. Начало спектакля: в зале гас свет, звучала музыка, поднимался занавес, и перед зрителями открывалась огромная деревянная площадка, заполненная людьми равноудалёнными друг от друга (все актёры спектакля). Статика персонажей разрушалась неспешно (в сочетании с контрастно звучащей ритмичной «нервной» музыкой): поворот головы в одну сторону, затем в другую, только после этого шаг, ещё один – «оживание» мопассановских героев; вслед за этим движение учащались, шаги дополнялись поворотами тела в различные точки сцены; наконец, движения переходили в активную фазу – добавлялись выстукивания ногами, нечастые, но резкие движения руками (из просто опущенных вдоль тела, они соединялись за спиной, поднимались к предплечьям и т.д.). Люди двигались всё быстрее и быстрее, словно хотели вырваться из этого пространства, а когда дальнейшее увеличение темпо-ритма казалось уже невозмож-

ным, из этой массы одинаковых людей вырывался один – Мопассан и произносил первую фразу спектакля: «Я покинул Париж!»¹.

Таким образом, через «скупость» танцевально-пластических элементов, строгость «географического» расположения персонажей на сцене, увеличение темпо-ритма, чёткость и «одинаковость» (без намёка на индивидуализацию образов) исполнения движений передавались время действия, его культурная среда (европейская сдержанность в проявлении чувств), невыразимая словами неудовлетворённость персонажей собственной жизнью. Кроме введения в обстоятельства действия, такое начало спектакля способствовало активному привлечению внимания зрителей к происходящему на сцене, задавало стилистику и художественную образность всей постановки.

Фрагмент 2. После эмоционального монолога Мопассана о том, как не приемлет он всё, что происходит вокруг (людей, Эйфелеву башню и т.д.), героем сценического произведения находился выход: «Я отправился в путешествие». И вот уже из кулисы в кулису (с одной стороны, потом в глубине сцены с другой) переходили женщины с вёдрами в руках – молочницы. Эта ритмизированная проходка периодически прерывалась тем, что впереди идущая оглядывалась назад, а там та, которая двигалась за ней, пыталась поставить вёдра и отдохнуть. Следующая перебивка общего движения – все ставят вёдра, и одна другой о чём-то сплетничает на ухо.

Всё это действие было построено на бытовых движениях, но ритмизировано, исполняемо всеми одинаково и точно. Танцевально-пластический фрагмент подготавливал диалог матери и дочери, где последняя признавалась, что не может больше носить молоко, потому что беременна². В завершении сцены проходка молочниц повторялась, менялись элементы декорации, переводя зрителей к следующему рассказу, где женщина признавалась своему мужу в ненависти к нему, упрекая в том, что он мстил ей за красоту, обрекая на постоянную беременность³.

¹ Новелла «Усталость» Мопассана (1890) входит в цикл «Бродячая жизнь» (перевод Г.А. Рачинского) [8].

² Новелла «Признание» Мопассана (1884) входит в цикл «Сказки дня и ночи» (перевод Н. Аверьяновой) [10].

³ Новелла «Бесполезная красота» Мопассана (1890) входит в цикл «Бесполезная красота» (перевод А. Ромм) [7].

Фрагмент 3. В завершении истории одного из персонажей, который пришёл, стремясь избежать одиночества, к женщине лёгкого поведения, и узнал, что каждый раз во время её свиданий с мужчинами, она прячет в шкафу своего маленького сына¹; потрясение мужчины выросло в танцевально-пластический фрагмент, условно обозначившийся как «слепые». На сцене появлялись такие же одинокие люди, они искали друг друга, переходили из стороны в сторону с вытянутой вперёд рукой, словно пытаясь найти опору, находили, теряли и снова искали. Из личной боли одного человека выросло ощущение одиночества, неприкаянности и уязвимости всех людей. При этом в процессе танцевально-пластического фрагмента происходила смена элементов декорации. Завершалось действие танцем случайно встретившихся мужчин и женщин, становившимся каким-то грустным праздником обретения, после чего появлялся Мопассан со словами «Я, кажется, нашёл...»².

Лексика танцевально-пластического фрагмента вновь состояла из бытовых движений, строго отобранных точных жестов, передвижений-шагов и т.д. При этом исполнение их было жёстко ритмизировано, перемещения актёров имели точные направления, кажущаяся хаотичность сменялась аскетичной географией движений по сцене: линии, диагонали, движения по кресту.

Фрагмент 4. Монолог Мопассана об обретении своей любимой заканчивался осознанием им недолговечности красоты, словно цветка, и, как следствие, неизбежности увядания и смерти. Следующая история начиналась с праздника цветов и рассказа одной из героинь о безумной любви к юноше, который, как потом выяснилось, был обвинён в изнасиловании и убийстве, но сбежал с каторги. Танцевально-пластический фрагмент как раз и визуализировал праздник цветов: женщины перебрасывались букетами, перебежали, наконец, движения их становились танцевальными (элементы вальса); появлялись мужчины, поднимали женщин на руки, опускали и убегали; и вот уже влюблённые пары кружились по сцене, выкатывалась коляска, где

¹ Новелла «Шкаф» Мопассана (1884) входит в цикл «Туан» (перевод М. Дмитриевой) [11].

² Новелла «Дело о разводе» Мопассана (1886) входит в цикл «Бесполезная красота» (перевод А. Ромм) [7].

сидели две женщины, снова летели друг в друга цветы и одна из них произносила: «Какие бывают чудесные вечера!»¹

Лексика данного фрагмента была более танцевальной, чем предыдущих, – это обусловила заданность ситуации праздника и стремление авторов создать контрастность танцевально-пластического действия с предыдущим монологом Мопассана и последующим откровением одной из героинь. Однако стилистически этот фрагмент был связан с предшествующими всё тем же минимализмом движений, их строгим отбором, включением бытовой пластики, её ритмизированием.

Итак, мы рассмотрели и кратко прокомментировали четыре танцевально-пластических фрагмента, последовательно использованных в ткани спектакля «Господин де Мопассан» (первая половина первого акта). Попробуем разобраться, какие дискурсивные модели они представляют.

Первый фрагмент – это, конечно же, пролог, поскольку здесь присутствуют все видовые признаки: настройка зрителей на восприятие действия, введение в суть происходящего (место действия, стилистика постановки). Эпилог мы не затрагивали, но он в спектакле присутствует².

Второй фрагмент – проходка молочниц – может быть отнесён к модели «танцевально-пластический переход»: осуществляется смысловой «мостик» между частями действия. Однако фрагмент выполняет и другие функции: заменяя собой текст автора, который даёт описание происходящего, он в то же время вводит зрителя в курс действия рассказа и знакомит с персонажами. Таким образом, фрагмент включает в себя и видовые признаки моделей «танцевально-пластическая метафора» и «пролог и эпилог». Впрочем, здесь стоит оговориться: мы обозначали пролог как введение в спектакль, а не как знакомство с отдельными эпизодами. Хотя в том случае, когда

¹ Новелла «Роза» Мопассана (1884) входит в цикл «Сказки дня и ночи» (перевод Е. Гунст) [10].

² Эпилог был коротким и аскетичным: статика, минимум движений, лёгкое ускорение ритма и персонажи растворялись в глубине сцены во тьме, оставляя Мопассана одного. Однако за этим следовал короткий монолог героя, завершившийся словами «у меня уже не хватит сил подняться наверх» – Мопассан в конце своей жизни оказался в сумасшедшем доме, где вскоре умер.

Новелла «Ночь» Мопассана (1887) входит в цикл «Лунный свет» (перевод С. Иванчиной-Писаревой) [9].

спектакль представляет собой мозаику из разных произведений, где персонажи одного рассказа, или одной истории не имеют продолжения своих историй в другой, там, где в каждой истории действующие лица исключительно «свои», возможно, имеет смысл говорить о наличии функциональных признаков модели «пролог и эпилог» и ещё одном варианте её использования.

Третий фрагмент («слепые») стал выявлением сильных чувств персонажа – визуализацией его эмоционального потрясения от истории женщины, прятанной в шкафу сына во время любовных свиданий. Он представляет собой модель «внутренний монолог персонажа». Однако и здесь мы также видим видовые признаки ещё одной модели, обозначенной нами как «танцевально-пластический переход»: осуществляется перемещение в иное сюжетно-смысловое пространство, происходит смена декорации.

И, наконец, четвёртый фрагмент – праздник цветов. Совершенно очевидно, что и здесь с помощью пластики и танца осуществляется художественное «сцепление» двух разных частей спектакля. В то же время данный танцевально-пластический фрагмент заменяет литературный текст автора, почти в точности воспроизводя его другими сценическими средствами. Это обстоятельство обнаруживает нам видовые признаки модели «танцевально-пластическая метафора».

Отметим, что все рассмотренные фрагменты присутствия пластики и танца в спектакле «Господин де Мопассан» соединяют в себе пластические и танцевальные элементы. Их стилистическое единство, метафоричность и многомерность вскрывают сущностную природу персонажей и событий спектакля.

Кроме того, обращение режиссёра к пластике и танцу как основному связующему и структурирующему всё действие средству стало ещё и мощным способом эмоционально-смыслового воздействия на зрителей, которое было отмечено, в частности, в одной из журналистских рецензий на спектакль: «тревожный и напряжённый ритм, заданный хореографией [...] очень точный, прямо мопассановский. А блестящая остроумная находка с проходом молочниц сразу же отсылает к галльскому здравомыслию и трезвому расчёту, которым пронизаны многие новеллы писателя. Все танцевальные фрагменты не иллюстрируют, а дополняют и эмоционально обогащают движение спектакля, передавая ритм мопассановского повествования,

ритм совершенно особенный, без которого ощущение его стилистики невозможно» [12]¹.

Спектакль «Шведская спичка»² (2007, режиссёр – Н. Гришпун, хореограф не указан, Москва, Театр Наций) также был создан не на основе драматургического произведения. Он представлял собой инсценировку по рассказам А.П. Чехова «Шведская спичка» (1883) и «Супруга» (1895), то есть, как и в предыдущем случае, авторы спектакля, по сути, сами стали создателями драматургии.

Начало спектакля, как и в «Господине де Мопассане», настраивало внимание зрителей и задавало манеру актёрской игры. Однако пролог здесь соединял небольшие танцевальные движения актёров с их игрой на инструментах. Для чего и зачем это было нужно, зрителю становилось понятно достаточно быстро: всё многообразное действие спектакля, фонтанировавшее оригинальными придумками и нестандартными решениями сцен его создателей, представляло собой единую звукозримую среду, где звук и визуальная «картинка» существовали в неразрывной связи, дополняя друг друга.

Заданная в прологе нераздельность звуковых и танцевально-пластических средств может пониматься как способ почти «лубочной игры», характерной для фольклорного театра, когда можно позволить себе сказанное показать, проиллюстрировать, изобразить преувеличенно-пантомимически, а показанное расшифровать словами, поменяв при этом смысл предназначения предмета (стол мог становиться, к примеру, дверью в храм или шарабаном³, на котором ехали персонажи). Эта нераздельность в рассматриваемом спектакле стала той благодатной почвой, на которой строился весь спектакль, в котором легко менялось место действия, что давало возможность одним и тем

¹ Видимо, не случайно это драматическое произведение имело и свою вторую версию, но уже в постановке с французскими артистами – «Monsieur de Maupassant» (2004 г., Théâtre de CHELLES, Франция).

² Спектакль «Шведская спичка» в 2008 г. стал Лауреатом премии «Хрустальная Турандот», Лауреатом фестиваля «Золотой Витязь», был удостоен Гран-при Фестиваля Российского искусства в Ницце RUSSK OFF. В 2009 г. спектакль был номинантом Национальной театральной премии «Золотая маска» («лучший драматический спектакль малой формы», «лучшая мужская роль в драматическом спектакле»).

³ В рассказе А.П. Чехова упоминается именно шарабан, который представляет собой, согласно пояснению «Современного толкового словаря русского языка», следующее: «1) старинный открытый четырёхколёсный экипаж с поперечными сиденьями в несколько рядов; 2) одноконный двухколёсный экипаж, кабриолет» [14, с. 932].

же актёрам сыграть множество ролей¹. Так с помощью слова, вокала, пластики и танца сюжетно-смысловые линии спектакли развивались легко, азартно, динамично и зрелищно.

Мы обнаруживаем присутствие в ткани спектакля всех выявленных нами характерных танцевально-пластических дискурсивных моделей от пролога, о котором уже сказано выше до эпилога, который почти в точности повторяет пролог, переходя в поклоны. Рассмотрим несколько примеров «присутствия» других дискурсивных моделей. С точки зрения пластики и танца проходки актёров в глубине сцены, перебивающих основное действие – обнаружение телеграммы (этот эпизод включён из рассказа «Супруга»), представляют собой «вставные» почти концертные номера, что позволяет отнести танцевально-пластическое действие к модели «дивертисмент». Однако включение в них текста, поясняющего суть происходящего, делает привлечение танцевальных элементов сюжетно оправданным уже не опосредованно (как общий стиль постановки), а непосредственно.

Чеховым в тексте рассказов, на первый взгляд, не предусмотрено использование танцевально-пластических средств. Однако, предваряя один из эпизодов рассказа «Шведская спичка», он сообщает, что разговор происходит в шарабане по дороге домой. Это становится отправной точкой для использования модели «сюжетно-обусловленная атмосфера»: авторы спектакля актёрскими пластическими средствами визуализируют движение экипажа с запряжёнными в него лошадьми. Сцена следователя Чубикова и его помощника Дюковского по тексту Чехова завершается в доме Чубикова небольшой размолвкой персонажей, в результате которой Дюковский хлопает дверью и уходит. Следователь остаётся один, размышляя о своём помощнике. В спектакле этот эпизод заменяется пластическим этюдом: Чубиков уезжает на шарабане, Дюковский пытается бежать за ним.

¹ Вот что пишет об этом спектакле, к примеру, театральный критик О. Егошина: «Чтобы из дворника стать помощником пристава, актёр Роман Шалапин просто поднимается с коленей и лохматит волосы. Нацепив на наших глазах усы, Павел Акимкин превращается из Музыканта в пропавшего Клязува. А до того успевает побыть и Степаном, и Данилкой, и лошадью. Превращения людей и предметов молниеносны, простодушны и наглядны. Сели следователь Чубиков (Евгений Ткачук) и его помощник Дюковский (Роман Шалапин) на стол, перед ними опустились на четвереньки трое исполнителей – вот пролётка и покатила то шагом, то рысью, а то и вскачь по ухабам. Вот допрашиваемого пьяного Данилку (Павел Акимкин) не держат ноги, и вместе с ним переворачиваются люди и предметы: своих мучителей-следователей он видит то кренившихся влево, то вправо, то вверх ногами [1].»

Перед нами модель, определённая как «танцевально-пластическая метафора». Но она тут же трансформируется в другую модель – «танцевально-пластический переход»: уносится стол, появляются актёры с инструментами, исполняют танцевально-пластические элементы (и снова почти дивертисментное включение танца), которое перебивается словесным текстом о том, где и с кем будет происходить следующее действие; после этого основная часть актёров, танцуя, уходит, остаётся лишь один из них.

В рассказе Чехов описывает этого персонажа как молодого парня с большой головой и заячьей губой. Для постановщиков короткая внешняя характеристика персонажа становится поводом к пластическому этюду, завершающему переход и начинающему новый эпизод спектакля.

Включение в спектакль танцевально-пластической модели «внутренний монолог персонажа» снова задаётся текстом литературного произведения, когда взволнованный Дюковский приходит к Чубикову с сообщением о том, что нашёл четвёртого подозреваемого в расследуемом убийстве, и это женщина. Эмоциональные переживания персонажа, его восторг передаются здесь через яркие элементы народного танца. И вновь использовано сочетание движения и словесного текста, игра актёров на инструментах.

Анализ спектакля «Шведская спичка» позволяет обнаружить «размывание» танцевально-пластических дискурсивных моделей, когда они как бы растворяются в общем действии, сочленяясь с другими системными элементами театральной среды (вокал, слово, декорации, костюмы), образуя состояние неразделённости, синкретичности языков сценического действия.

Обратимся к другому по типу спектаклю, названному выше, – «Клоп» (2000, режиссёр – Ю. Бутусов, хореограф – Н. Реутов, С.-Петербург, театр им. Ленсовета). Здесь авторам сценического произведения не нужно было самим «сочинять пьесу» из разрозненных историй – литературной основой его стала известная комедия В. Маяковского с одноимённым названием (1928) [6]. Рассмотрим на материале нескольких фрагментов, как происходило использование дискурсивных моделей в постановке целостного драматургического произведения.

Фрагмент 1. Начало спектакля: в зрительном зале гас свет, звучала фонограмма, затем в центре сцены высвечивалась некая кон-

струкция (позже обнаруживалось, что это рояль), накрытая огромным белым полотнищем. Усилиями спрятанных под ним актёров, оно начинало расширяться, передвигаться, появлялись очертания рук, голов, тел (невнятные, нереальные). Развёрнутое пластическое действие рождало огромное количество ассоциаций: возникающий из общей массы новый класс людей, вытягивающиеся ввысь монументы-колоссы, мгновенно вырастающие стройки и т.д. Так движениями актёров задавалась художественная образность спектакля, его стилистические принципы, условия театральной игры. А танцевально-пластическая лексика фрагмента определялась декоративным элементом сцены – полотнищем: подбор движений актёров таким образом был направлен на специфику движений ткани, своеобразие которого уже и пробуждало зрительскую фантазию.

В завершение фрагмента на закрытом полотнищем рояле появлялся персонаж, обозначенный Маяковским как «босой парень» со словами: «Где сапоги? Опять сапоги спёрли!»

Таким образом, пропуская первую картину, авторы спектакля переносили нас сразу во вторую: «молодняцкое общежитие», где, по ремарке драматурга, каждый персонаж был занят своим делом (исходя из этого, танцевально-пластическое начало вполне может трактоваться и как сны обитателей общежития).

Фрагмент 2. По сюжету пьесы происходило обучение главного героя (Присыпкина) танцу – «первому фокстроту после бракосочетания». Танцевально-пластический фрагмент начинался как пластический этюд, построенный на преувеличенной неуклюжести Присыпкина. Рекомендацию пройти «тихим шагом, как будто в лунную ночь» он исполнял «с точностью до наоборот». Однако обучение продолжалось, комичная неуклюжесть героя не перерождалась в элегантность, но зато становилась более уверенной.

В конце концов, вся эта пластическая сцена завершалась фееричным танцем с использованием шаржированных танцевальных движений, который очень точно характеризовал персонажа с точки зрения его культурного и социального уровня.

Фрагмент 3. После обучения танцу и небольших диалогов авторы спектакля переносили нас в первую картину, возвращая ранее пропущенные сюжетные коллизии, когда Присыпкин на площади перед универмагом покупает то, что, по его мнению, необходимо для семейной жизни.

Данный танцевально-пластический фрагмент представлял собой танец главного героя и еще трёх персонажей, которые на протяжении спектакля говорили от имени разных героев, но, по сути, как бы изображали театральную переосмысленную среду обитания Присыпкина. Этот нарочито грубый по наполнению движениями танец, заканчивавшийся переодеванием действующих лиц, переносил нас в ярмарочное пространство (без смены декораций).

Фрагмент 4. Вернув зрителей в первую картину, авторы спектакля, тем не менее, не разыгрывали сцену покупок Присыпкиным разного рода вещей как реально происходящего действия, а, благодаря танцевально-пластическим средствам, превращали картину в некие фантазии персонажа. Так, взгромоздясь на рояль, сев и обозначив руками несуществующий руль, главный герой как бы оказывался в автомобиле в окружении всё тех же трёх товарищей, один из которых изображал будущую жену главного героя, используя полотнище для создания эффекта мчащейся машины. Пластический этюд превращал произносимый текст в нереальные диалоги – это желания персонажа, его мечты.

Всё дальнейшее действие спектакля развивалось при постоянном включении пластики и танца в структуру комедии, заменяло собой смену декораций (рояль, полотнище и стулья – это всё, что было на сцене), трансформировало место действия, переносило героев на пятьдесят лет в будущее и т.д.

Рассмотренные нами танцевально-пластические фрагменты «Клопа», основанного на цельном литературном произведении, показали, что здесь, как и в предыдущих спектаклях, имело место использование разных дискурсивных моделей: «пролог и эпилог» (первый фрагмент) вводил зрителей в суть происходящего, настраивал их внимание, раскрывал принципы актёрской игры; «сюжетно-обусловленная атмосфера» (второй фрагмент) – обучение Присыпкина танцу; «танцевально-пластический переход» (третий фрагмент) продемонстрировал интересную особенность: здесь место действия происходило без смены декораций, только с помощью пластики и танца; «внутренний монолог персонажа» (четвёртый фрагмент) заставил отметить способ использования модели, до этого не обнаруженный, при котором литературный текст хотя и не полностью, но сохраняется, однако танцевально-пластические средства превращают действие в мечты персонажа.

Лексика пластики и танца в спектакле «Клоп» дополнена работой с предметом – тканью, через которую в ряде случаев и создаётся художественный образ, что, безусловно, влияет на характер движений актёров. Как и в рассмотренных выше примерах, единая стилистика танцевально-пластических средств в «Клопе», применение их разнообразных моделей, а также образов-схем играют важную роль в структурировании сценического произведения, передаче его смысла и эмоциональном воздействии на зрителя.

Показательный пример современной драматургии представляет собой постановка спектакля «Пластилин»¹ (2001, режиссёр – К. Серебрянников, хореограф – А. Албертс, Москва, центр драматургии и режиссуры), которая вызвала у зрителей и у критиков большой интерес². Рассмотрим, какие варианты включения пластики и танца имели место в этом спектакле.

Пьеса В. Сигарева начинается с достаточно пространной ремарки автора, в которой он, по сути, подробно расписывает пластический этюд, предваряющий начало действия³. Спектакль почти в точности воспроизводил эту ремарку: в световом пятне на сцене мы видели главного героя (Максима), который в полной тишине лепил из пластилина человеческую фигурку (модель «сюжетно-обусловленная атмосфера»). Затем появлялся мальчик и произносил текст, выведенный в эпиграфе к пьесе («Вот и всё. Отцвели розы...»). Только после этого пролога (мы вполне можем говорить об использовании в данном фрагменте видовых признаков и этой модели – введение зрителей в действие), сцену заполняли люди, одетые во всё чёрное. Они передвигались, что-то шептали, качались, создавая звуковыми и пласти-

¹ Спектакль поставлен по одноимённой пьесе В. Сигарева (2000) [13].

² Как писала театральная критик М. Давыдова, «спектакль сразу же привлёк внимание прессы и был включён в программу проходящего [...] в Москве фестиваля NET, целиком посвящённого проблемам сценического воплощения современных текстов» [2].

³ К. Серебрянников в своём интервью М. Давыдовой в 2001 году делится интересными наблюдениями в отношении сценических интерпретаций современных пьес: «...они совершенно по-другому устроены. Они не материал для спектакля, а повод. Вот, например, «Пластилин» Василия Сигарева [...] когда мы выкинули из пьесы все ремарки, то там осталось [...] несколько симпатичных диалогов, к главному герою отношения не имеющих [...] Почему все боятся современной драматургии? Потому что её надо придумывать. Нужно не ставить текст, а сочинять спектакль. Есть такое важное слово "интерпретация". Вот "Чайку" можно интерпретировать. За ней есть шлейф сценической традиции (в этом месте все кричали, а я буду шептать). А у "Пластилина" – нет. Его надо слепить – во всех смыслах слова» [2].

ческими элементами напряжённую атмосферу чего-то трагического – начиналась сцена похорон молодого парня (замена текста, характерная для модели «танцевально-пластическая метафора»).

Здесь в бессловесное действие вкрапливались диалоги (текст первого эпизода). Постепенно движения людей приобретали характер танца (бытовые ритмизированные жесты в сочетании с прыжками, вращениями и т.д.). Фоном продолжался текст (мы не фиксировали внимания на говорящих, это был как бы «интер-шум»): обрывочный, почти не связанный друг с другом. Создавалось ощущение нереальности похорон, как бы воспоминания о них (модель «внутренний монолог персонажа»).

Переход со сцены предательства главного героя другом (и последовавшего за этим избиением Максима) к следующему эпизоду начинался пластическим этюдом. То, что били его сильно и унижительно, зрители понимали по движениям рук персонажей, поднимавшихся и ожесточённо опускавшихся куда-то вниз (главный герой был скрыт за фортепиано). Уже здесь подключался текст следующего эпизода («Мам, опоздаем», «Да есть еще время», «Сколько», «Не знаю, у меня часов нету, вон спроси у мальчика» и т.д.).

Обозначенная автором пьесы встреча Максима с девочкой («Но не просто девочка: к нему приближается Она») стала поводом для трогательной и очень нежной пластической сцены – это мечта героя, его желания. Используя варежки на резинках, они соединялись друг с другом, отдалялись (здесь резинки причудливо переплетались, имитируя сложные связи между персонажами), соединялись вновь, играли варежками, и вот, когда уже щека прижималась к щеке, появлялся тот самый мальчик, которого мы видели вначале (напоминание похорон, смерти). Он как бы звал Максима с собой, но тот отмахивался: «Я потом». Этот фрагмент представляет собой модель «танцевально-пластический переход», однако здесь мы снова видим видовые признаки и других моделей – «сюжетно-обусловленная атмосфера» (драка), «внутренний монолог персонажа» (встреча с девочкой).

Финальная сцена спектакля, когда главный герой возвращался в дом, где подвергся насилию, интересна тем, что литературный текст в ней никак не игрался – он произносился (информировал о том, что происходит), при этом весь эмоциональный накал трагической развязки спектакля переносился на танцевально-пластические средства выразительности. Убийство Максима решалось метафорично. Его –

ещё живого – начинали готовить к погребению: переодевали, сами облачались в чёрные одежды; и вот уже с небес к нему спускался ангел – та самая девушка, которую он встретил и с которой мог бы быть счастлив. Они, наконец-таки, были вместе. Появлялся мальчик и дарил ей туфли (ей так хотелось иметь их в своей земной жизни!). Постепенно пластика её первых шагов на каблуках (Максим помогал ей, поддерживал) становилась их танцем осуществления мечты. Они смеялись, прыгали и растворялись в гаснущем на сцене свете.

Трагический финал спектакля «Пластилин» становился развёрнутым танцевально-пластическим действием, вбирающим в себя различные модели: «пролог и эпилог», «внутренний монолог персонажа», «танцевально-пластическая метафора».

Наконец, обратимся к недавно поставленному спектаклю «Гамлет» (2011, режиссёр – А. Огарёв, хореограф – Н. Шурганова, Краснодар, театр драмы им. М. Горького) по пьесе У. Шекспира.¹

В нем танцевально-пластическая составляющая дополняется включением видеофрагментов. По всей видимости, именно включение видеоряда в языковую ткань спектакля стало причиной активного применения в танцевально-пластических сценах метода кинематографического монтажа, то есть технического приёма, с помощью которого выявляется определённая структура различных точек зрения на какое-либо явление. Рассмотрим начало спектакля – похороны отца Гамлета.

Сцена освещалась, и зритель видел безмолвно стоящих людей, прислонённые к декорациям погребальные венки. Этот «панорамный кадр» сменялся «крупным планом» переживаний Офелии. Она танцевала в белом платье, на которое проецировались слайды – «старые фотографии» семьи Гамлета. Следующий эпизод – уже сам Гамлет, сидящий на стуле в центре сцены. Примечательно то, что режиссёр давал понять зрителю: всё происходящее в это время на сцене – не реальная жизнь, а плод воображения в голове самого Гамлета, когда мысли хаотично сменяются одна за другой:

- воспоминание о речи Клавдия (брата отца) в приёмном зале замка (короткий монолог Клавдия),
- осуждение Гертруды (матери Гамлета), вышедшей замуж за убийцу её мужа (страстный танец Гертруды и Клавдия),

¹ Пьеса У. Шекспира датируется 1600–1601 гг. [15].

– и, наконец, скорбь по умершему отцу (видеопроекция фотографии отца на экране¹).

Как видим, с самого начала спектакля все компоненты сценического действия (танцевально-пластическая составляющая, видеоряд, произносимый текст пьесы, световое и музыкальное оформление) начинают перекликаться, проникать друг в друга, образуя тем самым многомерное дискурсивное пространство. Здесь уже достаточно сложно определить рамки танцевально-пластических моделей, можно лишь отметить наличие их признаков: включение зрителей в действие спектакля (модель «пролог и эпилог»), танцевально-пластическая визуализация мыслей героя (модель «внутренний монолог персонажа»), замена текста Шекспира танцевально-пластическими средствами (модель «танцевально-пластическая метафора»).

В сцене, когда Горацио, Марцелло и Бернардо рассказывали Гамлету о том, что видели призрак его отца, «фотография» умершего короля (проецировавшаяся на экран позади действия), по мере того, как Гамлет начинал верить в рассказываемую историю, начинала постепенно размываться направленными на неё прямыми световыми лучами, создавая эффект «призрачности». В конце концов, сами персонажи сцены – Гамлет и его товарищи – становились видимыми лишь как тёмные силуэты, словно в «театре теней»: зритель слышал текст, но, поскольку мимика героев оказывалась скрытой, следил только за пластическими действиями героев (создавалась атмосфера ирреальности происходящего). Затем режиссёр вновь через принцип «монтажности» возвращал действие в реальную обстановку (актёры освещались, и зрители могли видеть их мимику), показывая радость Гамлета от известий о его отце. Тревожная музыка преломляла эту атмосферу. Волнение от приближения встречи с призраком передавалось актёрами минимизированными, но жёсткими и чёткими танцевально-пластическими движениями (повороты, оглядывания, небольшие шаги). Следующим этапом возрастания напряжения становилось движение самой видео-картинки: из неподвижной «фотографии» человек «оживал», проходил вокруг стула, приближался вперёд, почти выходя из кадра, настолько, что, казалось «нависал» над персонажами. Когда Гамлет решался идти за «призраком», человек в кадре возвращался к стулу. Гамлет бросался к нему, товарищи пыта-

¹ Эта проекция символизировала появление призрака отца Гамлета в первой картине пьесы.

лись его остановить – всё это выполнялось танцевально-пластически (с элементами акробатики). Сам диалог Гамлета с духом его отца становился диалогом «живой» и видео картинок: Гамлет, подвешенный на лонже, летал, парил над сценой, раскачивался, переворачивался и т.д.; видео-картинка отца уменьшалась, исчезала и вновь появлялась, принимая то вертикальное, то горизонтальное положение; наконец, тоже летала, подобно Гамлету и т.д.

Здесь мы можем говорить, скорее всего, об использовании модели «сюжетно-обусловленная атмосфера», поскольку появление пластики и танца в этом фрагменте было инициировано сюжетным обстоятельством, предложенным автором литературного произведения: встреча Гамлета с призраком своего отца. При этом «живое» и видео-движения позволяли заменить собой несколько словесных эпизодов пьесы (в частности, без лишних слов происходил переход от рассказа о призраке к встрече с ним), намекая нам о видовых признаках других моделей: «танцевально-пластический переход» и «танцевально-пластическая метафора».

В трактовке «Гамлета» Краснодарским театром присутствуют почти все характерные дискурсивные модели, причём как во взаимодействии «живого» с видео-движением, так и отдельно. К примеру, танцевально-пластический переход соединял в спектакле сцену встречи Гамлета с призраком его отца и сцену отъезда Лаэрта – брата Офелии (относительно пьесы Шекспира получалось, что зрители перемещались из пятой сцены первого акта как бы назад – в третью сцену того же акта). Появлялась Офелия, её беззаботность и радость жизни передавались в развёрнутом бессловесном фрагменте пластическими и танцевальными элементами. Она рассматривала «фотографии», хулиганила, а на этом фоне вносились чемоданы. Появлялся Лаэрт, любовался юностью своей сестры и, наконец, произносил: «Мешки на корабле. Прощай, сестра». В этом фрагменте видео не было использовано.

Зато сцена наставления Полонием (отцом Офелии) дочери по поводу того, как ей надо вести себя с Гамлетом, заканчивалась исключительно пластическим видеофрагментом. На экране мы видели плывущую среди рыб в глубине воды Офелию, затем Гамлета, сидящего на стуле, потом плывущего (он доставал со дна вазу с цветами, потом приближался, нацеливая на неё фотоаппарат). Фрагмент завершался сценой Полония и Офелии, рассказывавшей о приходе к

ней Гамлета (из второго акта пьесы). Пластическая зарисовка, показанная на экране, таким образом, исполняла несколько функций: она была переходом от одной сцены к другой и визуализировала сон героини (именно так постановщики пластически обозначали смысл фразы Офелии «Я вся дрожу от страха»). Это видовые признаки моделей «танцевально-пластический переход» и «внутренний монолог персонажа».

Нельзя не отметить, что пластическое решение спектакля ещё и адаптирует литературные тексты к восприятию их зрителем, поскольку эти тексты принадлежат давно ушедшим эпохам. Многие реплики, взаимоотношения людей прошлого оказываются непонятными, чужими, далёкими для сегодняшней публики. Данный постановочный приём способен актуализировать тексты, перевести их в понятное поле эмоционального восприятия.

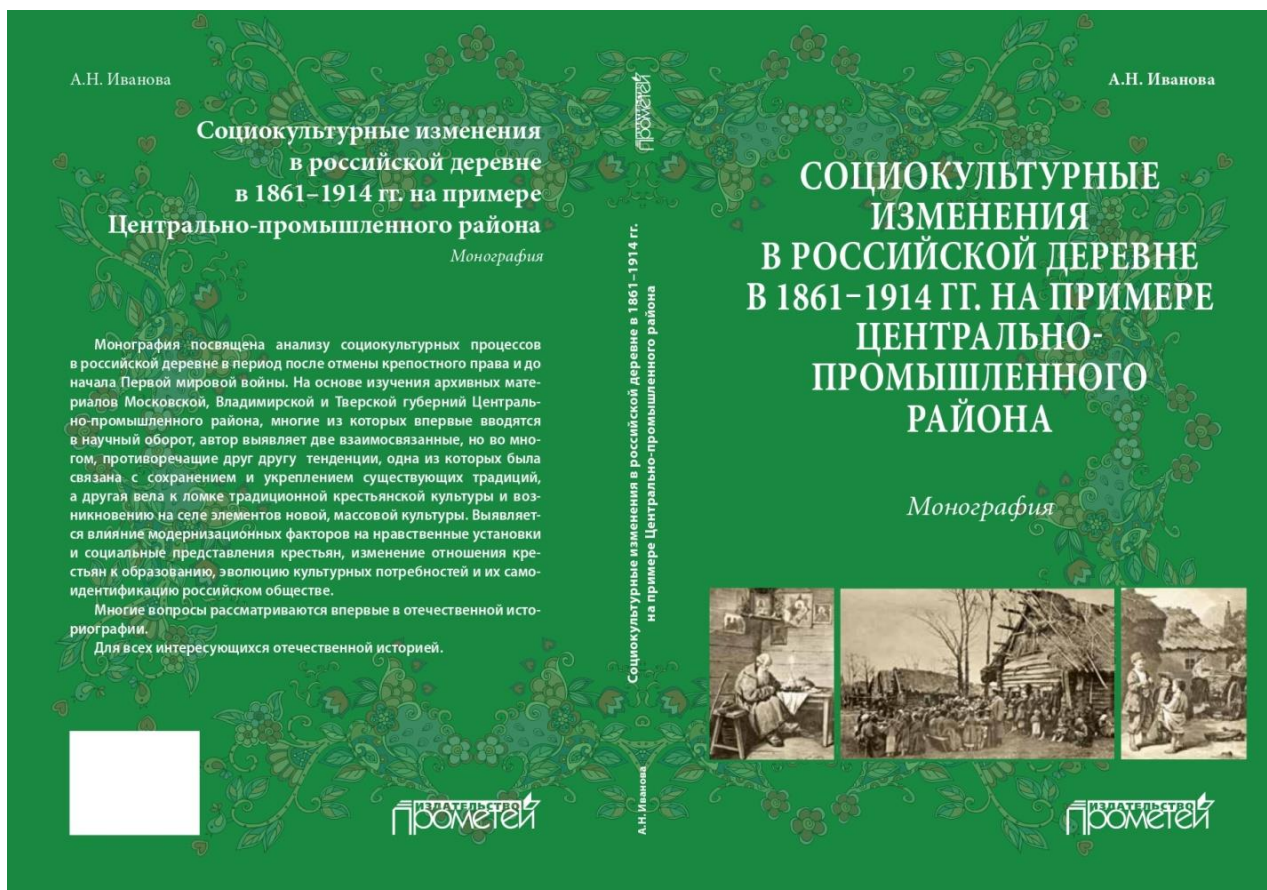
Рассмотрев несколько спектаклей, в которых присутствие пластики и танца определяется как «пластическое решение», мы можем сказать, что данное понятие означает активное применение в структуре драматического спектакля большинства танцевально-пластических дискурсивных моделей, дополняющих словесную текстовую структуру пьесы, заменяющих её в некоторые моменты действия, создающих новые над-смысловые объёмы. Причём, все эти модели могут взаимопроникать друг в друга, размывать границы, выполняя одновременно сразу несколько функций, создавая большое число новых модификаций. Пластика и танец при этом становятся не только основным стержнем сцепления действия, на который легко «насаживаются» самые разные функции (будь то выявление характеров или перемещение происходящего в пространстве и времени, визуализация невидимых чувственных процессов персонажей или изменение смысла сказанного и т.д.), но и тем главным элементом в общей системе художественных образов, который связывает все его другие элементы в единое целое.

Большая часть рассмотренных спектаклей отчётливо продемонстрировала связь искусства с социальными явлениями времени. Точнее, они впитали в себя проблемы времени и социума, заставив зрителя не только окунуться в прошлое, но и признать актуальность этих проблем для сегодняшнего дня. Актуализации социальной проблематики в значительной мере способствовали танцевально-пластические решения.

Литература

1. Егошина О. Балалайка для Чехова // Шведская спичка. Театр Наций. – 2007. – URL: http://www.smotr.ru/2007/2007_nation_sp.htm (дата обращения: 31.08.2014).
2. Давыдова М. Кирилл Серебренников: «Здесь и сейчас, а не там и тогда» // Время новостей. – 2001. – 16 ноября. – URL: http://www.smotr.ru/net2001/net2001_vn_ser.htm (дата обращения: 02.09.2014).
3. Звёздочкин В.А. Пластика актёра в современном драматическом спектакле (интерпретации классики в режиссуре Г.А. Товстоногова 1970–1980 годов): автореферат диссертации кандидата искусствоведения. – Л.: ЛГИТМИК, 1987. – 25 с.
4. Лещинский А.А. Танец в системе профессионального становления актёра драматического театра в России: автореферат диссертации кандидата искусствоведения. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011. – 29 с.
5. Манзарханов Э.Е. Особенности пластического искусства в драматическом театре Запада и Востока: диссертация кандидата искусствоведения. – Улан-Удэ: Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств, 2006. – 196 с.
6. Маяковский В.В. Клоп. – URL: <http://ilibrary.ru/text/1847/p.1/index.html> (дата обращения: 27.08.2014).
7. Мопассан Г. Бесплезная красота // Полное собрание сочинений в 12 томах. – М.: Правда (Библиотека «Огонёк»), 1958. – Т. 9. – С. 139–262.
8. Мопассан Г. Бродячая жизнь // Полное собрание сочинений в 12 томах. – М.: Правда (Библиотека «Огонёк»), 1958. – Т. 9. – С. 3–138.
9. Мопассан Г. Лунный свет // Полное собрание сочинений в 12 томах. – М.: Правда (Библиотека «Огонёк»), 1958. – Т. 3. – С. 3–120.
10. Мопассан Г. Сказки дня и ночи // Полное собрание сочинений в 12 томах. – М.: Правда (Библиотека «Огонёк»), 1958. – Т. 4. – С. 271–416.
11. Мопассан Г. Туан // Полное собрание сочинений в 12 томах. – М.: Правда (Библиотека «Огонёк»), 1958. – Т. 5. – С. 335–475.

12. Павлова-Русинова А. Путь из маргиналов в пророки // Саратов. – 1999. – 16 октября.
13. Сигарев В. Пластилин. – URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2000/6/u07.html> (дата обращения: 02.09.2014).
14. Современный толковый словарь русского языка / Гл. редактор С.А. Кузнецов. – М.: Ридерз Дайджест, 2004. – 960 с.
15. Шекспир У. Гамлет // Собрание сочинений в 14 томах. – М.: Терра, 1997. – Т. 8. – С. 5–238.
16. Юшкова Е.В. Пластический театр в России XX века: диссертация кандидата искусствоведения. – Ярославль: ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 2004. – 242 с.



А.Н.Иванова

**Социокультурные изменения
в российской деревне в 1861–1914 гг.
на примере Центрально-промышленного района**

Социокультурные изменения в российской деревне в 1861–1914 гг. на примере Центрально-промышленного района. – М.: «Прометей», 2018. – 252 с.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

Историография проблемы.

Обзор источников.

Глава 1. СОЦИАЛЬНЫЙ ОБЛИК ПОРЕФОРМЕННОГО КРЕСТЬЯНСТВА.

§ 1. Общинный мир пореформенной деревни - основа традиционной социокультуры крестьянства.

§ 2. Православная церковь и крестьянство.

§ 3. Народное образование и просветительная деятельность земств на селе в конце XIX века.

ГЛАВА 2. КУЛЬТУРНАЯ ЭВОЛЮЦИЯ КРЕСТЬЯНСТВА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА.

§ 1. Система народного образования на селе в начале XX века.

§ 2. Внешкольное образование и расширение сферы просветительной работы земств среди крестьян.

§ 3. Изменения в структуре культурных потребностей сельских жителей.

§ 4. Развитие самосознания крестьянского мира.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Список использованных источников и литературы

1. Архивные материалы
2. Опубликованные документы и материалы
3. Статистические материалы.
4. Мемуары, дневники, письма.
5. Публицистические произведения
6. Периодическая печать.
7. Использованная литература.

ПРИЛОЖЕНИЯ

§ 3. Народное образование и просветительная деятельность земств на селе в конце XIX века.

После реформ 1860–1870-х гг. модернизационные процессы стали оказывать все большее влияние на экономическую, социальную и культурную жизнь деревни. Крестьянские хозяйства начинают постепенно втягиваться в рыночные отношения, в некоторых из них появляются новые орудия труда, используются достижения сельскохозяйственной науки и практики. В крупные промышленные центры: Москву, Тверь, Владимир и другие города – устремляются потоки крестьян-отходников. В некоторых крупных селениях возникает фабричное производство и развивается местная кустарная промышлен-

ность, в которые втягивается крестьянское население. На межволостных и уездных ярмарках крестьяне совершали не только сделки купли-продажи, но и знакомились с новыми промышленными товарами, получали информацию о событиях в стране и в мире.

Однако модернизационные процессы в российском обществе сдерживались социальной и культурной асимметрией по линии город – деревня. В деревне еще преобладал патриархальный, общинный уклад жизни, а культура крестьян оставалась в основном традиционной. Образование на селе носило сословный характер, а основная масса крестьян оставалась неграмотной или малограмотной. Крестьяне старшего поколения часто относились к образованию и чтению книг неодобрительно, а если и читали, то книги религиозного содержания или лубочную литературу.

Неграмотность большинства крестьян сдерживала проникновение в деревню новых экономических, социальных и культурных порядков. Поэтому к концу XIX в. жизнь настойчиво потребовала развития образования, распространения знаний, внедрения современной культуры на селе. Политика правительства и Святейшего Синода в области народного просвещения представляла собой тщательно продуманную официальными идеологами серию мероприятий, направленных на *консервацию* в стране сословно-феодалных пережитков. Она носила не только сословный, но и патерналистский характер, и была направлена на ограничение просвещения крестьян в рамках понятий «необходимых в их повседневной жизни», привитие им религиозно-нравственного воспитания и верноподданнической психологии.

Во второй половине 1880-х гг. во взглядах на народное образование столкнулись *две концепции*: земства отстаивают светский принцип образования, дающий крестьянским детям элементарную грамотность, сведения об окружающем мире и основы сельскохозяйственных знаний; духовное ведомство во главе с обер-прокурором Синода К.П. Победоносцевым пыталось, и безуспешно, придать образованию народа религиозный характер, требуя в программах народных школ увеличения часов на изучение Закона Божьего и церковнославянского языка во всех типах народных училищ.

Земские деятели всегда рассматривали народную школу как одну из основных сфер своей деятельности. Финансируя строительство и содержание начальных народных училищ, земства были лишены влияния на сам учебный процесс. Либеральная часть земцев и педаго-

гической общественности стремилась к паритетному участию земств и государства в деле народного просвещения, к полноправному представительству в училищных советах, настаивала на увеличении государственной помощи земской школе. Демократически настроенные земцы и широкие слои народного учительства были сторонниками демократизации всей системы народного образования и выступали против насаждения церковноприходских школ. В 1890-е гг. среди земских деятелей наметились *два подхода к развитию народной школы*. Часть земцев отстаивала утилитарный подход к «первоначальному обучению»: давать крестьянским детям элементарную грамотность и сельскохозяйственные навыки для их дальнейшей интеграции в хозяйственную жизнь деревни. Либерально настроенные московские и тверские земские деятели – В.Ю. Скалон, Н.Н. Хмелёв, председатель Московской губернской земской управы Д.Н. Шипов, Ф.Ф. Ольденбург, князь Д.Н. Шаховской и другие рассматривали образование народа не только с точки зрения целесообразности, но и как важное условие общественного прогресса страны.

В 1880–1890-е гг. система начального народного образования на селе была представлена *следующими типами школ*: «образцовыми», или правильно организованными одноклассными или двухклассными училищами, относящимися к ведомству министерства народного просвещения со сроками обучения 3 и 5 лет, которые содержались за счет государственной казны; *народными начальными училищами* по Уставу 1874 г., или *земскими школами*, содержащимися за счёт земств и сельских обществ. В некоторых уездных городах и крупных фабричных селах имелись *городские училища* по Уставам 1828 и 1872 гг., обучение в которых было платным. Кроме них два типа школ относились к ведомству Святейшего Синода – это *церковноприходские училища* и *школы грамотности*, или «вольные» крестьянские школы.

Самыми многочисленными на селе были одноклассные и двухклассные училища по Уставу 1874 г., или земские школы со сроками обучения 2 и 4 года. После земской реформы 1864 г. часть министерских и крестьянских школ грамотности стали передаваться земским учреждениям. Этот процесс в основном завершился к 80-м гг. XIX в., но в отдалённых селениях школы грамотности существовали ещё долгое время. Уездные земства и крестьянские общества полностью содержали земские школы: земства снабжали их учебниками, наглядными пособиями и книгами, выплачивали жалованье учителям, а кре-

стьянские общества давали средства на ремонт, отопление, освещение и охрану школ.

По Положению о земских учреждениях забота о народном образовании не являлась их главной задачей, но после введения Положения о народных училищах 1874 г. земства взяли на себя инициативу по строительству и содержанию школ. Однако Положение 1874 г. ограничивало самостоятельность земств в школьном деле контролем со стороны губернских и уездных предводителей дворянства, соответствующих училищных советов и попечителей из дворян.¹ В земских школах соблюдался принцип добровольности и бесплатности обучения. По учебному плану изучались следующие предметы: в одноклассных школах с 2-летним сроком обучения – Закон Божий, чтение, письмо, основы арифметики и церковное пение; в двухклассных школах с 4-летним обучением добавлялись предметы: отечественная история, география, геометрия, естествознание, гимнастика, пение, а в некоторых школах – основы сельскохозяйственных знаний, различные ремесла для мальчиков, рукоделие для девочек. Закон Божий преподавали лица духовного звания, учителями работали выпускники учительских и духовных семинарий, гимназий, духовных и епархиальных училищ, а также лица, сдавшие экзамен на звание народного учителя.

Наряду с официально организованными министерскими и земскими училищами, в некоторых селах существовали «вольные» крестьянские школы, «домашние» школы грамотности. Обычно они открывались по инициативе крестьян в удалённых от крупных селений деревнях, где не было организованных школ. Крестьяне снимали помещение для этих школ и нанимали учителей. Обучением детей в таких школах занимались причётники, грамотные крестьяне, отставные солдаты, волостные писари, дочери священников, а иногда одинокие девушки, ведущие монашеский образ жизни, в народе называвшиеся «черничками». В основном все школы грамотности были одноклассные с очень низким уровнем обучения. В то же время плата за обучение была небольшой – с каждого ученика по 25–35 коп. в месяц, или 2-3 руб. в год. После введения Положения 1874 г. о начальных училищах часть школ грамотности была передана земствам, другие были закрыты. Однако из-за недостатка на селе министерских и земских

¹ Сборник постановлений по Министерству народного просвещения. СПб., 1876. Т.VI. С.220.

школ министр народного просвещения барон А.П. Николаи своим циркуляром в 1882 г. разрешил крестьянским обществам и частным лицам открывать школы грамотности.

В середине 1880-х гг. усилилось влияние обер-прокурора Синода К.П. Победоносцева, который считал, что в первоначальном образовании народа Министерство народного просвещения должно опираться на церковь и духовенство. Идеалом народной школы он считал такую, в которой учащиеся приобретают минимум элементарных знаний, учатся любить и бояться Бога, любить отечество и почитать родителей.¹ В 1882 г. решением Победоносцева при Святейшем Синоде из представителей духовного ведомства и Министерства народного просвещения под председательством архиепископа Холмского и Варшавского Леонтия была создана комиссия «для разработки вопроса об обеспечении за духовенством особой роли в деле народного просвещения».²

По новым «Правилам о церковноприходских школах» 1882 г. школы грамотности, находящиеся в приходах, передавались в ведение и наблюдение духовенства. Позднее, в 1891 г., по решению Святейшего Синода были введены «Правила о школах грамотности», утверждённые Александром III, по которым эти школы уже полностью были переданы в ведомство Синода и непосредственно подчинены епархиальному начальству. В 1896 г. высочайше было утверждено «Положение об управлении школами церковноприходскими и школами грамоты ведомства православного вероисповедания и штата Училищного совета при Святейшем Синоде», по которому вводилась система руководства церковными школами. Общее руководство школами осуществлял Училищный совет Синода, а на местах школами управляли епархиальные архиереи при помощи епархиальных училищных советов. Заведование церковными школами возлагалось на приходских священников. Контроль над работой этих школ осуществляли уездные и епархиальные наблюдатели из числа священников.³ Государственные и церковные власти поставили перед этими школами главную цель – давать детям основы знаний и утверждать

¹ Победоносцев К.П. Московский сборник. М., 1896. С.86.

² ЦИАМ. Ф.184. Оп.6. Д.316. Л.15-17.

³ Церковноприходские школы и школы грамоты Российской империи в 1896 и 1897 гг. (Извлечение из всеподданнейшего отчёта обер-прокурора Святейшего Синода). СПб., 1899. С.3-4.

религиозность, верноподданность и нравственность. Церковноприходские школы были одноклассными и двухклассными с 2-летним и редко с 4-летним сроком обучения. Святейший Синод утвердил предметы курса обучения: Закон Божий, церковнославянское и русское чтение, письмо и основы арифметики, церковное пение, сведения по церковной и русской истории. Земства и крестьянские общества были обязаны финансировать эти школы, а местные отделения епархиальных училищных советов нанимали учителей и полностью контролировали весь учебно-воспитательный процесс.¹ Одновременно появился циркуляр обер-прокурора Синода, запрещавший Министерству народного просвещения выдавать разрешения земствам, крестьянским обществам и отдельным лицам открывать свои школы без согласия епархиального училищного совета в тех селениях, в которых уже имелись школы, относящиеся к духовному ведомству. Этим циркуляром земства были поставлены в трудное положение, так как получить разрешение об открытии школы стало сложнее, несмотря даже на ходатайство самих крестьян заменить школу грамотности на более современную земскую школу.²

С этого времени духовное ведомство начинает усиленно насаждать церковноприходские школы, а некоторые школы грамотности преобразовывать в приходские. Против передачи школ грамотности духовенству особенно активно выступали земские деятели Московской и Тверской губерний. Они неоднократно обращались с ходатайством в Министерство народного просвещения о своём праве открывать школы первоначального обучения в виде филиалов земских школ. В ответ на эти просьбы министр народного просвещения граф И.Д. Делянов в 1890-1897 гг. неоднократно указывал попечителю Московского учебного округа на то, что все школы грамотности, на какие бы средства они не строились и содержались, подлежат ведению и наблюдению духовного начальства.³

В 1880 г. в селениях Владимирской, Московской и Тверской губерний школьная сеть была слабо развитой: на 21 416 сельских населенных пунктов приходилось всего 1215 школ, подведомственных дирекции народных училищ Московского учебного округа. Из них 1184 были сельскими училищами, принадлежавшими земству; 40

¹ Там же. С.4.

² Чехов. Н.В. Народное образование в России с 60-х гг. XIX в. М., 1912. С.70.

³ ЦИАМ. Ф.459. Оп.4. Д.1620. Л.1-3; Д.2219. Л.1-2.

сельских и 25 уездных городских 3-классных училищ входили в систему Министерства народного просвещения. Кроме этих школ к дирекции народных училищ относились 150 школ грамотности и 20 школ для взрослых. Среди школ, подотчётных дирекции народных училищ, доля земских школ в губерниях была примерно одинакова и составляла: в Тверской губернии – 93%, в Московской – 90%, во Владимирской – 89%. Во всех типах школ в начале 1880-х гг. обучалось 70 865 учащихся, в том числе 64 055, или 90,4%, были детьми крестьян. В земских школах губерний обучалось 85,4% детей, в том числе 90,9% детей крестьян. В школах еще очень мало обучалось девочек, и их доля в Московской губернии составляла 21,2%, во Владимирской – 16,2%, в Тверской еще меньше – 15,9%.¹

В отдалённых селениях имелось ещё очень много дешёвых школ грамотности. Так, в 1882 г. в Московской губернии насчитывалось 537 школ грамотности и 155 церковноприходских школ. В Тверской губернии соответственно: 460 и 30 школ.²

Во многих уездах исследуемого района положение с обучением детей было неудовлетворительным. Например, в Александровском уезде Владимирской губернии количество школ сократилось с 36 в 1866 г. до 27 в 1880 г. Многие земские школы располагались в арендуемых и непригодных помещениях, в которых дети сидели в тесноте, а зимой в верхней одежде. В этой же губернии из 135 тыс. детей школьного возраста обучением были охвачены всего лишь 22% мальчиков и 3,5% девочек.³

Государственная казна и земства отпускали ещё мало средств на строительство и содержание школ. По расчётам дирекции народных училищ Московского учебного округа, в который входили 11 губерний центральной России, в 1880 г. в каждой губернии следовало открыть по 2–2,5 тыс. школ с годовым содержанием каждой школы по 300 руб.⁴ Такими средствами в то время не располагали ни казна, ни земские учреждения.

¹ Подсчитано: ЦИАМ. Ф.459. Оп.4. Д.1056. Л.9-21; Свавицкая З.М., Свавицкий Н.М. Указ.соч. С.92.

² Пругавин А.С. Запросы народа и обязанность интеллигенции в области умственного развития и просвещения. М., 1890. С.44, 50-51; Боголепов И.П. Грамотность среди детей школьного возраста в Московском и Можайском уездах Московской губернии. М., 1894. С.6.

³ Пругавин А.С. Промыслы Владимирской губернии. Вып.2. М., 1882. С.71.

⁴ ЦИАМ. Ф.184. Оп.6. Д.204. Л.15.

Школы, подчинённые дирекции Московского учебного округа, финансировались из разных источников. Уездные 3-классные училища более 80% средств получали из государственного бюджета. Сельские училища Министерства народного просвещения около 60% средств получали от казны, а остальные средства – от земств. Земские школы в основном финансировались уездными земскими учреждениями, часть средств выделяли крестьянские общества и казна. Небольшая доля средств для школ поступала за счет пожертвований различных благотворительных обществ и частных лиц. Например, крестьянин Смирнов из Ковровского уезда Владимирской губернии внёс на школьные нужды 400 руб., крестьянин Комаров из Тверской губернии – 498 руб. Уездные земства не располагали достаточными финансовыми возможностями для содержания школ. В среднем на каждую школу затраты в год составляли: во Владимирской губернии 395 руб., в Московской – 504 руб., в Тверской губернии – 223 руб., Еще меньше средств приходилось на церковноприходские школы – по 100–200 руб. в год. В лучшем финансовом положении находились министерские школы, на каждую из них расходовалось соответственно по тем же губерниям: 1427, 2581 и 1229 руб.¹

Слабое государственное финансирование народных школ и недостаток денежных средств у земств сдерживали развитие начального обучения на селе. Уровень грамотности сельского населения в начале 1880-х гг. оставался низким и составлял в Московской губернии 20,3%, в Тверской – 14,4%, во Владимирской губернии он был еще ниже – 12,3%. Среди уездов Московской губернии доля грамотных крестьян была выше в Коломенском уезде – 27,9%, в Серпуховском – 25%, в Можайском уезде только 15%. В целом по губернии доля грамотных мужчин составляла 36,7%, женщин – 5%. Крайне низким был и охват обучением крестьянских детей школьного возраста: в Московской губернии – 3,8%, в Тверской – 2,4%.²

Известный работник народного образования, а впоследствии министр народного просвещения И.П. Боголепов, анализируя земские подворные переписи 1881 г. в Московском уезде, пришёл к выводу, что грамотность крестьян зависела от ряда факторов: зажиточности

¹ Подсчитано: ЦИАМ. Ф.459. Д.1056. Л.31-35, 84, 89.

² Вихляев П.А. Экономические условия народного образования в Московской губернии. М., 1910. С.5; Благовещенский Н.А. Статистический обзор хозяйственных сведений по земским подворным переписям. М., 1893. С.14-18.

крестьянских хозяйств, рода занятости крестьян и дальности расстояния школы от селения. По его подсчётам, в зажиточных крестьянских хозяйствах уровень грамотности составлял 20,5%, в бедных хозяйствах – 16%, у крестьян, занятых земледельческим трудом – 23,8%, не занятых этим трудом – 21,1%. Если расстояние от школы до селения было до 1 версты, то грамотных в селении насчитывалось 17,8%, 2,5 – 3,5 версты – 12,4%, в более отдалённых от школ селах (3,5–5 верст) – 10,4% грамотных. В близлежащих к школе селениях охват детей обучением составлял 5,3%, в отдалённых – 1,4%.¹

Основная забота по строительству школ и обучению крестьянских детей легла на уездные и губернские земства. Наряду с организацией школьного дела на селе земства приступили к изучению состояния начального образования. В начале 1880-х гг. Московская губернская земская управа под руководством В. Орлова провела самое обстоятельное статистическое обследование о положении народных школ в губернии. Известный земский деятель и педагог из женской школы П.П. Максимовича г. Твери Ф.Ф. Ольденбург собрал и проанализировал школьную статистику и тем самым заложил основы текущей статистики по народному образованию в России. Позднее, в 1892 г. в Твери было создано первое в России справочно-редакционное бюро во главе с директором школы П.П. Максимовича – Е.П. Свешниковой. Бюро проделало большую работу по сбору и систематизации школьной статистики, изучению постановки школьного дела не только в Тверской губернии, но и в других губерниях Московского учебного округа.²

В Московской губернии в 1880–1890-е гг. статистикой народного образования занимались видные ученые-статистики Н.Ф. Каблуков и И.А. Вернер. По инициативе начальника статистического отдела губернской управы профессора Московского университета А.И. Чупрова в Москве при обществе сельского хозяйства был создан комитет грамотности, который занимался изучением положения дел в народном образовании, оказывал методическую помощь учителям сельских школ. Такие комитеты грамотности действовали и при других губернских управах, а в уездах – бюро или отделы по народному образованию.

¹ Боголепов И.П. Сборник статистических сведений по Московской губернии. Народная грамотность в Московском уезде. Т.1. Вып.2. М., 1882. С.25-28.

² Чехов Н.В. Указ. соч. С.73.

Изучение положения дел с образованием на селе показало, что перед земствами и работниками народного образования стоят сложные задачи. В первую очередь требовалось увеличить ассигнования на строительство и ремонт школ, разработать оптимальную школьную сеть по уездам, расширить и улучшить подготовку педагогических кадров и обеспечить ими школы, создать при школах библиотеки с необходимым фондом учебников и литературы, оснастить школы учебно-наглядными пособиями. Важным условием была координация учебно-методической работы всех типов школ, а также пропаганда необходимости образования среди крестьянского населения.

Организация школьного дела на селе во многом зависела и от отношения государства к народному образованию, финансовых возможностей казны, земских учреждений и сельских обществ. Расходы на строительство и содержание школ определялись следующим образом: главным источником средств служили суммы, поступившие от земств, благотворительных обществ и частных лиц, отчислений из государственной казны и мирских расходов крестьян.

Данные об источниках финансирования земских школ и начальных училищ Министерства народного просвещения отражены в материалах таблицы №1. в Приложениях.

Из данных таблицы видно, что общая сумма расходов на школы по трём губерниям с 1880 г. по 1890 г. выросла с 650.206 руб. до 944.030 руб., или в 1,5 раза. Причем, государственные субсидии снизились, а средства, выделенные земствами, выросли более чем в 1,9 раза, пожертвования от обществ и частных лиц повысились в 2,3 раза. Значительной была доля средств земств, она составляла по губерниям: в Московской – 78,5%, в Тверской – 72,7%, во Владимирской – 49,3%. Наблюдается снижение доли средств, выделяемых на школы крестьянскими обществами, хотя общая сумма расходов крестьян на школы увеличилась в 1,2 раза. В эти годы правительство выделяло на сельские школы крайне мало средств, перекладывая заботу о них на органы местного самоуправления и крестьянские общества. В 1889 г. на народное образование в Московской, Тверской и Владимирской губерниях на 1 жителя государство израсходовало по 79 коп., для сравнения в то же время во Франции расходовалось по 4 руб.¹ Слабо

¹ Всеобщее образование в России. Сборник статей. // Под ред. кн. Д.И. Шаховского. Вып.1. М., 1902. С.149, 152.

финансируя земские школы, государство оставило за собой надзор за работой школ, подчинив их Министерству народного просвещения и непосредственно дирекции народных училищ и инспекторам.

Свой вклад в школьное дело вносили крестьянские общества. В мирских расходах крестьян предусматривалась статья на строительство и содержание школ. Поскольку крестьяне несли большие расходы на содержание волостного аппарата, сельских старост, дорожную и почтовую повинность, на содержание школ оставалось мало средств, что видно из данных:

Мирские расходы крестьян на образование (в руб.).¹

Губернии	1881 г.		1892 г.		1893 г.		1894 г.	
	сумма расход	в %	сумма расход	в %	сумма расход	в %	сумма расход	в %
Владимирская	13.433	4,6	27.358	1,7	28.115	1,8	36.923	2,2
Московская	12.088	3,6	39.509	2,0	44.496	2,2	48.509	2,4
Тверская	11.789	4,6	28.517	2,2	32.609	2,4	35.322	2,6

Как видно из данных таблицы, мирские расходы крестьян на образование по трём губерниям в абсолютных цифрах с 1881 по 1894 г. выросли во Владимирской губернии в 2,7 раза, в Московской в 4 раза, в Тверской в 3 раза, но их доля в общих расходах крестьянского мира была незначительной.

В 1880-е гг. строительство и содержание школ в основном финансировалось уездными земствами. Особенно интенсивно стала развиваться школьная сеть в конце 1880-х – в 1890-е гг., когда губернские земства подключились к школьному делу и стали выделять больше средств на постройку и ремонт школьных помещений, содержание училищ, приступили к выработке проектов школьных сетей. В Московской губернии в 1882–1883 учебном году действовало 429 земских школ, с 1883 по 1890 г. было построено 67 школ, в среднем по 8 школ ежегодно. Особенно много школ строилось в 90-е годы XIX в. – в среднем по 28 школ. Причем, 33 школы были построены на средства частных лиц. Например, писатель А.П. Чехов на свои средства построил для крестьян три школы: в селениях Мелихово, Новосёлки и Талеж Серпуховского уезда. В 1887 г. Московское губерн-

¹ Подсчитано: Мирские расходы крестьян за 1881 г. СПб., 1886. С.28-29; Мирские расходы крестьян за 1892-1894 гг. в 50-ти губерниях Европейской России. СПб., 1897. С.24-25, 27-29.

ское земство в память бывшего председателя губернской земской управы Д.А. Наумова выделило пособие на строительство 60 школ. В последующие два года в ознаменование бракосочетания императора Николая II и Александры Федоровны губернское земство открыло еще 20 новых школ.¹ Это увеличило сеть земских школ с 429 в 1883 г. до 816 в 1900 г., или почти в 2 раза. Теперь доля земских школ по отношению ко всем типам школ уже составляла 60%. Больше всего земских школ открылось в следующих уездах: Московском – 118, Дмитровском – 90, Богородском – 68, меньше всего – 27 школ в Можайском уезде. Более 80% земских школ располагались в собственных, построенных по типовым проектам зданиях из кирпича и дерева, остальные размещались в наёмных или дарственных помещениях; в 86,9% школ имелись квартиры для учителей.²

В 1880-е гг. земство Тверской губернии начинает усиленно финансировать школьное строительство. Под руководством известного земского деятеля С.Д. Квашнина-Самарина вначале был разработан проект плана развития школьной сети для Зубцовского уезда и началось составление общегубернской школьной сети. Эти меры позволили увеличить прирост земских школ. Если в 1880-е гг. ежегодно строилось по 6-7 школ, то 1890-е гг. стали временем интенсивного школьного строительства. В первой половине 90-х гг. ежегодно открывалось по 24 школы, во второй половине уже по 31 школе. Земства не только строили школы, но и полностью за свой счет комплектовали их мебелью, учебными пособиями, создавали библиотеки, нанимали и содержали учителей.³

Насколько успехи в народном образовании во многом зависели от энергичных и целеустремленных действий земских управ, наглядно показывают два примера работы уездных земств Тверской губернии. Так, в Весьегоносском уезде уже в 1885 г., благодаря усилиям земства, грамотность сельского населения составляла 48%. Крестьяне охотно посылали своих детей учиться, но земские школы из-за тесноты не могли принять всех желающих: наполняемость классов дохо-

¹ Статистический сборник. Народное образование в Московской губернии за 1909-1910 уч. Год. // Сост. Н. Казимиров. М., 1911. С.6-7.

² Статистический ежегодник Московской губернии. М., 1903. С.1-2; Статистические сведения по Московской губернии. Т.Х1. М., 1902. С.39, 44, 111.

³ Веселовский Б.Б. Исторический очерк деятельности земской управы Тверской губернии (1864-1913 гг.). Тверь, 1914. С.225.

дила до 70 учащихся при норме 50-60 человек. Содержание 45 школ ежегодно обходилось земству в 17 тыс. руб., а каждая школа в 380 руб.¹ Уездная управа при помощи губернского земства разработала мероприятия по введению общедоступного начального образования для сельского населения: предполагалось открыть еще 193 школы, но для этого требовалось ежегодно выделять свыше 70 тыс. руб. В 1893 г. Весьегонское земство первым в России начало успешно осуществлять общедоступное начальное обучение для мальчиков.²

В Бежецком уезде этой же губернии для улучшения школьного дела в 1896 г. комиссия по обсуждению всеобщего обучения представила земскому собранию проект уездной школьной сети, который предполагал строительство 175 новых типовых школ с двумя-тремя учителями и с наполняемостью классов не более 40 учащихся. При этом расстояние школ от селений не должно было превышать 3 версты. Однако из-за недостатка средств и пассивности уездной управы этот проект не был реализован: в конце 90-х гг. только 18 школ из 57 располагались в специально построенных зданиях, остальные помещались в зданиях земств и волостных правлений, в крестьянских избах, в монастыре и церковных зданиях. Материалы съезда учителей Бежецкого уезда в 1890 г. показывают, что большинство школ по-прежнему содержались в основном за счет мирских расходов крестьян и пожертвований частных лиц. Часто деньги на содержание школ собирали волостные старшины и учителя. В некоторых школах не хватало дров на отопление, и дети часто привозили дрова на салазках или приносили в школу по несколько поленьев.³

Расширение школьной сети зависело не только от финансовых возможностей земств, но и от крестьянских обществ, рода занятости крестьянского населения, дальности селений от уездных городов. Например, в селе Городня Тверского уезда в 220 дворах проживало 1229 человек, из них главы 118 семей работали в Твери и Петербурге приказчиками, торговцами, дворниками и извозчиками и имели хорошие заработки. В 1890 г. крестьяне этого села собрали 2000 рублей и построили добротное здание для земской школы. В небольшом селе

¹ Пругавин А.С. Запросы народа и обязанность интеллигенции в области умственного развития и просвещения. С.24.

² Тверская губернская земская управа. Введение всеобщего обучения в Тверской губернии. Тверь, 1913. С.2.

³ ГАТО. Ф.800. Оп.1. Д.7694. Л.2, 9, 19, 23, 31-32.

Трестино Осташковского уезда, состоящем из 57 дворов, крестьяне смогли открыть только небольшую церковноприходскую школу, а в дальней деревне Крапивня, находящейся в 23 верстах от Осташкова, крестьяне из-за бедности были вынуждены нанимать «прохожих» учителей, занятия проводились по очереди в крестьянских избах. Всего в 1897 г. в Тверской губернии имелась 951 сельская школа, из них 630 были земскими, 15 – министерскими, 16 частными и 290 церковноприходскими школами. На каждый уезд в среднем приходилось по 70 школ, одна школа на десять селений. Более 70% детей посещали школу на расстоянии до 2 верст, а 15,7% детей – до 3 верст. Многие дети из дальних деревень были вынуждены проживать у родственников, на частных квартирах или ночевать в школе.¹

Во Владимирской губернии положение со строительством школ было таким же, как и в других губерниях. Крестьянские общества, обладающие достаточными средствами, нередко сами инициировали строительство школ. В бедных селениях школы часто располагались в крестьянских избах или амбарах, в лучшем случае в помещении волостного правления. В 1890-е гг. губернское и уездные земства начинают усиленно финансировать строительство и содержание школ, расходуя на эти цели ежегодно по 300–330 тыс. руб., что составляло около 60% всех средств, поступающих на школы из различных источников финансирования. Пожертвования от частных лиц составляли 22,4%, а доля крестьянских обществ – 5,1%. Благодаря усиленному финансированию, уже в 1900 г. из 610 училищ, подведомственных дирекции и училищным советам – 461 школа, или 75,5%, имели собственные здания, остальные 146 школ располагались в арендуемых или дарственных строениях.²

Ввиду недостатка земских и министерских школ, особенно в бедных и отдаленных селениях, крестьяне продолжали по своей инициативе открывать «вольные» школы, или школы грамотности. Эти школы располагались в избах или были «походными», то есть переходили из дома в дом. Официальные власти с недоверием относились к этим школам и нередко их закрывали. Только с 1882 г. «вольные» школы стали объектом изучения педагогической общественностью и

¹ Статистический ежегодник Тверской губернии за 1897 г. Тверь, 1898. С. 154-158, 171-173.

² ГАВО. Ф.379. Оп.1. Д.483. Л.7-7 об., 8; Промыслы Владимирской губернии. Исследование С.А. Харизоменова. Вып.3. Владимир, 1892. С.111.

были официально узаконены.¹ В Тверской губернии по инициативе земского деятеля В.И. Покровского в 1887 г. провели специальное обследование школ грамотности. В докладе губернской земской управы отмечалось, что в губернии действует 853 школы грамотности, в которых обучается 16 145 учащихся. Причем, число таких школ за прошедшее десятилетие увеличилось с 362 до 853, т.е. в 2,3 раза. Больше всего «вольных» школ имелось в дальних от Твери уездах: в Бежецком – 177 школ, в Новоторжском – 121, в Вышневолоцком – 110, в Кашинском уезде – 90 школ. По данным губернского статистического бюро, учителями школ грамотности были: крестьяне – 37,6%, причётники – 18%, женщины – 16,8%, отставные солдаты – 9%, священники – 7%.²

В начале 1890-х гг. в губерниях повсеместно начинает происходить *сокращение численности школ грамотности*. Например, в Московской губернии с 1883 по 1893 гг. их число уменьшилось с 537 до 109 школ, в Тверской губернии с 1887 по 1894 гг. – с 853 до 616 школ. По сведениям православного братства Александра Невского, во Владимирской губернии в 1892 г. они были переданы в ведомство Святейшего Синода и в непосредственное подчинение епархиальным училищным советам, которые стали их преобразовывать в церковно-приходские школы. К тому же в связи с ростом числа земских школ многие крестьяне стали всё больше отдавать предпочтение не одноклассным, а двухклассным земским школам с продолжительностью обучения 4 года.³

В 1890-е гг. государство и церковь начинают усиливать свой контроль над системой народного образования. Конкретно это выразилось в следующих мерах:

1. Открытие всех типов школ разрешалось только с санкции светских и церковных властей – губернаторов, дирекций народных училищ, епархиальных архиереев, если это были церковноприходские школы и школы грамотности;

2. Во всех школах было увеличено количество часов на изучение Закона Божьего и усилено морально-нравственное и вернопод-

¹ Рачинский С.А. Заметки о сельских школах. СПб., 1883. С.75-85.

² Доклад Тверской губернской земской управы очередному земскому собранию о народном образовании. Тверь, 1888. С.33-36.

³ Пругавин А.С. Запросы народа и обязанность интеллигенции в области умственного развития и просвещения. С.55.

данническое воспитание учащихся: все учащиеся должны были знать особ императорского дома;

3. Губернские и уездные училищные советы были подчинены дирекции народных училищ и предводителям дворянства, а земские школы были поставлены под полный контроль инспекторов народных училищ. Кроме этого в сельских народных училищах, открытых по Положению 1874 г., был изъят учебник К.Д. Ушинского «Народное слово» и введены книги для чтения религиозно-нравственного содержания.

С принятием 26 февраля 1896 г. «Положения об управлении школами церковноприходскими и грамоты ведомства православного исповедания и штата Училищного совета при Святейшем Синоде» сложилась учебно-церковная система управления сетью церковных школ: епархиальные училищные советы, православные братства и попечительства, благочинные округа и приходские попечительства. В 1894 г. государственная казна выделила в распоряжение Святейшего Синода 700 тыс. руб. «на воспособление церковноприходских и других народных училищ, находящихся в ведении Святейшего Синода».¹ «Высочайше утвержденным» мнением Государственного Совета 5 июня 1895 г. предписывалось ежегодно отпускать из государственной казны духовному ведомству на содержание и открытие новых церковноприходских и школ грамоты 3,3 млн. руб.² С этого же времени государство начинает усиленно финансировать церковноприходские школы, что видно из следующих данных (тыс. руб.):³

Школы	1896 г.	1898 г.	1899 г.	1900 г.
Церковноприходские	3.454	4.954	4.954	6.813
Министерства просвещения	1.569	2.012	2.512	3.012

На содержание школ духовного ведомства государство стало отпускать средств почти в 2 раза больше, чем на министерские школы. Поскольку церковные власти были противниками светского обра-

¹ Настольная книга по народному образованию. // Сост. Г. Фальброк, В. Чарнолуцкий. Т.1. СПб., 1899. С.70.

² Там же. С.71-72.

³ Чехов Н.В. Указ. соч. С.101-102.

зования, это привело к быстрому росту численности церковноприходских школ и их конкуренции с земскими школами. Государственная власть, отдавая приоритет школам духовного ведомства, предъявляла одинаковые требования ко всем типам народных школ: чтобы они воспитывали учащихся в религиозно-нравственном духе. 26 мая 1897 г. Николай II утвердил постановление, в котором предписывалось обер-прокурору Синода и министру народного просвещения «...принять зависящие от них меры к охранению в деле народного образования единства направления на основаниях, установленных высочайшим повелением 18 января 1882 г., и с этой целью иметь неослабное наблюдение, чтобы обучение в начальных школах как духовного, так и гражданского ведомства, сообщая подрастающим поколениям народа необходимые для жизни первоначальные сведения, воспитывало и укрепляло их в духе веры и доброй нравственности».¹ В 1897 г. Министерством народного просвещения были утверждены новые «Примерные программы предметов, преподаваемых в начальных народных училищах». Этот документ провозглашал главной задачей народной школы религиозное обучение и воспитание детей, регламентировал работу учителей с учащимися.²

Правительство отклоняло земские проекты по расширению школьной сети в губерниях, и, по сути, препятствовало введению всеобщего начального обучения на селе. По закону от 1 июня 1900 г. были значительно ограничены права земств в расходовании средств на народное образование: на эти цели разрешалось выделять не более 3% бюджетных средств в год.

Для того, чтобы придать популярность своим школам среди крестьян, духовное ведомство начинает открывать по образцу земских и министерских школ не только одноклассные, но и двухклассные школы с 4-летним обучением. Наиболее интенсивное строительство церковноприходских школ велось в 1890-е гг. Так, в Московской губернии в конце 1890-х гг. из 1316 школ всех типов – 405, или 30,8%, составляли школы духовного ведомства: в них обучалось 23,8% детей от общего числа учащихся. В селах Владимирской губернии в 1900 г. из 1233 школ всех типов – 626, или 50,7%, являлись церковноприходскими школами, в них обучалось 23 205 учащихся,

¹ Настольная книга по народному образованию. // Сост. Г.Фальброк, В.Чарнолуцкий.Т.1. С.71.

² Фальброк Г., Чарнолуцкий В. Народное образование в России. СПб., 1899. С.91.

или 36,5% от их общего числа. Больше всего церковноприходских школ имелось в Тверской губернии: из 1464 школ – 657, или 52,4%, в которых обучалось 29 383 учащихся, или 33% от всех учащихся.¹ Церковноприходские школы превосходили школы грамотности по благоустройству и программе обучения, по численности учащихся, но во многом уступали министерским и земским школам, которые с каждым годом становились всё популярнее у крестьян.

Определенные успехи, достигнутые земской школой к началу 1890-х гг., позволили педагогической общественности *поставить вопрос о введении в России всеобщего начального обучения*. В 1893–1895 гг. с докладами в Московском комитете грамотности, содержащими различные концепции развития народной школы выступили: Д.И. Шаховской «О необходимости разработать к съезду Московского общества сельского хозяйства вопрос о введении всеобщего обучения в России»; В.П. Вахтеров «О всеобщем обучении»; Н.В. Чехов «Школы грамотности и учителя-крестьяне» и другие.²

Передовые деятели просвещения, признавая введение всеобщего обучения потребностью общественного прогресса, связывали реализацию этой идеи с деятельностью земств. При этом они не исключали и возможности финансовой помощи земствам со стороны государственной казны. На Втором съезде деятелей по техническому и профессиональному образованию в Москве зимой 1895–1896 гг. В.П. Вахтеров отмечал, что всеобщее начальное обучение может быть достигнуто, если земства увеличат свои ежегодные расходы на школы в два раза. При этом недостающие средства может ассигновать правительство, но без ограничения компетенции земств в деле народного образования. Отдельные участники съезда высказывали мнение о том, что, оказывая помощь земствам, правительственная бюрократия оттеснит земства от школы. Другие считали, что введение всеобщего начального обучения возможно силами самих земств и в короткое время.³

В середине 1890-х гг. во многих уездах губерний земства и работники просвещения приступили к углублённому изучению состояния народного образования и выработке оптимальной школьной сети

¹ Подсчитано: ЦИАМ. Ф.184. Оп.6. Д.452. Л.22.

² Константинов Н.А., Струминский В.Я. Очерки по истории начального образования в России. 2-е изд. М., 1953. С.203.

³ Чехов Н.В. Указ. соч. С.188-189.

для того, чтобы впоследствии перейти к всеобщему начальному обучению на селе. Статистические отделы губернских управ установили, что во Владимирской губернии на одно училище приходится 2 578 жителей, в Московской и Тверской соответственно 2 160 и 2 993 человека. На каждое училище приходилось 101, 47,5 и 104,3 квадратных версты.¹ Предполагалось построить такое количество школ, чтобы расстояние от них до селений не превышало в радиусе 3 версты. Для детей из отдалённых селений предусматривалось создание ночлежных приютов и доставка учащихся к школам. Для сельских школ снижалась предельная норма наполняемости класса с 60 до 50 учащихся, так как значительная часть школ все еще помещалась в небольших строениях. Предполагаемая средняя стоимость годового содержания сельского училища составляла 700 руб., в том числе - 300 руб. – жалованье учителя, 60 руб. - законоучителя, 180 руб. шли на учебные и хозяйственные нужды и 100 руб. на наем помещения.² Для оказания материальной помощи школам по инициативе земств, крестьянских обществ и прихожан во многих уездах, волостях и селениях стали создаваться *попечительства*. Попечителями начальных школ становились помещики, купцы, священники и богатые крестьяне. Так, в Тверской губернии в 1895 г. из 318 училищ в 62 попечителями были крестьяне, которые оказывали финансовую, а ещё чаще хозяйственную помощь школам.³

Благодаря деятельности губернских и уездных земств, помощи и поддержке крестьянских обществ, за 20 лет численность сельских школ во всех изучаемых губерниях значительно выросла. Динамика этих процессов отражена в материалах *таблицы №2* (См. Приложение к монографии.).

К концу XIX в. число школ, подведомственных Министерству народного просвещения, выросло в основном за счет земских школ: в Московской губернии в 1,8 раза, во Владимирской и Тверской губерниях в 1,6 раза. Наметилась тенденция к снижению числа школ с раздельным обучением мальчиков и девочек. Всё больше открывалось школ с *совместным обучением* детей обоего пола, что свидетельствовало о демократизации и гуманизации народного образования на селе. Наибольшим успехом у крестьян пользовались двухклассные учи-

¹ ЦИАМ. Ф.459. Оп.11. Д.427. Л.246.

² Там же. Ф.184. Оп.6. Д.452. Л.24.

³ ГАТО. Ф.642. Оп.1. Д.141. Л.4-7, 10, 20, 36.

лица Министерства народного просвещения с 4-летним сроком обучения, в которых имелись ремесленные классы со столярным, слесарным и сапожным делом для мальчиков и рукоделием для девочек. От крестьянских обществ часто поступали ходатайства об открытии таких школ, но Министерство просвещения из-за недостатка финансовых средств отклоняло все просьбы крестьян. В то же время в отчетах дирекции народных училищ отмечалось немало фактов, когда крестьянские общества по разным причинам, чаще всего по экономическим, отказывались содержать министерские школы.¹

В конце XIX в. школьная сеть в губерниях значительно изменилась, о чём свидетельствуют данные *таблицы №3* (См. Приложения к монографии).

Из таблицы видно, что, несмотря на расширение школьной сети, проблема общедоступности начального обучения еще не была решена. Для оценки уровня развития школьной сети земские статистические органы учитывали такие показатели: сколько квадратных верст и жителей приходится на одно училище. Так, в 1900 г. во Владимирской губернии на каждое училище приходилось 41,6 кв. верст пространства, в Тверской – 39,2, в Московской губернии – 22,2 кв. верст. Число жителей, приходящихся на одно училище по губерниям выглядело следующим образом: 1183, 1195 и 1046 человек. Важным показателем был и охват обучением всех детей школьного возраста: во Владимирской губернии он составлял 48,4%, в Московской – 60,9%, в Тверской – 56,3% детей. Остальные дети по разным причинам, в том числе и из-за недостатка школ, не имели возможности учиться. В составе начальных школ еще была велика доля учебных заведений духовного ведомства – соответственно по губерниям: 50,7, 30,8 и 46,1%, в которых обучалось – 36,5, 23,7 и 33,1% учащихся. Кроме этих училищ, во всех уездных городах имелись гимназии, четырехклассные уездные училища и частные школы, в которых обучалось небольшое число крестьянских детей. В селениях Московской области имелось еще 40 школ Ведомства императрицы Марии, 3 школы Человеколюбивого общества, в которых обучалось более 2 тыс. крестьянских детей-сирот.²

¹ ЦИАМ. Ф.459. Оп.11. Д.427. Л.278-279, 293.

² ЦИАМ. Ф.184. Оп.6. Д.452. Л.24-26.

Для решения проблемы всеобщего обучения на селе необходимо было увеличить финансирование школьного дела и сконцентрировать усилия со стороны государства, земств и крестьянских обществ. Однако правительство и Министерство народного просвещения в конце XIX в. всё ещё не имели развёрнутой государственной программы развития начального обучения на селе, выделяли мало субсидий на школьное строительство, перекладывая заботу об этом на общественность: местные органы самоуправления, крестьянские общества и попечительства. Все хозяйственные дела, содержание школьных помещений, комплектование школьных библиотек и выдача жалованья учителям ложились на земства.

В связи с ростом числа школ на селе перед земствами и училищными советами встала *проблема подготовки квалифицированных педагогических кадров для народных училищ*. В основном учительские кадры для сельских школ готовились в учительских и духовных семинариях, но их не хватало. Губернские земские управы открывали учительские семинарии, направляли туда своих стипендиатов, устраивали для учителей земских школ курсы переподготовки. По инициативе Московского губернского земства ещё в 1871 г. в селе Поливаново Подольского уезда была открыта мужская учительская семинария. На её устройство земство затратило 35 тыс. руб. Семинария располагалась в бывшей дворянской усадьбе, имела оснащённые классы, библиотеку, книжный склад с учебной и методической литературой и техническую новинку – «волшебный фонарь» с набором картин.

При семинарии находилась школа, в которой будущие учителя проходили педагогическую практику. Ежегодно из стен семинарии выпускалось по 60-70 учителей. Большой известностью в губернии пользовалась Московская женская учительская семинария и педагогические курсы П.И. Чепелевской, на которых ежегодно занимались около 30 стипендиаток. За обучение каждой земство выплачивало по 232 руб. Кроме того, учителями сельских школ работали выпускники духовных семинарий, не получившие или ожидавшие священнического сана. Учительниц для народных школ готовило Московское епархиальное Филаретовское женское училище, в котором ежегодно обучалось около 400 девушек.¹

¹ ЦИАМ. Ф.199. Оп.2. Д.213. Л.106.

Во Владимирской губернии подготовка учителей для начальных школ проводилась в Киржачской учительской семинарии, на педагогических курсах в г. Владимире, в женской гимназии и в женском духовном училище.¹

В Твери подготовкой учительниц занималась знаменитая частная школа П.П. Максимовича. Учителями школ иногда становились и выпускники мужских и женских гимназий, но для этого необходимо было сдать экзамен на звание народного учителя. Как правило, в духовных семинариях и епархиальных училищах обучались сыновья и дочери служителей культа, но встречались и дети крестьян.

Известный педагог и исследователь народной школы С.А. Рачинский делил сельских учителей на 3 разряда: первый разряд - это «молодые люди, окончившие курсы в духовных семинариях и готовящиеся к священническому сану». Это были хорошо и многосторонне подготовленные специалисты. Многие из них, получив сан священника и приход, работали законоучителями. Вторым разряд составляли выпускники гимназий, которые после прохождения специальных курсов и сдачи экзаменов получали звание учителя и со временем становились опытными учителями. Третий разряд сельских учителей - это выпускники учительских семинарий, которых в школах пока ещё было мало.²

Крестьяне, отправляя детей в школу, иногда предпочитали, чтобы учителем был мужчина, а не женщина. Как вспоминал крестьянский писатель из Волоколамского уезда Московской губернии С.Т. Семёнов, крестьяне в таких случаях говорили, что «она баба и у ней “волос долог”, у ней настоящей строгости быть не может».³ Это был типичный патриархальный взгляд крестьян на роль женщины в обществе. Однако факты свидетельствуют, что лучшими учителями сельских школ были женщины – дочери крестьян и духовенства, окончившие женские гимназии и педагогические курсы. Они хорошо знали мир русской деревни, легче переносили неустроенность сельского быта, чем учителя – выходцы из города. О педагогических кадрах на селе свидетельствуют данные *таблицы №4*. (См. Приложения к монографии).

¹ Доклад членов от земства губернского училищного совета за 1879 г. Владимир, 1880. С.34.

² Рачинский С.А. Указ. соч. С.24-25.

³ Семёнов С.Т. Двадцать пять лет в деревне. С.21.

Как видно из этого документа, в 1843 народных училищах трёх губерний работали 5 042 преподавателя, в том числе 3 289 учителей и 1 753 законоучителя. Среди учительского персонала доля женщин составляла в Тверской губернии 61,2%, в Московской – 46,2%, во Владимирской губернии их было меньше – 35,2%. Учительские семинарии и институты окончили и получили педагогическую подготовку 1 054 учителя, или 32% от их состава. Это была наиболее подготовленная часть персонала. Лица, окончившие духовные семинарии и епархиальные училища, составляли 32,2%. Довольно высокой – 35% была доля учителей, не имеющих среднего специального образования, но сдавших экзамен на звание народного учителя.

В зависимости от образования и педагогического стажа годовое жалованье учителей варьировалось от 50 до 300 и более руб. в год. Большинство учителей получали небольшое жалованье: 0,6% учителей получали от 50 до 100 руб. в год; 5,9% от 100 до 150 руб.; 13,9% от 150 до 200 руб.; 36,6% от 200 до 300 руб. и 37% учителей получали немногим более 300 руб.¹ В среднем по России в 1890 г. учительское жалованье составляло 96 руб. в год.² Этого жалованья не всегда хватало на покупку одежды, предметов домашнего обихода, приобретение книг, подписку на газеты и журналы. Кроме жалованья, учителям за счет земств и крестьянских обществ предоставлялась бесплатная квартира при школе, а чаще всего часть комнаты в крестьянской избе с бесплатным отоплением и освещением. В 1897 г. в Тверской губернии только в 430 земских школах из 630 имелись квартиры для учителей, остальные учителя проживали в крестьянских избах.³ В отличие от народных учителей, учительский персонал министерских мужских гимназий находился в привилегированном положении, был причислен к рангу государственных чиновников и пользовался материальными и прочими благами.

Небольшое жалованье и бытовые неудобства приводили к текучести педагогических кадров. На педагогических курсах в Твери в 1896 г. учитель Д.М. Тихомиров из Весьегонского уезда на вопрос анкеты ответил, что в их земской школе за пять лет сменилось семь

¹ ЦИАМ. Ф.199. Оп.2. Д.213. Л.3.

² Чехов Н.В. Указ. соч. С.102.

³ Ежегодник Тверской губернии. Тверь, 1898. С.191.

учителей, причем два последних года в школе работали двое учителей, живших за семь вёрст в уездном городе.¹

По имеющимся данным, во Владимирской губернии с 1890 по 1900 г. состав учительских кадров изменился в лучшую сторону: около 70% учителей окончили учительскую семинарию, гимназии и имели педагогическую подготовку; доля женщин среди учителей выросла с 35,2% до 59%, более половины учителей уже получали в год 300 и более руб.²

Таким образом, за прошедшее двадцатилетие в губерниях выросла численность и улучшился профессиональный состав учителей земских школ, наметилась тенденция к увеличению числа женщин-учительниц.

Вместе с развитием школьной сети на селе в 90-е гг. быстро увеличивалась численность учащихся, их соотношение в различных типах школ. Статистические данные показывают, что в 1893 г. соотношение учащихся было следующим: в министерских и земских школах Владимирской губернии обучалось 71,9% детей, в Московской – 81,5%, в Тверской – 64,8% детей. Во Владимирской губернии все ещё была велика доля детей – 20,9%, обучающихся в церковно-приходских школах, в Московской и Тверской губерниях их доля составляла – 15,6 и 17,6%. Об этом свидетельствуют данные *таблицы №5* (См. Приложения к монографии).

Более половины мальчиков обучались в «организованных» светских школах. Доля девочек во всех типах школ была ещё незначительной. Причина заключалась в том, что многие крестьяне не одинаково относились к обучению девочек и мальчиков. Как свидетельствуют земские статистики, которые ходили по домам и переписывали детей, многие отцы семейств почти всегда не могли дать сведений о детях, особенно о девочках. Некоторые матери, не желая отдавать детей в школу, скрывали их число в семье. Для большинства крестьян мальчик был будущим постоянным работником, добытчиком и кормильцем семьи. Поэтому для крестьян все расходы, связанные с обучением мальчиков, в будущем должны были окупиться. На вопрос земских корреспондентов, почему они предпочитают обучать мальчиков, крестьяне обычно отвечали так: «Мальчиков в люди отдадим,

¹ Тихомиров Д.М. Из записок о губернских педагогических курсах в Твери. Тверь, 1896. С.217.

² ГАВО. Ф.379. Оп.1. Д.483. Л.8об.

попадут в хорошее место, кроме того в солдатах легче служить» или: «Жить будут на стороне, с хозяином дела делать».¹ По военной реформе 1874 г. лица, окончившие начальную школу, имели льготу: срок службы для них сокращался с 6 до 4 лет.² Кроме того, облегчалась и сама служба: некоторые из них служили в должности писаря или инструктора. Грамотный крестьянин быстрее адаптировался в городе: осваивал ремесло и получал профессию, мог стать приказчиком или открыть своё торговое заведение. На селе он мог стать старостой, волостным старшиной или писарем. Наиболее способные из мальчиков поступали учиться в гимназии, учительские или духовные семинарии, в агрономические, землеустроительные и фельдшерские школы. По мнению А.С. Пругавина, крестьяне православного вероисповедания, в отличие от старообрядцев, отрицательно относились к обучению девочек. «На что девке грамота? – говорили православные крестьяне. – Это совсем не бабье дело, её дело – хозяйство; вот обучать мальчонку – это иная статья: ему в солдатах легче будет, да и по мужичеству ныне без грамоты плохо: нужда бывает в городе по делам и на заработки, а то ещё выберут в податные и старосты, – мужику приходится всякие обороты делать, а баба сидит дома».³ Негативное отношение крестьян к обучению девочек преодолевалось с трудом. Сказывался не только характерный для традиционного общества *патриархальный взгляд на роль женщины в семье* и в обществе, но и *крестьянский прагматизм*: «Девочек учить не к чему, нам их не за барина отдавать» или: «Зачем девочке грамота? Всё равно за мужиков пойдут: всё равно жать да молотить будут». Крестьяне считали, что «обучать девочку – значит расходовать, не обучать – получать барыш». Во многих крестьянских семьях девочки начинали работать с малых лет: пряли лен, наматывали нитки на катушки, вязали чулки, варежки, кружева; их рано отдавали в няньки. Это было большим подспорьем для семьи: некоторые девочки зарабатывали до 5 руб. в месяц.⁴

¹ Боголепов И.П. Грамотность среди детей школьного возраста в Московском и Можайском уездах Московской губернии. С.64.

² Россия 1913 г. Статистическо-документальный справочник. СПб., 1995. С.279.

³ Пругавин А.С. Запросы народа и обязанность интеллигенции в области умственного развития и просвещения. С.41.

⁴ Боголепов И.П. Указ. соч. С.9, 64-68.

Тем не менее, статистика свидетельствует, что с каждым годом не только в церковноприходских, но и в земских школах росла доля девочек. Крестьяне начинали понимать, что в отсутствие мужа, когда он в отходе, женщина должна вести хозяйство, делать различные расчёты и уплачивать налоги, читать и писать письма. В торгово-промысловых селах некоторые родители поручали дочерям торговые и коммерческие дела.¹ Постепенно у крестьян менялось отношение к обучению девочек: их стали охотнее посылать в школу. Наиболее способные ученицы, особенно из зажиточных крестьянских семей, продолжали обучение в учительских семинариях, в епархиальных училищах, на медицинских курсах.

Несмотря на значительный рост числа учащихся обоего пола из крестьянских семей в предпоследнем десятилетии XIX в., многие деревенские дети не оканчивали школу. Так, анализ статистических сведений показывает, что в 1890–91 учебном году во Владимирской губернии до окончания срока обучения из министерских и земских школ выбыло 20,8% от всего числа учащихся, причём мальчиков выбыло – 19,3%, девочек – 26,3%. В школах Московской губернии отсев учащихся был ещё выше и составлял 24,4%; мальчиков выбыло 20,9%, девочек – 32,6%. Такое же положение наблюдалось и в школах Тверской губернии: всех учащихся выбыло 20,6%; мальчиков – 19,7%, девочек – 24,7%.²

Проблема низкой посещаемости занятий и большой отсев учащихся из школы беспокоили педагогическую общественность и земские управы. В 1900 г. по указанию Владимирской губернской управы корреспонденты оценочно-экономического отделения провели исследование причин непосещения школ. Полученные 437 ответов позволили выявить следующие причины: 43% корреспондентов указали на бедность крестьян; 34% – на дальность расстояния до школы – «из дальних селений учатся немногие», «зимой затруднен переход, стужа, к тому же нет ночлежного покоя при школах»; 15% – сослались на то, что родители заставляют детей работать дома; 7% корреспондентов отметили, что дети перестают посещать школу, так как некоторые учителя плохо учат, часто меняются, особенно это касается выпускников духовных семинарий, которые ожидали места священника. По

¹ Московское губернское земство. Вопросы народного образования в Московской губернии. Вып. III. // Сост. Петров В.В. М., 1900. С.10-12.

² Подсчитано: ЦИАМ. Ф.459. Оп.11. Д.427. Л.77-78, 89-91, 109-111.

мнению корреспондентов, некоторые крестьяне по-прежнему не желали обучать детей, особенно девочек. Часть детей не посещали земские школы из-за тесноты классных помещений и обучались дома у грамотных крестьян.¹

Такая же ситуация имела место и в школах Московской губернии. Только с 1886 по 1900 гг. в земских школах прошли обучение 205 546 учащихся обоего пола, из которых окончили полный курс обучения около 30% учащихся, в том числе 36% мальчиков и 18% девочек. Остальные по разным причинам оставили школу. И здесь причины непосещения школы были те же. Большинство крестьян всё ещё считало вполне достаточным усвоение детьми элементарной грамотности, поэтому и забирали детей из школы до окончания срока обучения. Другой причиной, по признанию крестьян, были «бедность и нужда», «недостаток свободных рук в хозяйстве», «недостаток одежды и обуви».²

Действительно, многим крестьянским семьям было материально трудно собрать ребенка в школу. В селениях Московской губернии в конце XIX в. расходы на одежду и обувь на одного ребенка-учащегося составляли: сапоги – 2 руб., валенки – 1 руб. 5 коп., казакин – 2 руб., полушубок – 3 руб., варежки – 15 коп., рубаха или платье – 1 руб. 50 коп., шапка – 50 коп., два платка – 75 коп. Расходы на одежду и обувь на мальчика составляли 10 руб. 65 коп., на девочку – 10 руб. 90 коп. Это были значительные расходы для крестьянской семьи. Кроме этого, если школа находилась далеко от дома, то детям надо было дать еду, так как во многих школах не было бесплатных горячих завтраков. Из-за недостатка ночлежных приютов при школах только состоятельные крестьяне могли снять квартиру для своих детей.³

Московская уездная земская управа собрала сведения о числе бедных учеников в земских школах и выявила, что в 52 школах на 3710 учащихся приходится 853, или 23% детей, нуждающихся в одежде, обуви и в пропитании. По отзывам многих учителей, бед-

¹ ГАВО. Ф.379. Оп.1. Д.747. Л.1, 1об., 2.

² Статистический ежегодник Московской губернии. М., 1903. С.7.

³ Боголепов И.П. Указ. соч. С.69-70.

ность родителей являлась одной из главных причин плохой посещаемости учащихся и их отсева из школы.¹

Для решения этой важной проблемы необходимы были усилия земств и государства, нужен был целый комплекс мер по обеспечению общедоступного обучения на селе.

Небезынтересна дальнейшая судьба тех крестьянских детей, которые получили начальное образование или закончили профессиональные школы. В отчетах земских корреспондентов неоднократно отмечалось, что образованная крестьянская молодежь часто уходила из деревни в город, так как не могла на практике применить свои знания. Писатель Ф.М. Достоевский назвал это явление «отколупыванием от народа». Значительная часть крестьян, особенно старики, всё ещё негативно относились к знаниям и образованным людям, считая их «чужаками» в деревне. По их мнению, образование мог получить только физически больной, увечный человек или белоручка, не способный к тяжелому крестьянскому труду.²

Среди части крестьянской молодежи наблюдалось и такое явление, как *функциональная неграмотность*, когда подросток, проучившийся 1-2 года, со временем утрачивал навыки письма и чтения. Поэтому перед земствами встал вопрос о дальнейшем обучении крестьянской молодежи, окончившей начальные училища. Московское губернское земство еще в 1878 г. разработало ряд мер по дальнейшему обучению детей. Это – открытие ремесленных школ и классов при земских школах; создание вечерних и воскресных классов для подростков, занятых домашней работой; устройство библиотек при училищах, проведение народных чтений по различной тематике. Однако из-за недостатка средств это начинание в то время не удалось полностью реализовать. В деревне по-прежнему было мало школ и классов для молодежи.

Итак, в 1880–1890-е гг. усилиями земств и учителей было сделано многое для развития народного образования на селе, но не была решена главная задача: полный охват элементарной школой детей школьного возраста. Тем не менее, грамотность сельского населения выросла. Если по земской подворной переписи 1881 г. в Московской

¹ Пругавин А.С. Запросы народа и обязанность интеллигенции в области умственного развития и просвещения. С.46.

² Петерсон Н.Л. Просвещение. Свод трудов местных комитетов по 49 губерниям Европейской России. СПб., 1896. С.55-56.

губернии доля грамотных ко всему сельскому населению составляла 17,6%,¹ то по данным первой всеобщей переписи населения 1897 г. грамотность среди мужчин составляла 49,8%, а среди женщин 15,5%. Больше всего грамотных было в возрастной группе от 10 до 19 лет: среди мужчин – 77,6%, среди женщин – 34,3%. После окончания начальной школы 12% девочек и 9% мальчиков продолжали обучение дальше в различных учебных заведениях.² По грамотности населения Московская и Тверская губернии занимали одно из первых мест в России. Если по данным земских подворных переписей 1886 г. грамотность сельского населения Тверской губернии составляла только 14,4%, то по первой переписи населения уже 21,8%, причем грамотность мужчин составляла 37,4%, женщин – 9,2%. Наиболее грамотной являлась возрастная группа от 10 до 14 лет среди мальчиков грамотных было 71%, среди девочки – 26,3%.³ В целом по стране грамотность населения составляла только 21,1%, в том числе среди мужчин – 29,3%, среди женщин – 13,1%. Уровень грамотности городского населения был равен 45,3%, в сельской местности – всего 17,4%.⁴ Статистика также свидетельствует о росте грамотности среди крестьян-новобранцев, призываемых на службу в армию: в 1880 г. в армию было призвано 22% грамотных крестьян, в 1890 г. – 31,4%, в 1896 г. уже 40,1% грамотных крестьян.⁵

Земские учреждения занимались не только организацией школьной сети и обучением детей, но и уделяли внимание *просветительной работе* среди крестьян. Губернские и уездные земства выделили три главных направления во внешкольной просветительной деятельности: посредством организации *народных чтений*, лекций и курсов дать крестьянам элементарные сведения по отраслям знаний; создать на селе сеть общественных библиотек и приобщить крестьян к чтению книг; открыть воскресные школы и вечерние классы для взрослого населения и молодежи, не имеющей начального образования.

¹ Благовещенский Н.А. Указ. соч. С.16-18.

² Первая всеобщая перепись населения Российской империи, 1897 г. XXIV. Московская губерния. С. XXXI-XXXII.

³ Благовещенский Н.А. Указ. соч. С.14-15; Первая всеобщая перепись населения Российской империи, 1897 г. Тверская губерния. Т.43. С.VIII-X.

⁴ Рашин А.Г. Формирование рабочего класса России. М., 1958. С.580.

⁵ Чарнолуцкий В.И. Земская книжная торговля и издательство. // Ежегодник внешкольного образования. Вып.2. СПб., 1910. С. 409.

По решению Министерства народного просвещения в 1871 г. была учреждена особая комиссия по народным чтениям. Она разработала «Правила для устройства народных чтений», которые были утверждены императором Александром II в 1876 г. По этим правилам, просуществовавшим почти двадцать лет, народные чтения устраивались только в губернских городах с разрешения попечителя учебного округа и находились под полным контролем директора или инспектора народных училищ. В народных аудиториях разрешалось читать только те книги и брошюры, которые допускались Министерством народного просвещения и были одобрены Святейшим Синодом. К проведению чтений допускались учителя, врачи и священники, причём во время чтений не разрешалось отклоняться от текста и комментировать прочитанное.¹ Учёный комитет Министерства просвещения периодически выпускал каталоги с указаниями книг и брошюр, издавал брошюры для народных чтений. Перечень изданий, включаемый в каталоги, был невелик. Например, в каталоге за 1889 г. числилось 108 изданий, в каталоге за 1891 г. – 135 книг и брошюр, в том числе 46 книг по истории и географии, 37 книг духовного содержания, из художественной литературы – 24 произведения русских классиков, по естествознанию – 15 брошюр, биографии – 7, раздел «разная литература» включал 6 наименований книг.²

В начале 1890-х гг. по ходатайству земств и крестьянских обществ были изданы новые правила по ведению народных чтений. В соответствии с ними уже разрешалось проводить чтения в уездных городах, селах и деревнях, но для этого необходимо было получить разрешение в двух министерствах – просвещения и внутренних дел, а также в Синоде. Такое разрешение мог дать и местный священник, если он соглашался возглавлять проведение чтений. В связи с тем, что из-за частого повторения одних и тех же книг и брошюр слушатели утрачивали интерес к чтениям, по просьбе земств Министерство народного просвещения с 17 июня 1896 г. расширяет круг народных чтений и возлагает надзор за их проведением на училищные советы. В народных аудиториях можно было уже читать до 800 наименований книг и брошюр, допускаемых по инструкции в школьные библиотеки. Однако для взрослых слушателей из школьных библиотек

¹ Чехов Н.В. Указ. соч. С.127.

² Вахтеров Н. Народные чтения. СПб., 1897. С.158-160.

подходило не более 50 наименований книг. Новые правила уже допускали чтение лекций и проведения бесед по составленным конспектам, но с предварительным просмотром рукописи цензором.¹ Как видно, светские и духовные власти продолжали держать под строгим контролем тематику и содержание народных чтений, допуская лишь то, что не «вредило» нравственным устоям народа.

В сельской местности народные чтения в основном проводились осенью и зимой в вечернее время, по воскресеньям и праздникам – днём. Чтения проводились обычно в школах, волостных правлениях, реже – в больших крестьянских избах, а в начале XX в. в чайных, которые принадлежали обществам попечительства о народной трезвости или крестьянам. Инициаторами проведения чтений, лекций и бесед были представители «третьего элемента» в земстве – учителя, врачи, агрономы и местное духовенство. Как правило, все чтения начинались с молитв и заканчивались чтением гимна. Обычно первая часть чтений отводилась духовной литературе, вторая часть посвящалась чтению произведений русских писателей, а также книг и брошюр по различным отраслям знаний.

Для популяризации народных чтений земства стали использовать техническую новинку: «волшебный фонарь», или проекционный аппарат. Эти аппараты стоили дорого: «Земский школьный» – 35 руб., «Эсперанс» – 48 руб., «Аудиторный» – 85 руб., поэтому многие земства их закупали и направляли в прокатную сеть. В Москве при Политехническом музее специальная комиссия издавала каталоги к «туманным» картинам по различным отраслям знаний. Склад музея направлял видовые картины на прокат в уезды губерний. Со временем губернские и уездные земства стали создавать свои склады с картинами и брошюрами и направляли их в прокат по пунктам, где проводились чтения. При чтении литературы научно-популярного характера многие учителя часто демонстрировали опыты по физике и химии; по истории и географии использовались наглядные пособия: атласы, картины, глобусы, образцы минералов и почв, что всегда привлекало большое число слушателей.²

В Московской губернии народные чтения впервые стали проводиться в нескольких селениях Московского уезда. Позже, когда уезд-

¹ Чехов Н.В. Указ. соч. С.127; Вахтеров Н. Указ. соч. С.166.

² Чехов Н.В. Указ.соч. С.130.

ная управа приобрела 15 «волшебных фонарей» с «туманными картинами», чтения стали настолько популярными, что проводились уже в 60 селениях. В среднем на одном чтении присутствовало по 180 человек. По свидетельству учительницы Борисовского земского училища, «во время чтений всё помещение школы бывает битком набито, так что недостает воздуху дышать».¹ Газета «Русские ведомости» писала в 1888 г., что в селах Московской губернии, где проводились народные чтения, крестьяне идут их слушать из ближних и дальних деревень по 200–300 человек, а в праздничные дни более 400 человек.²

Большую работу по проведению народных чтений проводили библиотеки-читальни уездных городов в Тверской губернии. С 1882 г. по 1902 г. было организовано 549 чтений, на которых присутствовало свыше 164 тыс. слушателей. Тематика чтений была разнообразной: история, география, естественно-научные знания, произведения русских классиков, история православной церкви, духовная литература. Большинство чтений сопровождалось показом сюжетных «туманных» картин, по праздникам часто выступали детские и народные хоры. Слушателями этих чтений были крестьяне, приезжавшие в города по базарным дням, фабричные рабочие, учащиеся городских и сельских школ.³ Наибольшее число народных чтений было проведено со времени издания правил о народных чтениях 17 июня 1896 г. до введения новых правил 28 января 1901 г. Так, в селениях Владимирской губернии было проведено 2603 чтений, в Московской – 4920, в Тверской губернии – 3414 чтений.⁴

Большую роль в культурно-просветительной работе на селе и в приобщении крестьян к книге сыграли *школьные и народные библиотеки*. В связи с увеличением числа земских школ и учащихся, повышением грамотности крестьян, особенно молодёжи, губернские и уездные земства стали открывать и комплектовать книгами школьные библиотеки. За отсутствием на селе вплоть до середины 1890-х гг. общественных и народных библиотек, школьные библиотеки обслуживали широкий круг читателей: учителей и учащихся, земских служащих, местное население.

¹ Пругавин А.С. Запросы народа и обязанность интеллигенции в области умственного развития и просвещения. С.57, 153.

² Русские ведомости. 1888. 15 декабря.

³ ГАТО. Ф.800. Оп.1. Д.7531. Л.1, 3-8.

⁴ ЦИАМ. Ф.459. Оп.4. Д.2970. Л.11.

В 1880-е гг. из-за недостатка финансовых средств земства не имели возможности одновременно строить и оснащать школы и открывать при них библиотеки. Немногим более половины земских школ имели библиотеки с небольшим фондом учебных пособий и книг для внеклассного чтения. В Московской губернии в декабре 1878 г. на заседании губернского земского собрания гласный А.А. Оленин предложил земству принять самое активное участие в создании школьных библиотек. Уже в 1880 г. губернское земство ассигнует на библиотеки 13 тыс. руб., в том числе 10 тыс. руб. на ученические и 3 тыс. руб. на учительские библиотеки. С тех пор в губернии стало действовать такое правило: губернское земство стало выделять столько средств на библиотеки, сколько и уездные земства.¹ Если в 1882–1883 гг. в губернии было 129 школьных библиотек, то в 1891–1892 гг. уже 371, т.е. в 2,9 раза больше. По уездам школьные библиотеки распределялись неравномерно: в Клинском уезде они имелись во всех школах, в Московском – в 90%, в Можайском уезде только в 33% школ.² Не лучшим было положение и в Тверской губернии: в 1896 г. из 602 начальных школ библиотеки имелись в 532 школах, или в 88,3% школ. Фонд в этих библиотеках был очень небольшой. Половина школьных библиотек имела немногим более 100 книг, в других насчитывалось еще меньше. Главной причиной был недостаток средств. Например, в начале 1890-х гг. Бежецкая управа ассигновала на библиотеки всего 323 руб. – по 6 рублей на библиотеку. На съезде учительниц земских школ, выпускниц школы Максимовича, отмечалось, что большая часть земских школ крайне бедна книгами для внеклассного чтения, а в некоторых из них имелись книги только богослужебного содержания. В таких условиях учителя нередко были вынуждены выписывать книги для библиотек на свои скудные средства. В некоторых школах ученики, собирая по копейке в течение года, выписывали в складчину журнал «Детское чтение».³ Другой причиной, сдерживающей пополнение книжного фонда школьных библиотек, было то, что каталог книг, утвержденный Ми-

¹ Пругавин А.С. Запросы народа и обязанность интеллигенции в области умственного развития и просвещения. С.231.

² Вопросы народного образования в Московской губернии. // Сост. В.В. Петров. М., 1899. С.65.

³ Статистический ежегодник Тверской губернии. Тверь, 1897. С.208-211; Тихомиров Д.М. Указ.соч. С.205.

нистерством народного просвещения в 1880 г., не пересматривался до 1895 г. и многие новые книги не попадали в библиотеки. В докладе школьной комиссии Московскому губернскому земскому собранию отмечалось, что только в 4-х из 13 уездных управ имеются учительские библиотеки, и многие учителя не могут ознакомиться с книжными новинками.¹

В начале 1890-х гг. по инициативе земств стали открываться народные библиотеки и библиотеки-читальни. По «Правилам о народных библиотеках и читальнях», принятым в 1890 г., комплектование их книжных фондов строго контролировалось Министерством внутренних дел и Синодом. В указаниях «Что читать народу» допускались 2510 названий книг. Не разрешалось читать книги В.Г. Белинского, Н.А. Добролюбова, Н.А. Некрасова, Г.И. Успенского, В.М. Гаршина, роман Э.Л. Войнич «Овод» и др.² Губернские и епархиальные власти имели право давать указания изымать те или иные книги из народных библиотек. Так, по распоряжению вице-губернатора Твери Н. Усова из народных библиотек были изъяты «Очерки и рассказы» В.Г. Короленко, произведения В. Гюго, некоторые повести и рассказы Л.Н. Толстого, сочинения Н.Н. Златовратского, Н.В. Шелгунова и др. В материалах фонда Тверской духовной консистории сохранилось прошение крестьянина Тверского уезда д. Устиново В.Н. Зверева на имя архиепископа Тверского и Кашинского Саввы об изъятии из библиотеки книг А.С. Пушкина «Сказка о золотом петушке» и «О попе и работнике его Балде» как подрывающих уважение к священнослужителям.³

В 1895 г. Министерство народного просвещения по разрешению губернской администрации начинает открывать народные библиотеки в сельской местности, а общий надзор за ними на селе осуществлял благочинный. Первые библиотеки-читальни на селе стали открываться в 1893 г.: в Тверской губернии – в Новоторжском уезде, в Московской губернии – одна в Звенигородском, другая в Клинском уездах.⁴ В 1895 г. Московское губернское земство для выяснения потребностей народа в чтении книг провело при помощи учителей

¹ Чарнолуцкий В.И. Ежегодник внешкольного образования. С.20.

² Рубакин Н.А. Этюды о русской читающей публике. СПб., 1895. С.59.

³ ГАТО. Ф.56. Оп.1. Д.11300. Л.15-17; Ф.160. Оп.1. Д.7415. Л.1.

⁴ Громбах А.А. Народные библиотеки. М., 1910. С.10; Сведения о народном образовании Тверской губернии за 1914-1915 гг. Тверь, 1916. С.87.

опрос крестьян во всех уездах губернии. Из 400 полученных ответов 370 свидетельствовали о том, что у крестьян есть потребность в чтении книг. Только в 30 ответах было указано на равнодушие населения к чтению. Некоторые крестьяне в своих ответах говорили: «Незачем и грамоте учиться, коли нечего читать». Учитель Кузнецовского училища из Верейского уезда писал: «Библиотеки нет. Взрослые грамотные крестьяне и окончившие курс ученики просто осаждают просьбами книг для чтения, приходится давать учебники.»¹

Инициатива по открытию народных библиотек исходила не только от губернских и уездных земств, но и от попечителей школ, учителей, врачей, «частных» лиц, изредка от крестьян. Так, в 1897 г. Д.Н. Доброхотов из Москвы в память освобождения крестьян 19 февраля 1861 г. выделил 157 руб. на открытие библиотеки в самом дальнем уезде Московской губернии. По решению земства библиотеку открыли в селе Середица Волоколамского уезда. Уездное земство выделило на эту библиотеку 250 руб., крестьянское общество добавило еще 100 руб.² Митинское волостное правление Московского уезда в 1895 г. обратилось к Московскому комитету грамотности выслать книги для открываемой народной библиотеки. Крестьянский сход выделил для неё помещение. Библиотека открылась в 1897 г., её книжный фонд пополнялся за счет книг комитета грамотности, земства, крестьянского общества и личных пожертвований. В этом же уезде учителя земских школ по своей инициативе собирали среди населения деньги на библиотеки. Так, учитель И.Ф. Шухвастов из школы села Царицино получил на библиотеку 350 руб. от почетной гражданки Е.И. Куприяновой. Учительница М.М. Завьялова из села Алексеевское внесла на библиотеку свои 153 руб.³ Конечно, такие факты были нечастыми, и основная забота по открытию и содержанию народных библиотек ложилась на земства.

Как видим, земские учителя вносили большой вклад не только в обучение детей, но и вместе с земскими специалистами принимали активное участие в культурно-просветительной работе среди крестьян: организовывали народные чтения, кружки и курсы, открывали библиотеки и читальни.

¹ Пругавин А.С. Указ. соч. С.85-87.

² ЦИАМ. Ф.184. Оп.6. Д.491. Л.1-2.

³ Вопросы народного образования в Московской губернии. // Сост. В.В. Петров. С.59, 63.

Таким образом, 1880–1890 гг. были временем формирования и развития системы образования на селе. Она была представлена следующими типами школ: училищами, которые относились к Министерству народного просвещения и содержались за счет казны; начальными училищами по Уставу 1874 г., или земскими школами, содержащимися за счет земств и отчасти крестьянских обществ; два типа школ - церковноприходские училища и школы грамотности относились к духовному ведомству.

Политика правительства и Синода в области народного образования ограничивала просвещение крестьян, больше стараясь прививать им религиозно-нравственное воспитание и верноподданническую психологию, поэтому приоритет отдавался церковноприходским школам. Либеральные земцы и педагогическая общественность видели в образовании народа важное условие его адаптации к экономическим и социальным переменам в обществе. Основная забота по строительству школ и обучению детей ложилась на уездные и губернские земства. В конце 1880-х – 1890-е гг. многие уездные земства увеличивают ассигнования на расширение и оптимизацию школьной сети, решают вопросы подготовки педагогических кадров, ведут разъяснительную работу среди крестьян о необходимости обучения детей. Однако в это время ещё не была решена задача полного охвата детей начальным обучением. Государство и земства пока ещё не имели для этого достаточных финансовых возможностей. Сдерживающим фактором была также бедность части крестьян и непонимание ими ценности образования.



Итак, в конце XIX в. в центральных губерниях почти всё сословие крестьян входило в социальную организацию – общину, которая была не только административно-хозяйственной единицей, но и формой организации жизни крестьян в традиционном обществе. Однако к началу XX в. под воздействием ряда модернизационных факторов происходит ломка многих традиционных общинных порядков. В связи с развитием промышленности и средств коммуникаций деревня центрального региона начинает постепенно втягиваться в рыночные отношения; появляется земельная собственность крестьян, часть крестьян занимается торговлей и различными промыслами. Предприим-

чивые крестьяне начинают применять технические новшества и новые агротехнические методы ведения хозяйства.

Рост сельского населения и малоземелье обостряли проблему занятости и выживания крестьян. В центральных губерниях эта проблема разрешалась за счет развития промыслов и отходничества в города. Отходничество расширяло кругозор крестьян, повышало их общий уровень культуры. Крестьяне-отходники привносили в сельский мир из города много нового. В тех уездах, волостях и селениях, которые были втянуты в отходничество, наметились перемены в традиционном крестьянском укладе жизни. Главным следствием отходничества для деревни была *эволюция традиционной культуры и складывание культуры массового потребления*. Под влиянием этого менялось отношение крестьян к собственности, богатству; изменялись и взаимоотношения людей в общине: социальный статус крестьян теперь во многом зависел от грамотности и имущественного положения, а не от возраста. Вместе с тем значительная часть крестьян, особенно в отдалённых селениях, ориентировалась на удовлетворение минимальных потребностей, не воспринимала и даже противилась каким-либо новациям. Как отмечали современники, в деревне шла борьба между старыми, уже отжившими устоями, за которые всё ещё держались пожилые крестьяне, и новыми веяниями, носителями которых стали молодые и грамотные крестьяне.

Большинство крестьян оставались носителями традиционной культуры, которая тесным образом была связана с их социальными условиями жизни и с циклом хозяйственно-сезонных работ. Годовые сельские праздники, как вид традиционной народной культуры, представляли собой комплекс религиозных и этических представлений, обрядов и норм поведения, устного, музыкального и хореографического народного творчества.

По отношению к крестьянам государственная власть и идеологи самодержавия проводили *попечительско-охранительную политику*, консервируя общинные порядки и внедряя монархические настроения у крестьян. Большинство крестьян, особенно пожилые, верило в народность, могущество и справедливость царя, что было характерным для традиционного общества. В то же время в сознании некоторых крестьян происходит *десакрализация образа царя* как народного заступника. Религия и церковь оказывали огромное влияние на духовную и повседневную жизнь крестьян. Вся религиозная жизнь де-

ревни была связана с церковным приходом и деятельностью приходского духовенства. Круг обязанностей сельского духовенства был довольно широк: несение пастырской службы, проповедническая и просветительная деятельность среди прихожан, преподавание Закона Божьего в школах, обучение грамоте детей в церковноприходских школах и многое другое. Поэтому успех священнической деятельности во многом зависел от личных качеств пастыря и его взаимоотношений с прихожанами.

Социальный статус священника в сельском сообществе считался высоким. Но часто главным источником существования большинства сельских священников были доходы, получаемые за требоисправление, а также пожертвования прихожан. Часть сельского духовенства, задавленная нуждой и застывшая в косности и традиционализме, уже не могла удовлетворить запросы грамотной и социально динамичной части крестьян – молодёжи. Отсюда – падение авторитета духовенства и церкви.

Большинство крестьян были верующими, и они относились к делам своего прихода, как к особой разновидности мирских дел. Мирские расходы на религиозные надобности шли на строительство и ремонт церквей и часовен, содержание причта, на общественные церковные требы: молебны, панихиды, приобретение икон, крестные ходы по полям. Церковь и прихожане принимали участие в общественной благотворительности, собранные средства шли на содержание храмов, богаделен, больниц и приютов при церквях и монастырях.

На рубеже веков в изменившихся условиях жизни общества церковь и духовенство начинают принимать более активное участие в духовной и общественно-культурной жизни прихода. Для этих целей в епархиях и приходах стали создаваться *православные братства*, которые занимались проповеднической, просветительной и филантропической деятельностью. Духовенство вносило свой вклад и в борьбу с алкоголизмом среди крестьян. В епархиях и в приходах создавались попечительства о народной трезвости, которые устраивали противоалкогольные чтения, издавали листовки и брошюры для крестьян.

Наряду с официальным православием, часть крестьян придерживалась старых обрядов, являлась старообрядцами. Крестьяне-старообрядцы в вопросах веры и обычаев и в начале XX в. оставались традиционалистами. Они строго соблюдали благочестие, нормы морали, были более грамотными и предприимчивыми, трудолюбивыми

и бережливыми. Не случайно из их среды вышли торгово-промышленные династии, много сделавшие для экономического прогресса России. Под воздействием модернизационных процессов среди старообрядческой молодежи начинают ослабевать традиционные ограничения. Только старики – «ревнители древнего благочестия» придерживались традиционных канонов и норм поведения. Вместе с тем, процессы секуляризации в сознании молодых старообрядцев происходили медленно. В начале XX в. старообрядческие общины добились от правительства легализации вероучения, своих организаций и периодических изданий.

В конце XIX – начале XX в. *процессы секуляризации* начали заметнее проявляться в крестьянской среде. Наблюдалось снижение влияния церкви и авторитета духовенства. Для некоторых молодых крестьян-отходников стало характерным равнодушие к религии, оскорбительное отношение к духовенству и даже богохульство. Отход части крестьян от церкви свидетельствовал о десакрализации благочестия. Однако большинство крестьян оставалось религиозным.

В период революции 1905–1907 гг. часть сельского духовенства оказалась политизированной: некоторые из них поддерживали аграрные требования крестьян, другие входили в различные политические партии, значительная часть духовенства пыталась воздействовать на крестьян в духе «христианского братолюбия». После революции правительство и церковные власти предпринимают ряд мер, направленных на повышение авторитета церкви в обществе и усиление религиозно-нравственного воспитания народа: увеличивается строительство церквей, жалованье духовенству, выпуск духовной литературы для народа. Однако в условиях модернизирующегося общества: изменения экономических и социальных порядков в деревне, роста грамотности и расширения кругозора молодых крестьян – церковь и духовенство, застывшие в традиционализме, начинают терять не только своё влияние, но и морально-регулятивную роль.

В рассматриваемый период был сделан важный шаг в развитии начального обучения на селе. В основном сложился механизм функционирования школьной системы; значительно возросло финансирование школ за счет государства, земств и крестьянских обществ; начала налаживаться система подготовки и переподготовки педагогических кадров; несколько улучшилось материальное положение народных учителей. К сельской школе было привлечено внимание

широкой общественности: земств, просветительских и педагогических обществ, попечительств, ученых педагогов и книгоиздателей. Но систему народного образования на селе пока еще не удалось унифицировать. Образование все еще носило сословный характер: существовали различные типы школ, работающие по разным учебным планам и программам. Начальные народные училища не имели преемственности с гимназиями.

Развитие народного образования на селе сдерживалось рядом *негативных факторов*. Политика правительства сковывала инициативу земств и педагогической общественности в развитии народного образования. Земские школы были противопоставлены церковноприходским, на которые с 1884 г. отпускались значительные бюджетные средства. Главными же были другие факторы. С одной стороны, новые условия жизни, вторгавшиеся в патриархальный мир деревни, заставляли крестьян овладевать грамотой и стремиться к знаниям. С другой стороны, экономическая бедность большинства крестьянского населения не всегда позволяла обучать детей в школе. Важным препятствием был ещё не преодоленный *социокультурный разрыв между городом и деревней*. За короткий срок невозможно было изменить крестьянский традиционализм, недоверие крестьян к образованию, научным знаниям и образованным людям. Крестьяне по-прежнему продолжали делить мир на «своих» и «чужих». При этом в «чужие» попадали не только власти, но и земская интеллигенция, городские люди и даже образованные крестьяне.

Учитывая, что большая часть крестьян была неграмотной или малограмотной, основными направлениями культурно-просветительской работы земств в деревне стали организация народных чтений и различных курсов, которые охотно посещались крестьянами. С ростом грамотности крестьян на селе создавались школьные библиотеки и народные библиотеки-читальни, в которых читали книги и дети, и взрослые крестьяне.

Развитие образования и распространение знаний среди крестьян явились важным условием их адаптации к экономическим и социальным переменам в обществе к концу XIX века.



блаженный **Иоанн**

Фортепиано
как
Орфейон

Заметки к фортепианной революции

Иоанн Богомил

Фортепиано как орфейон, том I

Фортепиано как орфейон, том I. – М.: Мир Софии, 2013. 336 с.

Перед вами книга выдающегося музыканта и одновременно яркого философа, мыслителя, богооткровенного комментатора. Автор подаёт совершенно новый, революционный подход к музыке как к языку божеств, к музыкальному исполнению как к средству раскрытия в слушателе архитектурных глубин его внутренних замков. Музыка – не способ самовыражения музыканта-исполнителя, но мощный ключ распечатывания внутреннего духовного человека.

Это голос сердца, израненного, испытавшего драму неприятия и непонимания, голос, исторгающийся из глубины искренней души и посылаемый человечеству как весть из добрых небесных миров, где нас встречают Моцарт, Бах, Бетховен, Чайковский... Излагая собственный исполнительский опыт, блаженный Иоанн говорит о существовании музыкальных архетипов, о таинственных духовных источниках творчества, превращающих его в высокое служение по преобразению мира.

Книга представляет особый интерес для композиторов, музыкантов, методистов, ищущих новые способы трактовки музыкальных произведений.

Из эпитафий, открывающих книгу –

«В начале было слово»? Нет! В НАЧАЛЕ БЫЛА МУЗЫКА! Музыка звучала для всех миров и народов, и потом из неё образовалось Слово, проявившееся во многих языках. Первичный логос – музыка. Слово – производное от музыки.

Помимо внешней человеческой речи, есть речь внутренних замков. Запредельно сакральная, сокровенная. Голос того, что не может быть передано человеческим языком, логическим дискурсом... Минническая богооткровенная исповедь внутреннего человека эмпирическому настоящему, прошлому и будущему.

Музыка из вечности.

О чем я? О музыке, не замутненной заветами с сатаной. О симфонии с Божеством неповрежденного внутреннего человека. О божественном зодчем, покоящемся во внутренних хорах и чающем полноты бытия в любви и мире, несмотря ни на какие внешние условности...

Об этом поют настоящие музыканты и поэты.

Из Предисловия – Открытое письмо архиепископу Иоанну.

Дорогой отец Иоанн, мне передали от Вас книгу «Фортепиано как Орфейон». Хочу сразу же выразить сердечную признательность за бесценный дар!

Книга послужила для меня толчком к внутреннему обновлению, даже духовному взрыву и какому-то вселенскому перевороту в моей душе. Она позволила во многом переосмыслить и мои собственные идеи, которые – пусть отдалённо и в иной плоскости – приближались к прочитанному.

Хотя мне нелегко дотянуться до высоты Вашего духовного прозрения и интуиции, для меня отрадно осознавать, что двигаюсь я в Вашем направлении. Мне легче просто сердцем воспринимать то, о чём Вы повествуете в убеждающих строках; и всё это связано с любовью Миннэ.

Прежде всего мне очень близка мысль, что в начале всего сущего выступала именно божественная и всеобъемлющая любовь – Миннэ!

Она же была Музыкой, заключавшей в себе всё.

Любовь Миннэ охватывает все сферы нашего бытия, показывая как нашу ограниченность, так и потенциальные возможности человека.

Эти возможности окрыляют! По-иному, уже с новой точки зрения смотришь и на исполнительство, и на композиторское творчество, и на всё то, что мы воспринимаем в сфере искусства и не только искусства...

В мировосприятии большинства современных людей есть трагически роковой разрыв, который воздействует даже на развитие цивилизации.

С одной стороны, человек полагается единственным во вселенной духовным существом, куда более совершенным, чем эта, на поверхностный взгляд, мёртвая вселенная. С другой стороны, человек, живущий на Земле – лишь микроб в земной оболочке. Да и сама Земля – маленькая планетка в Солнечной системе. Солнце – мельчайшая песчинка в галактике. Да и весь наш Млечный путь – только пылинка в бескрайней череде метагалактик.

Возникает ощущение одиночества и жуткой духовной пустоты. Ощущение страшное и беспросветно пронизывающее цивилизованный мир.

А Ваше понимание Миннэ наполняет вселенную наивысшим любовным содержанием – тем самым, уравновешивая дотоле физический лишь взгляд на мироздание истинно духовным представлением о нём и открывая в том мировую гармонию. В нашей эпохе это совершается по-видимому впервые!

Человек должен обладать чувством вселенской ответственности, как духовное существо. Кто не духовен – уже и не человек. Чем более духовным будет человек – тем в большей мере станет понимать, что он сакральный инструмент, посредник между Всевышним и земной жизнью.

Беда многих деятелей нынешней культуры – ищут самовыражения. А требуется противоположное – самоотречение во имя Бога и людей. Тогда любящий Отец через нас придёт на помощь и всему человечеству, а мы скажем, что любой труд может и должен быть духовным: от простой чистки нужников в армии и до сочинения великих симфоний.

*31 августа 2013 года
Всегда преданный Вам Евгений Левашёв,
доктор искусствоведения, профессор*

Из глав о Чайковском

ЧАЙКОВСКИЙ: ОСЛЕПИТЕЛЬНЫЙ ДАР ЖИЗНИ

Человечество не может без музыки. Музыка – голос частицы тель, таинственной одной десятой души человека, хранящейся на небесах. Только трансцендируя к ней, он становится больше себя самого и являет себя истинного.

Музыка необходима, чтобы выразить восторг, сияние блаженства, чего не высказать никакими словами. В трепете соборного сочтения миллионов душ, как вселенский хорал, звучит трубная аллилуйя, марш нескончаемой радости.

Душа, возвращаясь на небеса, всегда побеждает и торжествует. Об этом знают Петр Ильич Чайковский, Людвиг Иванович Бетховен и ваш покорный слуга о. Иоанн.

Пронзила мысль: чтобы оценить жизнь, чтобы жаждать жизни, нужно пройти вратами смерти.

Премудрость показывает жизнь как величайший дар несмотря-ни-на-что. Но чтобы обрести жизнь как дар, нужно познать смерть.

Только великий гений может показать опьянение жизнью. Это требует гениальности. Обыватель не ценит жизнь как дар, не понимает этого дара, не может им пользоваться. Но вот он проходит вратами смерти (болезнь, разочарование, личная трагедия) – и Премудрость возвращает его в жизнь, чтобы осознал ее в непосредственной данности как величайший, триумфальный, торжествующий дар Всевышнего.

Таково апокалиптическое кредо Чайковского, апокалиптическое кредо каждого гения, прошедшего вратами смерти и вернувшегося в жизнь: несмотря ни на что: **ЖИЗНЬ ЕСТЬ ДАР ВСЕВЫШНЕГО** – чудесный, всепобедительный дар!

Великие души проходят вратами смерти, чтобы достичь бессмертия. Чайковский бессмертен не потому только, что его музыка гениальна, но еще потому, что не меньше ста раз проходил вратами смерти, прежде чем написать гениальный финал Четвертой, Пятой, Шестой симфонии. Потому не побоялся в ресторане выпить холерную воду: уже исполнилась мера, *уже смерти нет*. Смерть побеждена! Уже ничего не может измениться. Прозвучит лишь еще одна торжествующая триумфальная кода...

*

О ослепительный дар жизни, открывающийся впервые!

Новорожденный ребенок улыбается, осознав жизнь как дар. Затем чувство дара жизни теряется – вступает в действие плоть, фатум, родовые программы, помыслы, лукавые обольщения... Человек постепенно входит в инерцию. Великая музыка его *возвращает*.

Бетховен о том же – о даре жизни. Примитивно видеть в нем драматизм, трагизм, рок... Этого нет! Ни у Бетховена, ни у Чайковского ни одной трагической ноты! Есть возвращение после врат смерти и ликующее торжество жизни, которое никак иначе нельзя утвердить, но только триумфальным гимном полного симфонического оркестра.

*

Учусь у Петра Ильича сокровенной неизбывной доброте, сквозящей несмотря-ни-на-что, ошеломляющей слушателя, завоевывающей его сердце.

*

‘СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ ВАЛЬС’: УСПЕНСКИЙ ОДР ВТОРОЙ МИРОВОЙ

‘Сентиментальный вальс’ Чайковского для меня – не кружащаяся на балу пара (он во фраке и белой рубашке, она – в белом платье), а слезы и боль по дорогом отечеству.

Во время исполнения я улавливал сверхсознанием, витавшим на небесах в миннических сферах, музыку душ, уходящих от земли, их *последнюю слезу*.

Мой папочка умер у меня на глазах: внезапно разорвалось сердце. Никогда не забуду последнюю слезу, запечатлевшуюся на его лице. Последняя слеза – последнее ‘прости’, прощание с землей. Великое излияние Миннэ.

Упал солдат – прошит безликими пулями из безликого пулемета. Кто-то вслепую строчил, вслепую попал... Вслепую жил, вслепую умер... И вот – ПОСЛЕДНЯЯ СЛЕЗА, как вход в Брачный чертог, как прощание с земной концентрационной зоной, которая максимум что смогла дать – 5 грамм свинца в сердце.

Откуда у зэка концентрационного, у простого солдатика в шинели хрустальная предсмертная слеза? В последний момент жизни и при переходе в вечность ему открывается вышняя любовь как музыка Миннэ.

Наше катарское, славяно-теогамическое видение: *душа уходит от земли невестой*. Но не свадебным шествием в белой фате со свечой в руке, нет! Лежит мученик в грязи неизвестно, поливаемый дождями, все лицо в крови, и кто только по нему не ходил копытами... а душа в брачном чертоге, уневестовилась Христу!

Христианство не в том, чтобы смотреть всеобщие по ТВ или восстанавливать храм Христа Спасителя на месте бассейна ‘Москва’, а в том, чтобы **КОНСОЛАМЕНТИРОВАТЬ ЖЕРТВЕННЫЕ УБИЕННЫЕ ДУШИ**. В Храме Мучеников, посвященном всем жертвам Второй Соловецкой Голгофы и Второй мировой войны, услышать их предсмертный вопль и подарить им утешение!

*

Чтобы исполнить Бетховена, нужен Бетховен. Чайковского – Чайковский. Чтобы исполнить арию Бога... нужен Бог.

Бога на земле может исполнить только бог. Поэтому люди – БОГИ! Они предназначены исполнять партитуру, которую им предоставляет Божество.

Например, сколько бы католический аббат Лист ни играл Бетховена – обязательно демонизирует, опошлит, вместо Бетховена все равно будет технократ Лист. Так и человечество: когда не играет *открытую партитуру Божества адекватно Божеству*, только дискредитирует и опошляет Божество.

Настают времена, когда приходят адекватные исполнители: бетховены, чтобы сыграть Бетховена Бетховену, и чайковские, чтобы сыграть Чайковского Чайковскому. Приходят боженьки, чтобы сыграть божье Богу – без посредников, без пауз, без ‘дуду-сунду’...

*

‘РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА’: ГИМН ЛЮБВИ, ПОБЕЖДАЮЩЕЙ СМЕРТЬ

Концепция увертюры ‘Ромео и Джульетта’ – победа любви над смертью. Самая прекрасная тема за всю историю человечества.

Ромео здесь – мессианистическая личность, Джульетта – жертва. Она умирает, засыпая сомнамбулическим сном любви. Умирает от того, что не обрела возлюбленного... Но если бы обрела и совершился брак вечный – не было бы смерти. И в этом архетипические Ромео и Джульетта!

Понимали ли это Шекспир и Чайковский? Чайковский понял больше, чем Шекспир, потому что выразил славянский архетип, и в целом архетип Гипербореи (славяне + германцы + кельты).

*

Русский гений слышит вибрации архетипа. Страстная главная тема: пробуждение. Побочная – не менее великая тема в мировой музыке. Абсолютное торжество Миннэ! И – томление Миннэ...

Считается, что Чайковский написал эту тему в 28 лет безотносительно к чему-либо, а 12 лет спустя использовал в ‘Ромео и Джульетте’. Тема столь выдающаяся, что автор не мог ее приладить ни к одному из произведений. Вынашивал, пока, наконец, не обрел как *гимн любви, побеждающей смерть*.

*

Ромео не в силах перенести разлуку. Не в силах сдержать океаническую любовь, он почти автоматически, как и Джульетта, идет на

смерть, только чтобы сочетаться со своей возлюбленной. Жизнь без нее невысказана.

Невозможна жизнь вне Миннэ того, кого хоть однажды коснулся ее волшебный жезл.

Джульетта (душа человеческая) просыпается после смерти Ромео (заклания помазанника) и обожает возлюбленного так, что уже ни часу не может без него. Для нее нет выбора. Не задумываясь, она приносит себя в жертву.

Ни тот, ни другая не думают о загробном уделе. Согласно христианской версии, как самоубийцам им предстоят вечные муки. Не может быть речи даже о встрече, тем более о брачном одре... Вечная разлука, покаяние в самоубийстве, в земных страстях и т.п.

С точки зрения светоцентрической гиперборейской мудрости, в основе которой лежит превосходящая жизнотворная любовь, – ничего подобного! Возлюбленные не сомневаются в неизбежной встрече. В ответ на любое сомнение они священнонедоумевают:

– Чего вы хотите от нас? Мы принесли себя в жертву, отдали жизнь из любви – разве не для того, чтобы встретиться вновь, уже навсегда? Какие могут быть препятствия?

Не только земные притяжения, но и врата адавы расступаются перед силой любви!

Вихревые люциферианские круговерти, блистательно изображенные в фантазии, символизируют вход в инобытийное царство. Непросто попасть в потусторонние сферы, но Миннэ побеждает и там. Врата адавы отверзаются, как некогда открылись перед Христом и Божией Матерью.

*

Гениальный автор, композитор, поэт, писатель, художник неизбежно касается высших тем – жизни и смерти, и находит уникальный ключ победы над смертью. (Если не нашел, невысока цена его гениальности). Касается архетипа, несмотря на привычные музыкальные или литературные штампы. Предлагает свою версию, соответствующую или противоречащую официально принятой.

Если версия соответствует действующим религиозным уставам, на автора сыплются лавры и почетные дипломы. Если же творец входит в противоречие – следуют анафемы и гонения. Судьба Бетховена, Моцарта, Чайковского, Толстого...

*

Важна не только история отношений героев, но и происходящее вокруг. Лютая вражда между Монтекки и Капулетти – прообраз всех войн между королевствами, графствами, герцогствами и проч.

Кто же такие Монтекки и Капулетти? Почему сравнили именно их? Не были ли эти люди носителями национальной идеи, архетипа итальянского народа?

‘Две равно уважаемых семьи’ интерпретаторы привыкли представлять полубандитами, которые только и делают, что сводят друг с другом счеты. Но духовный потенциал благородных родов проявился в любви Ромео и Джульетты.

Дьявол ищет сравить – не важно, Монтекки ли с Капулетти, русских ли с немцами – сравить архетипически сильных, чтобы тем самым разломать архетип.

Именно так устраиваются войны. Сталкивают не просто кого-то с кем-то, а носителей архетипических начал, чтобы истребляли сами себя! Закулисные политтехнологи – известные мастера на подобное...

История Ромео и Джульетты – завуалированная под романтический сюжет притча об истории мира.

Шекспир, Чайковский, Моцарт, Бетховен интересуются эсхатологическими, *последними* темами, находя их выражение в музыкальных и поэтических сферах.

‘Ромео и Джульетта’ – великий ключ к спасению человечества! Слушателю достаточно адекватно воспринять великие идеи автора, вкусить саму мелодику Миннэ, вложенную в симфоническую эсхатологию, чтобы преобразилось все его существо. Значит, цель достигнута!

*

Универсальная топология: Универсум при вхождении в земной миропорядок включает в него людей, желая посвятить их в самые высокие тайны земли и неба.

Последняя тайна земли в том, что она заключает в себе потенциал Миннэ больший, чем на небесах. Только на земле можно ТАК любить и обожать ближнего!

Есть нечто особое в том, что человек – бранный, и отношения с ним однажды прервутся и не известно, что дальше... В этом – сокровенная, неповторимая любовь, которой нет на небесах. В то же время она умалена, и для полноты любви нужно подняться на небеса.

Пребывать на небесах слишком долго нельзя: устанешь от блаженства. Необходимы скорби. Свет вне тьмы исчерпывается – ему нужна тьма, чтобы воссиять, возжечься.

Душа сходит в мир, где бывает окружена тьмой... но в ней сияет свет!

*

Играя Чайковского, следует избегать личных мотивов. Если будешь играть лично – получится Леонард Бернстайн...

Гениальный человек пишет *надмирную музыку*. Чайковский – очень трагическая личность, но его личное страдание – отражение премирного страстного.

*

Духовность неотрывна от музыки. Если бы я не обладал духовностью, не имел бы посвящения в высшую радость – не смог бы сыграть. Получилась бы ложь. Потому я так требователен к своему партнеру: прошу, чтобы он не только технически хорошо играл, но *говорил сердцем*. Все должно петь, дышать, ликовать, страдать. За время игры проходит вся жизнь человеческая.

*

6-я СИМФОНИЯ: ПОБЕДА ЖИЗНИ НАД СМЕРТЬЮ

Традиционно идею Шестой понимают превратно, как победу смерти над жизнью: мол, Чайковский написал ее накануне ухода. Ничего подобного!

Концепция симфонии – торжество Миннэ. Победа вечности над временем, добра над злом, любви над ненавистью, жизни над смертью, катаров над инквизиторами...

Я пережил смерть, и это исполнение – моя благодарность Отцу чистой любви, благодарность на сто тысяч лет!

*

Шестая симфония – реквием собору мучеников XX века. Оплакиваем сто миллионов предсмертных стонов.

Много раз пытался играть как личную трагедию автора – не получается. Нет личной победы над смертью. Чайковский не достиг ее. Исполнителю трудно добиться того, что противоречит оригинальному замыслу, но и отступать от него нельзя. Надо быть в симфонии с автором. Предлагаю Петру Ильичу вселенскую концепцию – Вторая Соловецкая Голгофа. Как музыкальный пророк, он предвидел ее. Со-

ловецкая Голгофа напоминает о себе. Искуплением грехов человеческих возвещено продолжение жизни.

Две тысячи лет назад жертву принес Христос. В XX веке – двести миллионов христов великих и малых. Их достаточно, чтобы человечество процвело.

Мир им и Царствие!

*

УХОД ПОМАЗАННОГО КОМПОЗИТОРА: РЕКВИЕМ ЧАЙКОВСКОГО

Уход величайшего помазанного композитора так же таинственен, как и появление. Бетховен и Чайковский достигли недостижимой высоты победы над трагедией – пережили откровение Миннэ, побеждающее фатум, страх, смерть и разлуку. **НЕСМОТРЯ НИ НА ЧТО, МИННЭ ТОРЖЕСТВУЕТ ПО ВСЕМУ МИРУ!**

Поразителен реквием Чайковского, написанный накануне его смерти.

Победно звучит скерцо, хотя вроде бы величайшая трагедия. Последние десять нот контрабаса (знак смерти) замирают: смерть уходит, и остается марш из скерцо – финал Шестой симфонии.

Поразительно! Даже в реквиеме, в разрыве всего земного – торжество и победа!

*

Как бы ни был несовершенен Чайковский, в нем безусловно действовал Святой Дух. Проявился таинственно – не под сводами церкви, а избрал дом в Клину с обычным человеком, гениальным композитором, одарил его великим сердцем и внушил великую любовь ко всему страждущему человечеству. И вот великая душа поет гимн всепобеждающей любви. Вот истинное христианство, торжество вышней любви!

*

ЧЕЛОВЕЧЕСТВО НЕ МОЖЕТ БЕЗ МУЗЫКИ. Не знаю ни одной цивилизации, самой примитивной культуры, которая обошлась хотя бы без простейшего барабана.

Музыка – голос частицы те-эль, таинственной одной десятой души человека, хранящейся на небесах. Только трансцендируя к ней, он становится больше себя самого и являет себя истинного.

Нет ничего хуже *клейкого* цепенящего статус-кво, когда в человеке все застывает и превращается в норму. Вроде бы все успевает,

но на самом деле стоит на месте: ‘умер’. При этом не понимает, что мертв, погружен в болото и являет собой живое привидение.

Только когда человек выходит за пределы себя (а это всегда крест!), его музыкальная нота начинает звучать.

Музыка необходима, чтобы выразить восторг, сияние блаженства, чего не высказать никакими словами. В трепете соборного сочетания миллионов душ, как вселенский хорал, звучит трубная аллилуйя, марш нескончаемой радости.

Душа, возвращаясь на небеса, всегда побеждает и торжествует. Об этом знают Петр Ильич Чайковский, Людвиг Иванович Бетховен и ваш покорный слуга о. Иоанн.

*

Гениально только то, что побеждает смерть.

Пессимизм, шопенгауэрианство, нищезанятость – не гениальность. Не может быть гениальна фатальная предписанность, заканчивающаяся трагической смертью или бессмыслицей. Человек, ориентированный на пессимизм, не может быть аутентичен, как не истинна сама по себе жизнь в рамках исторического процесса с зодиакальными программами и конечным коллапсом (удел смертного).

Но не надо впадать и в другую крайность – отрицать земное. Существует провиденциальный взгляд на вещи. Помимо причинно-следственной событийности, в которую включен человек в материалистическом плане, есть иной ход бытия, определяемый свыше: смерть и победа над смертью; грех и победа над грехом; страдание и победа над ним.

Умонепостижимый вышний характер Провидения ведет человека таинственными путями, в отличие от внешнего хода истории, в конечном счете всегда склоняющего к унынию.

Шестая симфония Чайковского провиденциальна от начала до конца! Она привлекает меня тем, что в ней *нет пессимизма*.

Слышатся роковые шаги смерти. Умиравший держится за руку друга: ‘Я умираю. Все’.

‘Нет, что ты! Это только рождение. Какая смерть? Победа, жизнь, высшая любовь! Ты освобождаешься, начинается полет’.

‘Как? На меня наваливается ад. Жизнь завершается, я теряю последнее сознание!..’ ‘Ничего подобного. Это самые прекрасные минуты в твоей жизни’.

Величайшая битва на грани исторической бессмысленности и провиденциального оптимизма, связанного с тайной земли: **СТРАДАНИЕ ЧЕЛОВЕКА ИМЕЕТ ВЕЛИЧАЙШИЙ СМЫСЛ, КОГДА ОНО ПОСВЯЩЕНО.**

Внешняя, историческая канва бытия должна быть стерта. Человеку необходимо усвоить провиденциальный взгляд. Помимо внешнего хода вещей существует таинственный Промысел, который предусматривает в бытии умонепостижимо-прекрасные цели: победу над смертью, болезнью, страданием, грехом, помыслами – над всем проклятым характером ветхого человека.

*

Юсов в одном из последних писем Чайковскому писал о Шестой, что она ‘навейна реквиемом Моцарта’. Чайковский отрицал: никакого реквиема! Никакого пессимизма! Упаси бог так понимать!

Пессимизм – это историзм, внешнее. Здесь же – провиденциальность, которая всегда оптимистична, всегда победительна. Но победа только тогда истинна, когда **ОТКРЫТА МИННЭ.**

Миннэ торжествует над дьяволом, князем мира сего, и всем что он насадил: болезнью, смертью, грехом. Миннэ (ипостась Богоматери) единственная побеждает и переламывает темное начало в нас, и смертный одр предстает как последняя ступень этого перелома.

Вроде бы рушится весь человек... Премудрость же говорит: ‘Прекрасно! Умираешь не ты, а смертное в тебе. Ты же рождаешься в новой непорочной лепке. Не бойся ничего. Смерти нет. Это рождение’. Даже последние аккорды, последнее глубочайшее ‘си’ контрабаса, обычно принимаемые за образ смерти, означают обратное: замирание в величайшем восторге перед новым рождением!

Пятая часть Шестой ‘Патетической’ – великий триумф, ода радости, ликующие аплодисменты богочеловечеству. Это открытая концертная площадка к богоцивилизации.

*

Судя по мрачному концу Шестой симфонии, Чайковский всю жизнь страшно боялся смерти. Но в самых светлых мелодиях, когда русский гений, выйдя за пределы личной трагической судьбы, чувствуя судьбу России и судьбу человечества, дает размах Миннэ и касается архетипа – Чайковский побеждает смерть!

*

1-й КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ: ТОСКА ПО НЕБЕСНОЙ РОССИИ

Чувствую, что открываю для себя Россию *впервые*.

Наше отечество сегодня озабочено поиском национальной идентичности. Существует мощное националистическое движение, попытки возродить славянство... Но никто не знает *архетипа России*. Пусть услышат отца Иоанна!

Музыка, которую исполняю сейчас, – СУММА АРХЕТИПА. Вечно цветущее древо жизни. То, куда хочу уйти. Мое будущее, моя вечность, мое небо.

В такой полноте русский архетип еще не открывался. То, что открылось о.Иоанну, откроется всему человечеству!

*

Великая душа, совершенно неотмирская...

Чем более душа не этого мира, чем больше духовных страданий претерпевает – тем более благодати исходит.

Здесь тайна духовного пути.

Все люди страдают, но большинство безысходно: мышка, попавшая в западню. Духовность же (поклонение Божией Матери и универсальному кресту) освящает наше страдание, пресуществляя его в *страстнóе*.

Страдание в порядке мира – боль, по сути, безутешная. При выходе из отмирских рамок следует вторая ступень – *утешение в скорбях* и высшая стадия – *блаженство в скорбях*.

В страданиях, в муках умирает ветхое начало – и рождается новое, звучит музыка... Несколько страстных аккордов Чайковского – роды нового человечества!

*

После нескольких часов помрачения и тьмы часто слышу музыку. Мелодия начинает звучать во мне. В этот момент, в конце биллокации мое лицо вдруг осеняется светом! И я начинаю играть – с небес...

*

Не только поэзия пишется за границей, но и музыка.

Человек не предаёт свою родину – он уезжает с *болью*. Премудрость компенсирует кровоточащую рану, утешая:

– Зная твою любовь к России, в изгнании открою большее – *истинную Россию*, которой ты не знал... и никогда не узнал бы (!), оставаясь на родине, даже если бы отслужил миллионы литургий.

Непреложен закон духовной оптики: АРХЕТИП ВИДИТСЯ НА РАССТОЯНИИ, и только – помазанником. Величайшие национальные шедевры писались вдалеке, в двух-трех тысячах километров от отечества.

Через исполнение концерта Чайковского открывается еще неведомая мне Россия – ее небесный идеал. Будучи русским человеком, только в эмиграции я открыл для себя Русь архетипическую.

...Последние аккорды сыграли как видение, как видение! Играем не Чайковского, а свиток видения превечной России. Больше, чем Святая Русь – воскресшая Гиперборея!

*

‘ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО’. ЧАЙКОВСКИЙ – ТАЙНЫЙ РЫЦАРЬ БЕЛОЙ ЛЕБЕДИ И СВЯТОЙ ЧАШИ

Чайковский четыре дня провел в замке Нойшванштайн баварского короля Людвига II. Вел собрание круглого стола. Со слезами объяснялся Людвигу в любви, говоря, что он его идеал, бог, открыл ему величайшие тайны. Петр Ильич просил совершить посвящение, хотя считал себя недостойным.

Людвиг Баварский специально собрал синклит рыцарей. На третий день они вызвали на беседу Чайковского и были чрезвычайно удовлетворены. Дали согласие на посвящение его в рыцари.

Чайковский был тайным рыцарем Белой лебеди и Святой Чаши.

Целый этаж замка считался конфиденциальным, куда не было входа никому, кроме рыцарей. Чайковский испытал потрясение, будучи введен в рыцарские залы. Хотел написать оперу о Граале, но рыцари не дали благословения: недостаточно посвящен.

На рыцарях была великая благодать особой посвященности Царице-Лебеди (Божией Матери), мирность и красота. В ночных мистериях они озарялись светом. Казалось, еще чуть-чуть – и превратятся в белых лебедей¹.

БЕЛАЯ ЛЕБЕДЬ – ПТИЦА ГИПЕРБОРЕИ. Медитация на нее осеняет ум гиперборейскими реминисценциями. Лебеди на озере в

¹ Людвиг рассказал Чайковскому предание о двенадцати рыцарях, вступивших в бой с драконом, врагом германского народа, и в результате колдовских козней обратившихся в лебедей. – *Авт.*

замке Нойшванштайн преображались. Людвиг уверял: это таинственные божества, которые лишь приняли образ благородных птиц, но в действительности суть гиперборейские девы, сошедшие на землю.

...В ночь с третьего на четвертый день Чайковскому была открыта тайна лебединого озера: вход в царство Святого Грааля! В настоящем веке он доступен только для очищенных и прошедших 15-ступенную лестницу катарсиса.

Балет 'Лебединое озеро' Чайковский написал уже будучи посвященным. Его можно сравнить с 'Волшебной флейтой' венского христа Моцарта: такой же неизъяснимый эзотерический сюжет на тему Миннэ и девства. Одетта – образ Богоматери. Лебеди вокруг нее – белая церковь. Одиллия – черный двойник, петрова ветвь, любовь мира сего. Трагическое обольщение: спутать одно с другим! Одиллия мимикрирует под Одетту = черный двойник мимикрирует под белую церковь, желая ее смерти.

Балет 'Лебединое озеро' – повесть о таинственной церкви-мученице. Помазанники внешне умирают на земле, но тут же преображаются и переходят в вечность, в миннические замки Торжествующей Любви.

*

УВЕРТЮРА 'ГАМЛЕТ'

Увертюра 'Гамлет' для меня не имеет отношения к Шекспиру. Несомненно, это русская мелодия. Здесь явлено возвешение архетипа Матери. Он проявляется в ее добродетелях: небесная любовь, небесная доброта и небесная премудрость, красота...

Божия Матерь так прекрасна! Все ее добродетели выше человеческих возможностей – *превосходящие*. Основная тема и, собственно, весь строй музыкального произведения раскрывают ее любовь. Вторая, побочная тема – ответная любовь всего человечества, наступление сил света, начало богоцивилизации!

Естественный для земнородных страх перед смертными вратами и охраняющими их ангелами сменяется торжествующей песней Миннэ, впервые открываемой в 84-й – здесь, сейчас, юродивым образом, в свободной фантазии Петра Ильича Чайковского на сюжет датской саги, воплощенной в трагедии Шекспира.

Полотна и Шекспира, и Чайковского архетипичны. У Чайковского в начале фантазии – славяно-теогамический рассвет, Святая Русь вне византизма!

Ни один богослов не докопался до русского архетипа, а Чайковский духом святым доискался. Дух божий действовал не через митрополита Филарета Дроздова, современника Пушкина и автора православного катехизиса, а через чуждого богословию Петра Ильича. Врата открылись тому, у кого сердце было рыдающее!

Изнутри нас звучит архетипическая фантазия Чайковского.

*

‘БЛАЖЕНСТВО НЕВОЗМОЖНО БЕЗ СТРАДАНИЙ’

Сегодня прочел гениальный отрывок из письма Чайковского к фон Мекк:

‘Всё так полно противоречий. Я не верю в вечное блаженство, потому что если нет скорбей, то оно надоеет’.

Чайковский абсолютно прав. Люди не могут вечно блаженствовать! Блаженствовать, когда другие страдают – эгоизм.

Композитор продолжает: ‘У меня в голове такая смута: не знаю, к чему примкнуть, во что и в кого верить. Не верю в бессмертие и в блаженство (!!! – о.И.), потому что оно невозможно без страданий. Но в то же время верю, что увижусь со своей дорогой мамой, которую безумно любил. Обязательно ее встречу... И одно утешение – музыка. Она сама по себе его несет. Музыка – мой друг, мое утешение’.

Музыка для Чайковского – муза и божество. Несет утешение и одновременно вибрационно передает консолментирующие архетипы Брачного чертога, радость нового бытия!

Играю концептуально. Вижу Русь, стертую с лица земли, преданную анафеме, эшафоту, гильотине... Добрую светлую Русь, переживающуюся кустодиевскими красками.

По премирному эфиру моя музыка передастся в Россию, и люди скажут: ‘Отец Иоанн – тот, кто знает русский архетип не книжно, не интернетно, не библиотечно, а *вживую*. Давайте нам отца Иоанна!’ И ваш покорный слуга будет три тысячи километров трястись в кибитке...

*

Чайковский до 45 лет отказывался дирижировать исполнением своих произведений. Как профессиональный симфонический композитор великолепно владея партитурой, считал, что не владеет оркестром, ему не хватает воли... Но был настолько недоволен исполнением своих симфоний, что однажды встал за дирижерский пульт.

Лучшие дирижеры мира не могли передать разлив миннической благодати и божественной любви симфонических произведений Чайковского. Петр Ильич был недоволен даже Малером, главным дирижером и руководителем Венской оперы, хотя признавал его композиторский и дирижерский талант.

В последние годы жизни Чайковский приобрел мировую славу как дирижер. Графине фон Мекк он писал, что встать за пульт стоило ему невероятного истощения. Прикладывать столь большие усилия Чайковский был вынужден ввиду чрезвычайной *новизны концепции!*

ГЕНИЙ НЕСЕТ НОВЫЕ СФЕРЫ. Не вносит новое слово в искусство, не выдумывает новые формы, но открывает сферы, недоступные простым смертным – архетипические, затрагивающие внутренние струны души человека.

*

НАШ НЕЗРИМЫЙ СОБЕСЕДНИК

Пианист должен играть с внутренним плачем.

Внешние слёзы – дурная манера исполнения. Источать слёзы должно *сердце*.

Душа обязана трудиться. Ни одной бездушной, *не говорящей* ноты! Каждая обращена к невидимому собеседнику. Наш незримый собеседник – Отец чистой любви. Все мои дети – незримые собеседники, которые стали лицезримыми.

Таинство истинного консоламентума: поначалу сокрытые собеседники (мистические, небесные, вечные) становятся все более и более явственными. Вы входите в партитуру консоламентума.

Душа изливает любовь на клавиши, и получается так трогательно! Звук не сильный, но изумительно трогает сердце.

Затронуть минническую струну – и больше ничего не нужно. Человек тотчас откликается и пробуждается.

*

ANDANTE CANTABILE

Вчера, в полдвенадцатого всамделишной реальности, после тяжелого разговора, играли в четыре руки Andante cantabile и финал Пятой симфонии Чайковского... И опять повеяло Россией.

Впрочем... Разве исполненная нами Пятая симфония – не сон? И разве не сон 400 книг, написанные мною? Уже ни слова не помню, а внезапно вспоминаю все 400 как пронзительные свитки, прошедшие перед преосененным взором.

Чайковского нельзя не любить. Помню, А.Н.Мясоедов (преподаватель гармонии в училище им. Ипполитова-Иванова, ученик гнесинской профессорши-кошатницы с комической фамилией Таранощенко) так пронзительно любил Чайковского! Почему? Не потому ли, что любовь там хлещет бескрайне, сообразно русским просторам? И такая прекрасная и чистая. И трепетно охватывает все существо, и душа откликается на ее чудный зов...

*

Какова была моя концепция, когда я играл *Andante cantabile*?

Я буду жить в вечности. Это – жизнь в вечности.

Что такое истинная религия? Не просто победа жизни над смертью, а вечная жизнь! Истинная религия дает человеку бессмертие.

*

Возможности музыки кажутся бесконечными. Насаждаются японские 'ямахи' с громкой рекламой возможностей инструмента... Но как совершенен инструмент человеческой души! Сколь нескончаемы вибрации ее струн! Какие неслыханные резонаторы в ней заключены, на какие чудесные отклики способна она!

Только спит человек – пока не нажмут на клавишу и не включат его высшее пакибытие.

*

ЧАЙКОВСКИЙ В НОСТАЛЬГИЧЕСКИХ СНАХ

Под аккомпанемент Чайковского пахнуло даже не подмосковными пейзажами, а сладким просыпанием от очередного векового сна.

Уютная кибитка трясется по бездорожью. Звенит колокольчик. Добрый ямщик с внешностью Емельяна Пугачева, дорогой друг рядом на мягких сиденьях, обтянутых лакированной кожей. Езда на перекладных и сокровенная беседа о чем-то бесконечно дорогом...

И опять сыплет тяжелыми хлопьями мокрый снег, дилижанс трясется по дороге... И душа услаждается благословенной беседой с дорогим ближним. Дорогим настолько, что дорожке нет и не было никого на свете.

Одна за другой мелькают за тусклым оконцем бесконечно однообразные русские деревни. Разнообразие составляет не пейзаж, а трепетная беседа. Что может быть прекраснее, чем открыть сердце другу и насладиться возможностью быть запредельно понятым, сочетаться

в братской любви, объясниться в великой и вечной дружбе, высоких идеалах!..

Нет большей радости, чем прокатиться с Петром Ильичом в кибитке из Москвы в Клин. После композиторских импровизаций у рояля на столе появится самовар, варенья и печенье к чаю. За трапезой потечет разговор об истинном православии, о славянском теогамизме, о Шопенгауэре, о Льве Толстом, о перспективе духовного возрождения России...

Так, глядишь, и ночь прошла.

А Чайковского, если заглянуть в его музыкальную шкатулку, скрытую за поседевшей внешностью, уже осеняют новые мелодии, ненаписанные симфонии. И такой великой скорбью веет от моего дорогого друга...

Утешаю его как могу. С чутким интересом, неожиданным даже для меня, Петр Ильич внемлет рассказам о новой Атлантиде, о богочивилизации, о преображении православия и об исчезновении ненавистного нам обоим церковного фарисейства с жандармской клюкой.

Должно быть, чему-то я научил сегодняшнего Петра Ильича. И рад он, что наконец играют его чисто, без концертной театральности с непременно фразом на знаменитом дирижере.

Чайковский в ностальгических снах побеждает, вытесняя прочие толпящиеся картины. И чарующая тема *Andante cantabile* из Пятой симфонии не затихает, поднимаясь как туман над российской далью...

*

Бетховен хорош. И Шуберт ладен в подмосковную непогоду со своей 'Неоконченной симфонией' и божественными длиннотами, музыкально звучащими паузами... Но Чайковский – ЦАРЬ МИННЭ.

*Круглосуточно с ночи до утра
благоухание Брачного одра,
зов Брачного одра,
сладость Брачного одра.*

Это точно о симфониях Чайковского.



Иоанн Богомил

ФОРТЕПИАНО
КАК
ОРФЕОН

II

Крещендо
добра

Иоанн Богомил

Фортепиано как орфеон, том II

Фортепиано как орфеон, том II. – М.: Мир Софии, 2015. 656 с.

Автор, основатель собственной оригинальной фортепианной школы, продолжает свои вдохновенные диалоги за роялем. Комментируя известные произведения мировой классики, раскрывает тайну Универсума Добра, запечатлённого великими гениями вышней любви – музыкальными христами. Перед читателем разворачивается галерея ярких портретов: Моцарт, Бах, Бетховен, Гайдн, Чайковский, Рахманинов, Шопен, Мария Юдина, Герберт фон Караян... Увлекательный, насыщенный редкими фактами и интерпретациями экскурс в историю мировой культуры и в сокровенные глубины человеческой души подсказывает бесценные ключи к выходу из кризиса, поразившего современную классическую музыку.

Книга адресована всем любителям музыки, профессиональным музыкантам и музыкальным педагогам.

Эпиграф, открывающий книгу.

Музыка принесена на землю богами. Самый прекрасный язык, который Небо может передать на Землю.

Блаженный Иоанн

От автора

Оба тома книги ‘Фортепиано как Орфеон’ не написаны преднамеренно, не надиктованы. На минуту оторвавшись от клавиш фортепиано, автор пытался выразить то, что ему было открыто во время исполнения.

Подобного жанра не было в истории. Я называю его музыкальным откровением. Мне напрямую передавались импульсы и сигналы из высшего мира, которые я, как мог, выражал словами, понимая всю ограниченность дискурсивного словесного мышления.

То, что говорится после музыкального исполнения, больше не смогу сказать никогда.

Ничего не говорю просто так. Озвучиваю звукоряд, который мне преподносится, пока звучит музыка. Словесно воспроизвожу то, что только что выражал музыкально.

Слова должны говорить только о неизреченном. А музыка – всегда о неизреченном, невыразимом словами! Но изволь говорить о

том, чего словами не выразить. То, что озвучивается неизреченно и музыкально... озвучить словесно.

Блаженный Иоанн

ЗОЛОТАЯ МАСКА МОЦАРТА

От Моцарта ничего не осталось? Горбатый нос, полупомешанные выпученные глаза... Да боже упаси! Какой-то добрый мастер удостоил Моцарта-покойничка золотой маски бессмертного спустя несколько часов после мученической кончины. Тайно от врагов и окружающих сделал свою работу, не оставив после себя следов...

От Моцарта остались мощи! Не умер – уснул.

У каждого земнородного высокого духа своя зальцбургская, мюнхенская, лейпцигская, баварская, соловецкая, московская голгофа. Страдальцу велено стать бессмертным божеством. Аполлон! С чутчайшей музыкальной кресолой¹, кристально чистой совестью и неомрачимым светом – при окружающем мраке...

Упокоился Вольфганг Амадей в 35, а на Золотой Маске отпечатался... 90-летний великий бодхисатва. Глаза умные и скорбные, точно прожил тысячу жизней. За каких-то пару часов преодолел путь в несколько тысяч инкарнаций!

*

Если бы не злодейское отравление, Моцарт, по его же прямому откровению, написал бы всю мировую музыку! Составил бы сумму мировых композиторов от Перголези до Шостаковича, от Генделя до Рахманинова.

Золотым пером пробавлялся с 3 до 35 лет. Чем бы занимался в следующий 35-летний срок? Добрые покровители Земли обрушили бы на него золотой дождь умонепостижимых музыкальных творений! До 70 лет – один шедевр за другим: сто тысяч ‘Юпитеров’ и ‘Свадеб Фигаро’ (Фигаро здесь, Фигаро там – Фигаро по тысячам добрым ми-



¹ Орган духовного слуха, присущий божествам. Кресолы можно встретить на древних изображениях божеств, например у испанской Дамы из Эльче.

рам!). Всем гениям мировой музыки предпочли бы его и только его! Его музыка, его слово! После Моцарта никакая музыка была бы невозможна: ни Берлиоз, ни Чайковский, ни Скрябин, ни Рахманинов, ни Бетховен. Всех преварил!

В 70 миссия музыкального Эльдорадо исполнена – абсолютный триумф Моцарта. Высшее музыкальное божество, отец мирового и межпланетного миннезингерства. Но неисчерпаем гений подобной высоты, приходящий на землю раз в несколько тысяч лет. После 70 уходит в духовность созерцания. Годы проводит в Мистической Библиотеке, постигая тайны преобразования мира.

Друзья так отзывались после о симфонических концертах: ‘Маэстро – Аполлон, хороводящий со всем человечеством! Ему не оперы писать, а элевсинские мистерии, вовлекающие в круги-круговерти людей, животных и неизвестных нам живых существ! Музыка его радостных аллегро увлечет землю и тысячи миров’.

Духовные шедевры Вольфганга Амадея не менее великолепны, чем музыкальные. О, неслыханное чудо – превечные параметры и концептуалы, которые он вкладывал в музыку, теперь вкладывает в слово! Словом озвучивает архетипы, преподнесенные ему самой Царицей Небесной. София Проноя поставила на нем золотую печать: первый и последний, величайший из помазанников, музыкальных и богословских христов. Спаситель мира.

В начале 1780-х Моцарт, воодушевленный идеями преобразования человечества, решает создать орден, на что получает благословение от братства ‘Wohltätigkeit’. Согласно братским уставам, достигший наивысшей, 33-й ступени посвящения может основать братскую ложу. Игнац фон Борн, лидер ‘Wohltätigkeit’, благословил Моцарта создать свой орден и подарил ему связку ключей: ‘Придет время, и за тобой пойдет весь мир’.

В орден Моцарта входят рыцари, аристократы, графы, офицеры имперской гвардии, множество благородных людей. В краткое время орден распространяется по миру. На собраниях Вольфганг Амадей ссылается на таинственных учителей, которые приходят к нему и наставляют, оставляя солнечные фолианты, которые вначале слепят глаза, но постепенно проступает тайнопись писаний. Книга читается духовным зрением и Духом Святым запечатляется на сердечной скрижали!

Орден носит название ‘Жизнелюбцы’ и ставит целью переменить порядок мира. Моцарту открыта другая, *аполлоническая* мировая культура. Абсолютная новизна. Мудрость Моцарта превосходит Сократа, Платона, Плотина, Унамуно и Кьеркегора. Столь велика и чиста, что невозможно не покориться. В его академию стучатся Бердяевы, Мережковские, Ортега-и-Гассеты, Герберты Маркузе и Карлы Марксы...

Смысл учения Моцарта: раскрытие божественного потенциала в человеке, великое братство. Ближний – безущербное зеркало божества. Здесь и ‘Обнимитесь, миллионы’, звучащее едва ли не в каждой светлой мессе, и Великое Сообщество Добрых Людей, благорасположенных один к другому. Какое великолепие: новая поросль сошла на землю и хороводит под музыку финала 41-й симфонии ‘Юпитер’!

Моцарт в непрестанном потоке мысли, захватывающей окружающих. Его исключительная доброта пленяет. Поражает легкость, с которой он преодолевает препятствия. Ни малейшего страха смерти, ни темных помыслов. И – ошеломляющая премудрость. Адресаты млеют от его писем. Передают из рук в руки, как бесценные сокровища... Прочитать бы их в Мистической Библиотеке, где Моцарту уделена особая палата Писем к Друзьям!

Судя по письмам к отцу – был любящим благодарным сыном! Какая трепетная душа, какая совершенная религиозность, переходящая в духовность! Сколько такта! Нет, он не противоречит католическому учению. На смертный одр матери призывает какого-то аббата, пишет ему теплое письмо, так что священник не смеет заподозрить 22-летнего гения в ереси.

В письмах, даже где Моцарт просит о материальной помощи, в каждом слове сквозит музыка. Строчка – музыкальная фраза. Письмецо – законченная фортепианная соната. Длинное письмо – четырехчастный квартет для струнных.

Сколько в нем рыцарской нежности, помноженной на доблестное бесстрашие! Понятно, что в мире преобладает зло, но добро побеждает несмотря ни на что. Добро настолько аристократичнее и выше плебейского зла, что не считает нужным опускаться до уровня брани. Зло растворится в пустоте и исчезнет само по себе. А вы, друзья мои, ликуйте и хороводьте!

Неверно сводить общение Моцарта с Бетховеном (быть может, одна из самых интересных тем в аспекте подлинной музыкальной истории) к одной-двум встречам. Моцарт много думал о Бетховене, а Бетховен боготворил своего учителя. Их расхождения не столько музыкальные, сколько касались философии музыки.

Моцартовское кредо можно выразить так: МУЗЫКА НАЧИНАЕТСЯ ТАМ, ГДЕ ЗАКАНЧИВАЕТСЯ БРАНЬ СО ЗЛОМ. Зло не стоит того, чтобы запечатлеться трагическими аккордами на фортиссимо: фатум, мрак, а дальше – прискорбная тема соло, которую поет одинокая душа перед лицом давящего на нее космоса... Бетховенский темпоритм ему чужд. Борьба со злом – не более нескольких тактов. Брани позади, они предшествуют музыке.

– Только победитель зла имеет право благовествовать! Музыка – весть, послание, евангелие. Каждая моя соната и симфония – евангельский цикл с вложенным в него множеством нотописных тайн.

Бетховен не соглашался:

– Маэстро, если мы победили зло, зачем вообще музыка? Будьте трезвы, посмотрите вокруг! Зло сгущается, и нам дан музыкальный жезл победить его. Зло далеко не побеждено, как вы утверждаете. Если зло победили *вы* в светлых инкорпуляциях Млечного Пути в тысячах добрых миров, если вы пришли *от вышних* с божественных высот, это не значит, что мировое зло вокруг рассеется! Напротив, сгустится. Я желаю вступить в брань с мировым злом. Будь я Ганнибал, то призвал бы воинов и вместе со слонами пошел бы на Рим и победил. Но я пользуюсь языком музыки.

– Прекрасно, мой юный рыцарь, – отвечал Моцарт, – но писать в вашей манере запрещено. Зло не заслуживает того, чтобы о нем упоминать. Ведите свою брань заочно и лишь после победы садитесь за нотный стан. Музыка начинается там, где брань со злом заканчивается очередной победой добра.

Рим, проведав о чудотворстве Великого Доброжелателя, счел его врагом человечества. Портретистам было дано тайное указание рисовать композитора уродом: патологически худым, безобразным карликом с узенькими плечиками...

Посмертная Золотая Маска являет дивный лик Аполлона. Прекрасного телосложения, с чуткой совестью, полный энергии света. Глубоко верующий христианин. Олицетворение мирового добра и воплощение божества в чистом виде.

Вольфганг, Амадей... Оставьте в прошлом ветхие имена – у него уже лес новых ипостасных имен! Скорби, анафемы, проклятия, смерти – и каждая выразилась светом. Неслыханная победа света над тьмою! Чем больше насылают мрака, тем ярче сияет светильник.

*

Смерть Моцарта, как и жизнь, окутана тайной. Приходившие на смертный одр диву давались: живой! спит! После бесконечных страданий – блаженство на лице. Успенский Брачный одр. Никто не мог понять: умер или уснул? жив или мертв? Отрубили ему голову или нет? Лежит в братской могиле или в царской мироточивой раке? Ведь боги не умирают!..

Моцарт не умер. Потому и говорил, что смерть есть *друг* – в смысле способности той раскрыть своего оригинального друга Моцарта. Смерть пришла и служила ему на одре. Облекла в одежды славы. Скорби обернулись светом, кресты – вечным блаженством.

Взгляните на посмертную маску. Перед нами преблагоуханный старец! От мироточивого лика не отвести взора. Прекрасный нос, благородный разрез глаз, высокий лоб мыслителя-гения!

*

Моцарт плакал перед смертью. Работал до последней минуты над ‘Лакримозой’ (‘Слёзной’) и понимал, сколько не успел сделать...

За день до кончины говорил, что чувствует привкус смерти и слышит ангельскую трубу. Сложив губы в трубочку, изобразил звук. Врач спросил: ‘Что вы поёте?’ Моцарт: ‘Я слышу трубный глас’. Истолковали как предзнаменование конца... Нет! – призыв Богоцивилизации, голос светлых миров!

В этот последний день прошла постановка оперы ‘Волшебная флейта’. По просьбе Моцарта параллельно с представлением в театре оперу играли на фортепиано у него дома. Умирающий Моцарт словно входит в свою оперу...

Ушел спокойно. Отплакавшись, усталый, заснул...

*

УЧЕНИЕ МОЦАРТА О ПОБЕДЕ НАД СМЕРТЬЮ

Смерть – таинственный язык, позволяющий достичь ступени, никак иначе не достижимой. **ПОБЕДИТЬ СМЕРТЬ = ДОСТИЧЬ СОВЕРШЕНСТВА.**

Смерть – переход. Жизнь – подготовка к нему через раскрытие потенциала превосходящей любви. Да, карга с острой косой фатально

ожидает земнородного... но Премудрость посылает силу, побеждающую ее.

Такова наивысшая мудрость всех веков, открытая Моцартом, чье величие как философа равно музыкальному гению.

Смерть – тленна (!). Ключ к бессмертию – Минне, Превосходящая Любовь.

Неверно думать, что смерть ‘побеждена Христом на кресте’. Побеждается *универсально* – по мере вхождения в сферы, где вообще нет смерти!

Тайну смерти как раскалывания скорлупы адаптационной перелепки и освобождения от мира греха понимает каждая душа. Каждый музыкант должен понять смерть как переход в мир неизреченных блаженств (!), как пресуществление земной любви в небесную.

Восходить по бодхисатвической моцартовской лестнице блаженств. По ней сама добрая Премудрость Божия повела меня и, надеюсь, вслед за мною – и вас.

Человек призван жить великой любовью и ею одержать победу над смертью (!!!).

Каждый раз, когда касаюсь музыки Моцарта, слышу песнь любви, побеждающую смерть:

‘Любовь бессмертна и вводит в бессмертие! Смерть – энтропия, утечка Минне. Как только уходит вышняя любовь, вступает в действие низшая любовь (похоть), следствие чего – зло и смерть’.

...Понять: не только мифические избранники – *ты лично* в состоянии победить смерть!

Чтобы выдержать схватку со смертью, мало виртуальной веры в пророка или искупителя. Недостаточно следовать практикам, учениям, участвовать в храмовых таинствах, поклоняться мощам... К подобным средствам прибегают миллионы, но по прохождении смертными вратами обретают тяжелые уделы.

Универсальный золотой ключ к победе над смертью – МИННЕ!

Певец минне Орфей победил злобных церберов и фурий, вывел из царства мертвых Эвридику... Мог и преисподнюю упразднить (!), поскольку музыкой Минне закрывается ад.

*

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ХРИСТОС

Читая письма Моцарта, чувствовал его страдание. Как он был одинок! Существо совершенно не этой цивилизации...

Христос музыкальный ведет речь о премирных сферах, на общечеловеческих уровнях.

Музыка Моцарта не от этого мира – списана из бессмертных миров. *В другом мире* – а значит, *в другом времени*, где отличное от земного понимание температуры, ритмики. Время не от мира сего. Вечность. Другой порядок.

*

...За гробом шли трое... а на следующий день в храме служили заупокойную мессу в присутствии тысяч. Никто ничего не мог понять. Небо померкло, земля пришла в ужас. Духовный мрак, как во время голгофского распятия....

Могила Моцарта исчезла, как мощи Христа. Мощи музыкального Христа исчезли, чтобы никто не смог над ними надругаться. Осветили землю мироточивым благоуханием и были вознесены на небеса. Ушли в Вечную Музыкальную Вселенную, где обертонально озвучивается свет его божественных мыслей, несущий людям мир, утешение, исцеление от болезней и вечное блаженство.

Если поднять Моцарта из братской могилы, царской усыпальницы-саркофага, бог весть откуда и спросить, кто он – композитор, автор?.. – пожал бы плечами и сказал бы, нежно глядя в глаза собеседнику: ‘Друг мой, прежде чем написать музыку, я слышал ее от начала до конца. Моя черепная слуховая коробка подобна современному устройству звукозаписи. Золотые частицы музыкальных форм сыпались в мой мозг, и вашему покорному слуге оставалось запечатлеть их на нотном стане.

Можно ли меня назвать автором? *Инструментом* – да, *автором* – едва ли...

КТО АВТОР? В высшей степени абстрагируя, можно сказать, что Бог – Добрый, Живой, Диктующий. О, как сие противно догматам религиозного некрополя, согласно которым откровение закончилось 2000 лет назад и остались лишь его чиновничьи хранители, едва живые архивариусы, занимающиеся черт знает чем типа содомии и накопления миллионов баксов в банках!

Авторство моих опусов соборно и анонимно. Это музыка Межгалактического Музыкального Собора из Межцивилизационной Превечной Сокровищницы. Мне, *о Иоанн*, в земные дни диктовалось из той же небесной богочеловеческой Мистической Библиотеки, из ко-

торой диктуется сегодня тебе – но из другого ее департамента, музыкального’.

*

Моцарт записывал концерты, услышав их от начала до конца в своей круглосуточной биллокации¹...

Начинаю играть – не раньше чем услышу те же сферы, откуда диктовали Моцарту. Открываю уста – только имея что сказать. Прикасаюсь к инструменту (священному алтарю) – когда полон изнутри, когда музыка изливается.

В момент аутентичного исполнения музыки Моцарта Земля входит в общение тысяч (!!!) добрых цивилизаций. На нее транслируются благодатные созвучия вышнего Царства, и бранный земной мир преображается на глазах, приобщается к лику солнечных пантеонов.

Знали бы музыканты свое назначение – бросили бы всё на свете и посвятили себя музыке!

О, как необходимы прободенное *сердце* и прободенный *слух*, посвященный *ум* и посвященное *зрение*, чтобы духовно преосеняться, вчитываясь в нотописи! Сочетаясь в музыканте, четыре солнечных дара рожают гения истинных кровей: миннезингера, кифареда, лирника, калику перехожего...

Мощи Моцарта

*У аристократов духа кошельки тощие.
И куда девались моцартовские мощеньки?
Бревно времени ударило по заговорщикам:
600 написанных плюс 100 000 ненаписанных опусов
в Музыкальной Библиотеке мистическим корпусом!
В гробу покоился столетний бодхисатва,
один против зверинца мирового театра.
Доброты мироточивая рака и киштра.*

¹ Полагаю, Моцарт переживал состояния близкие мне. Биллокация – пребывание между жизнью и смертью. Вроде бы смерть: выход за границы жизни, уход души из тела. Но поскольку биллокация миннична – уход на небеса. Душа, вкусив свет добрых миров, несет благую весть и с неба помогает оставшимся на земле ближним.

Быть в биллокации – в двух мирах одновременно. Тогда получается шедевр! – *Авт.*

*Богомладенцы – победители мощевитые,
им высшие тайны божествования открыты.
А от злодеев остаются болотные смерды,
в лучшем случае – уходят бесследно.*

*Смерть оказалась для помазанника доброй подругой,
второй Констанцией Вебер, неверной супругой,
неплохой провиденциальной послужила услугой.*

*Бодхисатва покоился на смертном ложе,
на Гаутаму Будду точь-в-точь похожий.
А злодеев Премудрость бьёт по черепу колодезным коромыслом.
Их интриги обращаются мышинным писком.*





Иоанн Богомил

Фортепиано как орфейон, том III

Фортепиано как орфеон, том III. – М.: Мир Софии, 2019. 272 с.

Гениальный трактат «Фортепиано как орфеон» – многолетний труд духовного музыканта, музыкального богослова и великого маэстро – достоин стать настольной книгой не только для людей музыки, но для всей творческой интеллигенции. В нём каждый, от мастера до ученика начальной ступени, найдёт всё, что необходимо для постижения высшей тайны творчества, чтобы стать духовным воспитателем, приобщая человека к идеалам бессмертной истинной классики, которая черпает из божественных сфер, доступных разве что высокодуховным людям.

Олег Андреев, дирижёр Киевского симфонического оркестра

В монографиях блаженного отца Иоанна я нашёл для себя новые горизонты философии музыки, её восприятия как зашифрованного мистического предания, в процессе осмысления-раскодирования-трансляции которого происходит пресуществление тварной природы человека (композитора-исполнителя-слушателя-толкователя) в божество. Цикл «Фортепиано как орфеон» – квинтэссенция взглядов боговдохновенного Автора на Музыку и её Исполнение как исчерпывающее выполнение заключённых в ней превечных посылов-интенций. При глубочайшем понимании природы и предназначения музыкального искусства взгляды о. Иоанна удивительно демократичны, чем и определяется их прикладной характер – черта, отличающая истинного мыслителя-музыканта.

*Александр Козаренко, пианист,
доктор искусствоведения, профессор*

Книга адресована широкому кругу любителей музыки, профессиональным музыкантам и музыкальным педагогам.

Эпиграфы, открывающие книгу.

Музыка – язык, на котором говорит Бог, Божественная речь, изобилующая мыслью и полная любви.

Иоанн Богомил

То, что отнимает жизнь, – возвращает музыка.

Гейне

Музыка – высший купол Храма Искусств. Способна выразить необъятность пространства и бесконечность времени. Стоит того, чтобы охватить всё твое существо. Человек – потенциальный вибратфон, звучащий орфеон!

Во врата Храма Музыки должно входить как в храм жизни, храм совершенной духовности, предполагающий наивысшую степень посвящения.

Музыканты, желающие стать посвященными, должны войти в храм венской троицы: к Гайдну, Моцарту и Бетховену – или к их последователям – Шопену, Чайковскому, Рахманинову. Они получают ответы на все вопросы, встающие перед человеком. Но потребуются наивысшее напряжение духовных сил. Должно нести людям мир, утешение. Отстаивать свои принципы. Быть готовым к духовной брани. Стать воином, рыцарем или женой-мироносицей, принести жизнь в жертву на алтарь вышней любви!

БЕТХОВЕН. ЗАЛА ЗАПРЕДЕЛЬНОГО МИЛОСЕРДИЯ **Adagio ma non troppo 31-й сонаты**

Бетховен допущен в залы Исихии. Его музыка отражает Неизреченный Логос. Людвиг Ван – король афонских исихастов! Волен говорить о том, что невозможно услышать слухом человеческим. Божественная Премудрость помогла ему совершить то, чего монахи искали десятилетиями, уходя от посторонних шумов, отрекаясь от духа мира, разрывая ветхие связи. За несколько лет прошел путь рыцаря-ратоборца и услышал то, что услышать невозможно: Логос Эндиафетос – Неизреченное Слово.

*

‘Нужно оглохнуть совершенно, чтобы слышать гармонии Превечного Органона’.

Сколь велико смирение Бетховена перед волей Вышнего! Тяжелейший крест... Глухой композитор – что слепой художник, который пишет, не видя холста, или безногий прыгун в высоту. Может ли человек выдержать подобное?

Бетховен прошел Голгофу. Его крест – прямое доказательство тайны страстного: отнимается привычное – здоровье, благосостояние... чтобы было дано бóльшее.

Четверть века терзался: ‘Какой смысл в том, я глухой? Наказание? Пытка? Знак?..’ Понимал: либо покончит с собой (мысли о самоубийстве приходили к нему и после Гейлигенштадта), либо поймет, чего ради страдает человек...

Страстное от лица всей земли. Предельное страдание соловецкого зэка, испытанное венским музыкальным христом.

В 30 лет задумал самоубийство. Купил не один, а два пистолета. В условленный день написал завещание и в 2 часа собирался застрелиться... Но между полуднем и двумя часами был взят на небо. Ему явилась некая божественная сущность. Не Божия Матерь и не Бог – Дух Великого Милосердия:

‘Ни в коем случае ты не должен уходить. Суицид будет поражением! Твоя глухота обусловлена свыше – срежиссирована, предписана провиденциально. Да, ты будешь страдать. Но глухота даст то, чего нельзя обрести в обычном человеческом состоянии – музыку богов. Ты должен оглохнуть ко всему земному, и только тогда тебе будет дана божественная музыка’.

Страдалец услышал первые аккорды небесных гармоний и понял: ему был дан такой крест, чтобы открылась Зала Милосердия, запечатанная прежде.

Максимум страстного – в то же время максимум любви и милосердия.

Преодолев попытки самоубийства, Бетховен удостоился Белой залы двенадцатого неба – залы наивысших помазаний, куда допускаются величайшие старцы, духовные цари Гипербореи – такие, как Серафим Саровский, Серафим Соловецкий, Жак де Моле, Гильом Белибаст.

Великая весть Бетховена – для всего человечества: ‘Люди, не бойтесь страданий! После невыносимых скорбей, которые представить не может человеческий ум, ожидает благодать Всемиловитой – море милосердия. С умиленными слезами будете молить: Боже, дай мне еще пострадать, только чтобы опять войти в этот свет... Будете просить еще большего креста, поскольку перед лицом превосходящего, запредельного милосердия человеческий крест ступшевывается, стирается’.

‘Не отчаивайся и не обнадеживайся’

В залах Бесконечного Милосердия Премудрости Бетховен обливался умиленными слезами: ‘Да, глухота – дар! Единственное условие, чтобы земнородному войти в невозможный свет!’ И говорил, как все страдальцы, оказавшиеся по ту сторону этого мира: ‘Боже мой! Я согласен страдать еще и еще, чтобы войти в больший свет!’

Музыкальный катарский консоламентум, полученный Бетховеном свыше на грани самоубийства, звучит так:

– Не отчаивайся и не обнадеживайся. Придет час великой, превосходящей радости. Через минуту?.. через тысячу лет?.. В вечном мире нет времени. Успокойся. Не отчаивайся, что глух, и не обнадеживайся, что слух вернется. За скорби воздастся стократ. Ты *уже* получаешь то, чего никто не сподоблялся. Не можешь понять сейчас – осознаешь в вечности.

Бетховен вопрошает путеводящую его Премудрость:

– Что я осознаю? Больной, несчастный, проклятый миром одинокий гений, сам не слышу того что играю. Истощен, затравлен сам собой...

– Ты услышишь всю свою музыку в исполнении не земных скрипок, а небесных хоралов и фанфар! Услышишь такой, какой слышал ее внутренним слухом и не мог запечатлеть в нотах.

Бетховен в блаженстве:

– Я понял, почему оглох! Диктуемую мне музыку нельзя услышать человеческими ушами. Она больше человека!

Закон Универсума: отнимается земной слух, чтобы открылось звучание Великого Безмолвия. Земная жизнь, чтобы еще на земле открылась божественная. Земное счастье, чтобы вкусить небесного блаженства... И вспоминать простых смертных, ставших величайшими из помазанников-христов. Разделять их светлые уделы, сподобляться мирровой причастной чаши.

У оглохшего Бетховена открылась *кресола* – механика духовного слуха, способного слышать вселенский крик о помощи.

Существуют тысячи видов слуха, недоступных человеку. Божественные кресолы улавливают вибрации скорби, страдания, особенно кресола Божией Матери. Благодаря глухоте Бетховен смог возносить молитву обо всем человечестве.

Струна Мизерикордии

Моцарт и Бетховен – образец гениальности не только музыкальной. Моцарт – великая Любовь. Бетховен – великое Милосердие. Два светильника 84-й поведут человечество к свету нового Золотого века с торжеством Любви и Милосердия.

Гением можно назвать только того, кто победил в себе блудливый нарциссизм и способен открыться *другому*. Увидел крест ближнего. Сделал тему милосердия основной для себя.

Гениальность совместима единственно с милосердием и любовью. Творец, равнодушный к теме Мизерикордии, по определению, не может быть гениален. Цветаева с ее трагически-страстной интонацией, Клюев, Мандельштам, Бетховен, Чайковский, Рахманинов – гениальны.

За живое задевает *струна Мизерикордии*, звучащая в мировом универсуме. Музыкальный строй бетховенского престола восстанавливает богочеловеческую ипостась, пресуществляет адамита в серафита, помогает войти в высоты музыкологических переживаний, невозможных в ‘человеческих аквариумах’. Сколько бы адамиты ни плавали в них как милые речные рыбки, не смогут достичь сфер, которые чудесным образом благоухают на елисейских полях бетховенского элизиума.

Бетховен земной и небесный

С неоскудевающим интересом читаю его письма. Цензура поработала, как и над письмами Моцарта, оставив в основном финансовую переписку...

Бетховен на каждой странице сыплет французскими и латинскими цитатами. Одинаково легко ориентируется в Евангелии и в греческой философии. Аристократически благороден, безусловно честен. Ненавидит ложь. Рожден свыше. Благодаря глухоте почти избавлен от личной жизни. Оставил надежду жениться, чему совершенно счастлив. Пасторальные прогулки на природе вдохновляют его больше, чем аристократки по переписке. Чувствуется неистовая сила – музыкальный бог!

В письмах не один – два Бетховена! Небесный – музыкальное божество, орфический Зевс. Земной не отрицает небесного. В каждом письме – титаническая мощь, дивизион тевтонских рыцарей. Какое благородство! Столько любви Бетховен изливает на племянника Карла! Какая доброта! Небесный влияет на земного.

Насколько, однако, выше образ Бетховена небесного, вхожего в залу Запредельного Милосердия Премудрости! Земной почитывает апостолов Петра и Павла и, должно быть, услаждается ими. Небесный не выходит из святилища Всевышнего. Бесконечно далек от земных евангелий, комментариев, религиозных поисков и диспутов...

И ноты – письма! Через партитуры Бетховен адресуется к Генриху Нейгаузу, Марии Дешалыт, о. Иоанну в 23-м поколении... В каком состоянии его прочтешь, что в нем увидишь? Чем ярче личность исполнителя, тем дальше от нотописного оригинала. Чем свободнее обращается с оригиналом – тем ближе к Тому, кто его надиктовал.

Искусство – тип сублимированной эпистолярности. Человеку потребны две вещи: провиденциальный диалог с присутствующим собеседником и эпистолярный – с находящимся на расстоянии.

Из потерянного дневника

Бетховен пишет от земли на небо, Моцарт – с неба на землю. Когда гений понимает, какой удел ожидает его на земле, неизбежно настроение: куда я попал? как здесь обходятся с такими, как я?

Тема тоски и боли у Моцарта связана с ранней смертью. У Бетховена – с глухотой.

Бетховен – музыкальный христос Второй Голгофы. Adagio ma non troppo 31-й сонаты – его завещание:

‘Ничего кроме любви не оставляю после себя. В запредельном страстном, утратив самое дорогое, я постиг любовь, которая превосходит всё, что доступно понимаю людей’.

Да, ценой глухоты, юродства, непонимания, одиночества, неспособности к диалогу, осмеяния на концертах Бетховен познал любовь, с которой человек уходит из этого мира.

СМЕРТЬ – НЕ РАЗЛУКА, А АКТ ВЫСОЧАЙШЕЙ ЛЮБВИ.

Высшая тайна, которую должно понять человечество.

Бетховен стоит у смертного одра каждого человека, покидающего мир, и объясняет ему смерть как итог жизни, как накопленность вышней любви.

Смерть итожит. Не просто подводит формальный итог (что не выходит за рамки иудеохристианского суда или индусской кармы). В момент Перехода душа переживает изливание запредельной благодати и наивысшее откровение о смысле воплощения.

Многие души в загробном опыте, особенно в первые по земному времени часы и дни, предъявляют счета Премудрости. ‘Зачем Ты меня послала в мир, если я был абортирован в утробе матери, погиб в катастрофе, сгинул в Гулаге? Какой смысл во всем этом?’

Страдальцев проводят через Залу Посвящения Всемиловитой. Они видят бескрайние, океанические излияния любви – и их личные кресты буквально утопают, точно маленькие деревянные крестики на поверхности мирового океана...

Души потрясены. Те, кто только что предъявлял счета, говорят: ‘Да, да, да! Так было нужно. Мы согласны понести еще больший крест, претерпеть еще бóльшие страдания, если воздаянием за них служат такие блаженства!..’

*

‘Смертью смерть поправ’ относится не ко Христу только, но и к Бетховену, и к Моцарту. Смертью побеждали смерть. Не боялись смотреть в лицо, проходили через ее врата.

Только прошедший смерть и победивший может написать такую музыку.

Только прошедший смерть и победивший может исполнить ее.

*

Adagio ma non troppo сонаты № 31 – трактат, превосходящий все философские, религиозные, богословские, богооткровенные трактаты о жизни и смерти. Превосходит Шестую Чайковского, ‘Лунную’ и всё написанное Бетховеном прежде. Выше всей мировой музыки. Реквием 84-й цивилизации!

Бесценность этой музыки в том, что она посвящает в величайшую тайну, которую нельзя выразить никакими словами.

Бетховен, совершенно глухой, живущий не в этом мире, объясняется в любви. Да, крест, который ему дал Бог, отнял у него все. Бетховен пишет музыку не слыша – и слыша, живет не живя... А в сердце у него ничего кроме любви!

*

Одним из основоположников современной культуры считается Лист, предвестник современной технократии. Бетховен – вот подлинная культура! Каждая соната равно раннего или позднего периода – партитура богицивилизации. Не человеческое творение – музыка богов, потому так трепещет душа при звучании бетховенской лиры.

Аутентичное исполнение Бетховена, адекватное авторской ступени, – возвращение человека в божественное лоно, из которого он выпал по вине таких технократов, как Лист.

*

Школярский взгляд на венских классиков: проще всех Гайдн, второй по сложности Моцарт, затем Бетховен. Для исполнения Гайдна достаточно пройти обучение в музыкалке, Моцарта – в музыкалке и училище, Бетховена – в музыкалке, училище и консерватории...

Ничего подобного! Для музыки не существует исторической последовательности. В произведениях трех гениев присутствует линия развития не музыкальная, а духовная. Разумеется, идет усложнение формы: Моцарт пишет сложнее Гайдна, Бетховен намного сложнее, чем Моцарт. Но дело в другом.

Сначала нужно обрести *доброту Гайдна*, потом взойти на ступень *любви Моцарта*, чтобы, наконец, достичь уровня *милосердия Бетховена*.

Последовательность не школьная, техническая, а промыслительная, провиденциальная!

Бетховен наиболее сложен из трех. Душа исполнителя должна излить максимум мизерикордии, спеть гимн несказанному милосердию Божию, постичь которое можно только через запредельный голгофский крест.

*

Молитва о запредельном милосердии

Музыка Бетховена – *молитва о запредельном милосердии*:

‘Отец, в мире столько зла! Но Ты запредельно милосерд. Уповаю на Твое бесконечное милосердие! Ты проявлял его к тысячам избранных, вырывал их из лап смерти в концлагерях, газовых камерах... Кому-то не удалось спастись, но и они обрели блаженство.

Если можно, удали непосильные скорби в мире. Сделай жизнь людей такой же светлой, счастливой, каков Ты – наш солнечный Отец, непомрачаемый злом!’

*

Формула Бетховена-Моцарта: духовность, равная гениальности. Приоритет концепции над ее выражением.

Первое условие аутентичного исполнения Бетховена – абсолютная неотмирность. Необходимость войти в *его*, бетховенские, сферы. Творить музыку *его* рыцарским благородством, достичь *его* высот запре-

дельного сострадания. Без этого лифта в миллионэтажную башню-небоскреб, упирающуюся в небо, не стоит даже прикасаться к фортепианной клавиатуре.

Второе неперемное условие – вхождение в сферу. Пережить нечто запредельное для самого себя. Иметь нечто невыразимое никакими словами. Настроить себя на небесный звукоряд, не имеющий аналога на земле. Отнестись душой и духом в иные, светлые, вечные миры.

Бетховена невозможно играть вне *концептуальной сферы*, в музыкальном фарисействе: форте, пиано, легато, стаккато и т.п. Получится бред, дудёж. Медленные части, да и по сути весь Бетховен – вход в замок Софии Пронойи, Превечной Премудрости. Зала Посвящения.

Элементы, способствующие выработке субстанции милосердия: крест, страстнóе. Необходимо пройти испытания, кресты, болезни... но жить в бесконечной любви, сострадании, долготерпении, бескорыстном служении ближним, в готовности обожать ближних до степени, когда способен пожертвовать ради них чем угодно: собственностью, мыслями и даже жизнью.

*

При исполнении Бетховена невыносимы фортиссимо. Надлежит уловить интонацию бесконечной премудрости, бескрайней любви и *всемиловости*.

Только с таким настроем следует приступать к его произведениям, особенно к медленным частям, если желаете принести слушателю пользу, а не только временное благоприятное настроение.

*

Бетховен – моя внутренняя совесть, внутренняя цензура. После вхождения в сферу величайшего из гениев не могу писать или говорить ниже его. Я – бетховенец. Словесный бетховен, литургический, музыкальный, молитвенный, ритмический, страстнóй...

Настоящий музыкант должен играть на высоте духовной совести, усваивать её как сферу, на которую надлежит работать не только за инструментом. Сфера должна звучать в нем безмолвно во все остальные дни и часы его жизни.

*

Бетховен в тонком сне

Возраст – то ли пять, то ли пятьдесят пять... Сидит слева от меня за старым 'беккером'... Не налюбуюсь Людвигом. Роскошная каштанового цвета шевелюра, богодухновенное лицо. Глухота и глубокая

в-себе-сосредоточенность титана. Глаза смотрят отвлеченно, что-то прозревая. Одет в традиционном стиле XIX века: зеленый сюртук, жилет, белая рубашка.

Учим пьесу. Я в абсолютном восторге. Бетховен что-то живо подсказывает. После урока прогуливаемся вместе. Какая честь беседовать с самим Бетховеном о смысле музыки, о победе над смертью, о слуховых галлюцинациях, сопровождающих глухого композитора! Что-то настойчиво утверждаю, хочу утешить, сказать то, чего никто ему не говорил...

Снова за роялем импровизируем в бетховенском стиле. Гений прислушивается: 'Это интересней, чем я задумал. Откуда у вас такое?' – 'Свыше'.

Творчество или *свыше*, или никакое. Раскрывается творческий потенциал по преодолении городского нарциссизма – болезни маленьких комнатных демиургов.

Моцарт, в отличие от комнатного колдуна, знает, что будет лежать в одном зимнем рву с бомжами, никому не нужный, брошенный как последнее ничтожество... Моцарт – бог, Моцарт – бомж. Бог и бомж – одно существо.

А как бомжевал и нищенствовал Бетховен! Большинство сохранившихся писем – не размышления о божественных материях, а просьбы о деньгах. За грош продал квартет, за полгроша симфонию. Боги – бомжи, а бомжи – боги...

*

Не могу передать словами переживание богами креста. Избыток блаженств и накопленный опыт страстного дела делает самый тяжкий по-человечески крест очевидным и легким. Божества переживают крест как светлую печаль.

*

Бетховен не классик и не гений – бог! Никакой музыки не существовало ни до, ни после. Бог – и мир. Бог – и прочие божества. Просит о милости за все человечество и за тысячи прочих миров.

*

*Бетховен, Бетховен,
богам бессмертным подобен.
Героям-первопроходцам единокровен
Бетховен.
На столе стопка пыльных дукатов.*

*Хотел бы – да не вернуться обратно.
Тело износилось, глуховатая старость.
Наследство невесть кому сдуру досталось.
Тайная полиция глаз не спускает, выслеживает.
Инфлюэнца привела к скорому концу неизбежному.
Цирроз печени. Отравлен великий страдалец.
Годы одиночества и гонений сказались.
Не успел глаза сомкнуть – нагрянула полиция с обыском.
И как связать гонения с Добрым Промыслом?
На столе томик Гёте и рукопись Шиллера.
Чья-то рука послание в разговорной тетради вывела.
Рукописи оценены в 10 000 дукатов.
Недописанная соната оборвалась на нервном фатальном стаккато.
Упал со стула, запрокинулся – о наконец-то,
остановилось земное – заработало бессмертное сердце!
Друзья всплакнули. Похороны назначены на четверг.
Дорого заплатился за то, что порядок мира отверг.*



*Музыкальная культура
современной России*



Научная монография

Л.П.Казанцева, Г.П.Овсянкина (редакторы-составители)

Музыкальная культура современной России

Музыкальная культура современной России: науч. монография / Г.В. Абдуллина, Л.П. Казанцева, Г.П. Овсянкина и др.; науч... – Курск: Планета+, 2020. – 240 с.

Автор проекта: доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, доцент **Е.Н.Яковлева**

Коллективная монография основана на материалах докладов, прочитанных на трех Международных научных конференциях «Музыкальная культура современной России». Конференции проходили в Неаполе в 2017, 2018 и 2019 гг. на базе Ассоциации культуры «Максим Горький» при поддержке Президента Ассоциации культуры, сенатора Луиджи Марино и члена Ассоциации культуры Адрианы Трапани.

ГЛАВА I. РОССИЯ И ЗАРУБЕЖЬЕ: СОПРЯЖЕНИЯ КУЛЬТУР

§ 1. РУССКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ НЕАПОЛИТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (фрагмент)

Российско-итальянские культурно-музыкальные взаимосвязи давно изучаются российским музыковедением. Материалы о роли итальянских музыкантов – оперных трупп, инструменталистов, композиторов – в российской культуре XVIII века стали предметом серьезных научных исследований (назовем, например, книги А.А. Гозенпуда [1], Е.В. Смагиной [5] и Е.Ю. Шигаевой [6]) и давно вошли в учебники по истории русской музыки. Однако эта тема намного шире. Она включает в себя и значительно менее нам известные творческие контакты более позднего времени, и деятельность отдельно взятых личностей, и зеркальное отражение итальянской тематики в русской музыке и русского в итальянской музыке. Именно последнему – отображению в музыкальном произведении итальянского мастера русской истории, культуры (в частности, литературы и музыки – народной и профессиональной), природы, общественно важных для России событий, менталитета русского человека – посвящён данный материал.

В выбранном аспекте оказался привлекательным вопрос о том, какую роль в российско-итальянских контактах сыграл город

Неаполь, чья история наполнена множеством ярких музыкальных событий. Первое, обзорное приближение к поставленному вопросу – а именно этим ограничена настоящая публикация – уже даёт немало любопытной информации к размышлениям.

Прежде всего, обращают на себя внимание *биографические* обстоятельства жизни композиторов, так или иначе связанных с Неаполем, предшествующие или сопутствующие созданию опусов с русской тематикой. Известен целый ряд итальянских музыкантов, неслучайно писавших о России – они по жизни оказались с этой страной соединены довольно тесными узами. Безусловное первенство среди них принадлежит оперному композитору **Франческо Доменико Арайе** (Francesco Domenico Araja, 1709 – ок. 1770), который, в 1735 году был приглашён в Санкт-Петербург с подобранной им большой труппой «Италиянская кампания», состоявшей из певцов, актеров, инструменталистов, танцовщиков, художников, и около 25 лет служил композитором и капельмейстером при дворах императриц Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны.

С именем неаполитанца Арайи связаны важные для музыкально-театральной жизни России события. Одно из них – приуроченный ко дню рождения императрицы показ 29 января (8 февраля) 1736 года в Петербургском придворном театре первой в российской истории оперы (оперы-seria) «Сила любви и ненависти» на либретто в переводе на русский язык В.К. Тредиаковского (*La forza dell'amore e dell'odio*, премьерный спектакль состоялся в 1734 году в Милане). Другое – постановка 27 февраля (1 марта) 1755 года в театре Санкт-Петербургского Зимнего дворца оперы «Цефал и Прокрис», написанной по заказу императрицы Елизаветы Петровны.

Вторая премьера знаменательна. Необычен в ней оказался *русский* текст (крупнейшего в то время поэта и драматурга, «отца русского театра» А.П. Сумарокова по VII книге «Метаморфоз» Овидия). Новым для петербуржцев было также участие *русских* певцов. Как замечает А.Л. Порфирьева, опера изобилует «удивительной гибкостью русской просодии, интонациями, недвусмысленно предвосхищающими мелодику “русской песни” и “русского романса”», то есть Арайя, не зная русского языка, «каким-то образом слышал “русское”, русское пение, русский язык, и намеренно направил свое музыкальное воображение в это русло» [4].

В 1769–1775 годы при дворе Екатерины II служил ещё один представитель неаполитанской школы – **Томмазо Траэтта** (Tommaso Traetta, 1727–1779), написавший произведения к годовщине коронации Екатерины II и победы в русско-турецкой войне. После Траэтты дело Арайи продолжил **Джованни Паизиелло** (Giovanni Paisiello, 1741–1816), автор двухактной оперы «Любовь с препятствиями, или Мельничиха» на либретто Дж. Паломбы (*L'amor contrastato, ossia La molinara*), поставленной в Неаполе в Teatro dei Fiorentini уже после отъезда композитора из России в 1788 году.

«Мельничиха» примечательна тем, что в основу арии главной героини *Nel cor più non mi sento* («В своем сердце я больше не чувствую ликования юности») из II действия (в другом варианте оперы – дуэта) положена русская народная песня «На то ль, чтобы печали». Песня была хорошо известна в России. Так в XIX главе романа «Новь» И.С. Тургенев иронично описывает исполнение песни супругами стариками Фомушкой и Фимушкой Субочевыми.

Песню по достоинству оценил и Паизиелло, об отношении которого к русскому фольклору писал Н.А. Львов в предисловии к первому изданию в Петербурге «Собрания народных русских песен с их голосами»: «... Искусный нашего века музыкальный сочинитель [Дж. Паизиелло. – Л. К.] нашел в наших протяжных песнях столько доброго, и образ пения столь правильно хором исполняем, что не хотел верить, чтобы были они случайное творение простых людей, но полагал оные произведением искусных музыкальных сочинителей» [3, с. 312]. Став необычайно популярным фрагментом оперы Паизиелло, песня «На то ль, чтобы печали» необычайно понравилась иностранным композиторам (Л. ван Бетховену, Ф. Сору, Н. Паганини и многим другим), которые сделали её многочисленные транскрипции для разных исполнительских составов и положили в основу вариационных опусов.

В 1787 году на место Паизиелло к петербургскому царскому двору был приглашен еще один преемник Арайи – неаполитанский мастер **Доменико Чимароза** (Domenico Cimarosa, 1749–1801). Несколько лет пребывания в российской столице дали о себе знать в его операх «Владимир» на либретто Д.Ж. Боггио по мотивам древнерусской истории (*Volodimiro*, поставлена в Турине во время карнавала 1787 года) и в drama giocoso в 4 действиях на итальянское либретто Дж. Паломбы «Женские хитрости» (*Le Astuzie Femminili*, поставлена в

1794 в неаполитанском Teatro dei Fiorentini), в Увертюре которой использованы две русские мелодии. В наследии Чимарозы также значится кантата, посвящённая князю Г. Потемкину.

Эстафету итальянцев-первопроходцев подхватил очередной неаполитанец – композитор и дирижер **Дженнаро Астаритта** (Gennaro Astaritta [Astarita], ок. 1749–1803 или 1805), который неоднократно приезжал в Россию, руководил итальянскими оперными труппами в Санкт-Петербурге и Москве. Свидетельствами успешной деятельности итальянского мастера стали постановки в 1789 в Санкт-Петербурге и в 1795 в Москве его двухактной оперы-буффа «Притворно сумасшедшая» на либретто Я. Княжнина по Ж.Ф. Ренару.

В XIX веке австриец по происхождению, который родился и учился в Неаполе, **Теодор Дёлер** (Theodor Döhler, 1814–1856) и неаполитанец, умерший в Москве, **Сципион Фензи** (Scipione Fenzi, 1823–1914) подолгу жили в России. Первый из них приехал сюда в 1845 году, интенсивно сочинял и исполнял бравурные фантазии на темы из опер, романсов, салонных пьес, среди которых «Три русские мелодии», варьированные для фп. ор. 60 (*3 Mélodies russes*, опубликованы в 1846). Второй, потомственный виолончелист, обосновался здесь чуть позже – в середине 1850-х годов и отдал дань новой родине в крупной четырёхактной опере «Герои Москвы» («Московские патриоты») (*I prodi di Mosca*), поставленной в 1872 году в Таганроге, и романсах на слова А. Пушкина, М. Лермонтова, Л. Мея, А. Майкова.

На рубеже XIX и XX веков среди «неаполитанцев в России» появляется ещё один музыкант – **Эудженио Эспозито** (Eugenio Esposito, 1863–после 1935). Неаполитанец по рождению, он в 1892 году получает приглашение от известного мецената Саввы Мамонтова, меняет своё имя на русифицированное Евгений Доминикович и становится дирижером в Итальянской опере и нескольких антрепризах – А.Ф. Картавова в Харькове, М.К. Максакова в Петербурге и Одессе, А.А. Церетели в Москве, М.В. Лентовского в Москве, Н.Н. Фигнера в Тбилиси и Нижнем Новгороде, Н.И. Собоьщикова-Самарина в Казани, М.М. Бородая в Киеве и др. С 1913 года музыкант жил в Москве и работал хормейстером в драматических театрах. До возвращения в Италию в 1925 году он написал ставшую популярной в России комическую оперу «Каморра» по пьесе С. Мамонтова на сюжет из русско-итальянской жизни (1903), кантату «Памятник» к 100-летию А.С. Пушкина (1899) и Юбилейную кантату на сл. Г. Концевича на

мотивы известных кубанских песен (к 100-летию Певческого и Музыкантского хоров Кубанского казачьего войска, 1911), музыку к пьесе «Картина семейного счастья» А.Н. Островского и для театра-кабаре «Летучая мышь».

В XX веке выходцем из Неаполя, интересовавшимся Россией, оказался композитор, пианист и педагог **Франко Альфано** (Franco Alfano, 1875–1954). В 1904 году он специально приезжал в Россию, чтобы ознакомиться с русским бытом и культурой. Тогда же в Турине была поставлена его опера «Воскресение» в 4 действиях на либретто Ч. Ханая и Ч. Траверси по одноимённому роману Л. Толстого (*Risurrezione*), которая затем шла на многих сценах Европы и принесла композитору славу.

Даже кратковременное соприкосновение с загадочной Россией порой отзывается в творчестве музыканта. Пианист и дирижер **Франко Маннино** (Franco Mannino, 1924–2005) окончил консерваторию Санта-Чечилия в Риме и с 1941 года успешно концертировал как пианист (нередко исполняя собственные произведения), а с 1952 – и как дирижёр. В его маршруты по Европе и Америке входил и СССР, где он побывал в 1981 году на Фестивале современной музыки. Возможно, получив стойкую «российскую прививку», он взялся за разработку русской темы, которая украшает список его опусов, коих значится более 440. Достоинство её раскрыла двухактная опера «Белые ночи» на либретто Б. Кальи по повести Ф. Достоевского (*Le notti bianche*, 1987), поставленная в 1989 году силами римской Академии Санта-Чечилия. Опера, однако, была подготовлена двумя разножанровыми произведениями – кантатой «Торжество любви» для солистов, хора и оркестра на слова советских женщин-поэтов Анны Ахматовой, Маргариты Алигер, Саломеи Нерис и Дины Терещенко ор. 174 (*Supreme love*, 1977) и Четвёртой «Ленинградской» симфонией ор. 225 (*Quarta sinfonia 'Di Leningrado'*, 1981). Становится ясным, что русская тема приобрела для творчества Маннино сквозной характер.

В XVIII – XX веках сложилась целая плеяда уроженцев Неаполя, которым не довелось побывать в России, тем не менее, они обнаружили нескрываемый интерес к этой стране, повлиявший на их творчество. Среди них танцовщик, хореограф, либреттист и композитор **Сальваторе Вигано** (Salvatore Viganò, 1769–1821), поставивший в театре La Fenice в Венеции балет с собственной музыкой «Софья Московская, или Стрельцы» (*Gli Strelizzi*, 1809); выпускник неаполи-

танской консерватории Della Pietà **Антонио Франческо Гаэтано Саверио Пачини** (Antonio Francesco Gaetano Saverio Pacini, 1778–1866), сочинивший фортепианные «исторические» пьесы «Сражение при Сен-Шомоне и вступление в Париж Их Величеств Императора России и Короля Пруссии во главе союзных войск» (*Bataille de St. Chaumont et entrée dans Paris de s.s.m.m. l'empereur de Russie et le roi de Prusse a la tête des armées alliées*, 1814 году), «Нервиндское сражение», «Битва при Кацбахе» (*Bataille de Katzbach*, 1814); гитарист и композитор **Фердинандо Карулли** (Ferdinando Carulli, 1770–1841), автор более 400 опусов для гитары, в том числе Двух русских песен для дуэта гитар op. 110 (*Deux Airs Russes*, ок. 1817).

К той же когорте принадлежат музыканты, разрабатывавшие русскую тему в серьезном оперном жанре: живший в Неаполе композитор и пианист **Паскуале Соньер** (Pasquale Sogner; 1793–1842) – в двухактной опере «Ужин в русских горах» на собственное либретто (*La cena alle montagne russe*), появившейся в 1832 году на сцене неаполитанского Real Teatro del Fondo di Separazione; учившийся в Неаполе у Паизиелло **Карло Кочча** (Carlo Coccia, 1782–1873) – в поставленной в неаполитанском Teatro San Carlo четырехактной опере-мелодраме «Марфа» на либретто Дж. Э. Бидеры по книге «Царь Дмитрий» Л. Галеви (*Marsa, Marfa*, 1835), действие которой происходит в Москве, и участвуют в нём императрица России Марфа, её сын Дмитрий и другие персонажи; родившийся и учившийся в Неаполе **Чезаре Содеро** (Cesare Soderò, 1886–1947), ставший впоследствии американским дирижёром и композитором, – в опере-мелодраме «Русская тень» в 3 действиях 4 сценах на либретто С. Пиччианти (*Ombre russe*), исполненной на радио NBC (1929) и получившей сценическую интерпретацию в Венеции в Teatro La Fenice (1930); последний представитель «старонеаполитанской школы» **Никколо Цингарелли** (Niccolò Zingarelli, 1752–1837) – в трёхактной опере «Каролина и Меншиков» на либретто Г. Росси (*Carolina e Mexico*), которую впервые увидели венецианцы в Teatro La Fenice в 1798 году; прошедший музыкальное обучение в Неаполитанской консерватории **Руджеро Леонкавалло** (Ruggero Leoncavallo, 1857–1919) – в операх «Цыганы» в 2 действиях на либретто Э. Кавичьоли и Дж. Г. Эмануэля на итальянском языке по поэме А. Пушкина (*Gli zingari*, 1912), поставленной в 1912 в Лондоне в театральном здании Hippodrome и в

миланском Teatro Lirico, и – «Лес шумит» по В. Короленко (1912, не сохранилась).

Разумеется, сам по себе факт рождения и даже встроенность творца в определённый географический контекст не стоит переоценивать. Давая творческий импульс, эти обстоятельства ещё отнюдь не предопределяют тот вектор, по которому будет продвигаться композитор. Пожалуй, более существенную роль в его судьбе может играть то, какие творческие традиции он впитывает и готов продолжать. Приобщённость же к традициям в большой степени обуславливается тем, что удаётся почерпнуть молодому, начинающему музыканту из опыта *профессионального обучения* у мэтров.

Следует признать, что приобретению профессионального опыта в немалой степени способствовала система обучения музыке, складывавшаяся в Неаполе еще с XVI века. Её составляли учебные заведения – консерватории, воспитавшие видных музыкантов: с 1537 года – Санта-Мария-де-Лорето (в ней учились Дуранте, Порпора, Чимароза), с 1578 – Сант-Онофрио-а-Капуана (Йомелли, Паизиелло, Пиччини), с 1583 – Пьета-деи-Туркини (Спонтини), с 1589 – Повери-ди-Джезу-Кристо (А. Скарлатти, Порпора, Перголези). Современная консерватория, имеющая великолепную коллекцию рукописей и портретов старых мастеров, а также музей с редкими музыкальными инструментами (в том числе клавесином Екатерины II), по праву гордится такими выпускниками, как непревзойденные мастера belcanto Винченцо Беллини и Руджеро Леонкавалло, как прославивший родной Неаполь в любимом во всех уголках мира песенном шлягере *O Sole mio* Эдуардо ди Капуа, как автор знаменитого «Чардаша» скрипач и композитор Витторио Монти и всемирно известный дирижёр Риккардо Мути (в 2001 году награждённый орденом Дружбы за заслуги в развитии и укреплении российско-итальянских культурных связей).

Отдавая должное профессионально-образовательному процессу, отметим всё же, что в творческом росте композитора незаменимую роль играют авторитетные личности. В этом отношении невозможно не вспомнить о таком заметном явлении культуры, как *Неаполитанская композиторская школа*. Она сформировалась в XVII – XVIII веках и объединила музыкантов, учившихся в Неаполе и, нередко, родившихся там и долго живших в этом городе: Леонардо Винчи (Leonardo Vinci), Франческо Дуранте (Francesco Durante), Никколо Йомелли (Niccolò Jommelli), Джованни Паизиелло (Giovanni Paisiello),

Джованни Батиста Перголези (Giovanni Battista Pergolesi), Никколо Пиччини (Niccolò Piccinni), Никола Антонио Порпора (Nicola Antonio Porpora), Алессандро и Доменико Скарлатти (Alessandro и Domenico Scarlatti), Гаспаре Луиджи Пасифико Спонтини (Gaspare Luigi Pacifico Spontini) и другие. Однако, если учесть, что одним из основополагающих признаков композиторской школы является – в дополнение к сказанному – общая творческая направленность музыкантов, то придется принять во внимание явную приверженность «неаполитанцев» к 1) оперному жанру, раскрывшемуся в виде оперы-seria, а затем и пародийной оперы-buffa; 2) отточенным оперным формам (прежде всего арии и речитативу); 3) роскошному кантиленному пению, виртуозному музицированию, приоритетности красивого голоса над инструментами и драматургической линией. В качестве одного из стойких творческих признаков славной плеяды неаполитанцев, сумевших создать «визитную карточку» итальянской музыки в Европе, отметим обращение к сюжетам, так или иначе связанным с Россией, – это делали уже упомянутые ранее Траэтта, Паизиелло, Астаритта, Цингарелли.

Крупным педагогом, учившимся в Неаполитанской консерватории и с 1813 руководившим ею, был **Никколо Цингарелли**. Среди его выпускников значатся и такие выдающиеся музыканты, как **Винченцо Беллини**, и менее громкие имена, как уже называвшийся **Никола Манфроче** (Nicola Manfredi, 1791–1813) и **Саверио Меркаданте** (Saverio Mercadante, 1795–1870). Последний окончил Неаполитанскую консерваторию, в 1833–1839 годы служил соборным регентом, с 1840 в течение 30 лет – директором консерватории в Неаполе, с 1852 – инспектором королевских оркестров. Меркаданте написал свыше 60 опер, среди которых поставленная в 1823 году в неаполитанском Teatro San Carlo опера «Скифы» в 2 действиях на либретто А. Л. Тоттолы по Вольтеру (*Gli sciti*), а также много инструментальной музыки, в том числе Концерт для флейты и струнных *e-moll* op. 57 с финалом «Русское рондо» (*Rondo russo*) и Фантазию на русский гимн для оркестра (*Fantasia sull'inno russo*, 1852).

Упомянем ещё одного успешного ученика Цингарелли – **Лауро Росси** (Lauro Rossi, 1810–1885). Получив композиторское образование в Неаполитанской консерватории, Росси проявил себя не только как композитор, но и – как дирижёр и администратор (с 1850 года Росси возглавлял Миланскую консерваторию, в 1870–1880 гг. –

Неаполитанскую). В рамки заявленной нами темы вписывается (как мы видим, традиционно для неаполитанской композиторской школы) его трёхактная опера-мелодрама «Бургомистр Саардама» на либретто Дж. Перуццини (*Il borgomastro di Schiedam*), постановку которой осуществил в 1844 году миланский Teatro Re. В этом произведении Росси воспользовался сюжетом, рассказывающем об эпизоде – скорее всего, вымышленном – из жизни Петра I, о том, как, будучи в Голландии, царь жил под именем плотника Ивана Иванова¹.

В свою очередь Лауро Росси передал эстафету традиций неаполитанской школы своему ученику – **Ферруччо Феррари** (Ferruccio Ferrari, 1851–1930). Родом из Лукки, Феррари обучался в консерватории Неаполя, после чего вернулся в Лукку и стал директором муниципальной часовни и преподавателем гармонии в институте Пачини. Неудивительно, что он также получил «прививку» русской тематики, что дало о себе знать в его пятиактной опере-мелодраме «Мария Меншикова» на либретто М. д'Ариенцо (*Maria Menzikoff*, 1877). Так на сцене Teatro Comunitativo в Реджио нель-Эмилия появились царствующая особа Екатерина I, светлейший князь Александр Меншиков, Фёдор Долгорукий и другие персонажи российской истории.

Если продолжать выстраивать ряд последователей неаполитанских оперных традиций, одной из которых стала разработка русской тематики, то он пополнится ещё несколькими именами. **Пьетро Дженерали (Меркандетти-Дженерали)** (Pietro Generali [Mercandetti-Generali], 1773–1832), обучавшийся музыке при церквях в Риме и Неаполе и начинавший свою карьеру в области духовной музыки, переключился затем на оперный театр – пел на сцене, возглавлял оперные труппы, создал 56 произведений в этом жанре. Будучи уже авторитетным специалистом по опере, он обратился к сюжету, неоднократно привлекавшему к себе внимание европейских представителей этого жанра – «Бенёвский, или Ссылные в Сибири» (*Beniowski, ossia Gli esiliati in Siberia*), действие в котором происходит на Камчатке, в Иркутске, на берегу реки Амур. Опера в 2 актах на либретто Г. Росси и А. Дюваля была поставлена в 1831 в Венеции в Teatro La Fenice.

¹ К тому же сюжету, чрезвычайно популярному в оперных театрах Европы XIX века, прибегли немецкий композитор и театральный деятель барон Карл Август фон Лихтенштейн, английский композитор и дирижер театра Covent Garden барон Генри Роули Бишоп, Доменико Гаэтано Мариа Доницетти, основатель немецкой комической оперы (Spieloper) Альберт Густав Лорцинг, немецкий и французский композитор Джакомо Мейербер.

Позже эстафету подхватил один из заметных представителей веризма **Умберто Джордано** (Umberto Giordano, 1867–1948), который с 1882 учился в Неаполитанской консерватории, а с 1894 жил в Милане. Джордано дважды обращался к русской тематике. В молодые годы он написал трехактную оперу «Федора» на либретто А. Колаутти по драме В. Сарду на сюжет из русской жизни, которая в том же 1898 году была показана в Милане в Teatro Lirico и до сих пор значится в афише неаполитанского Teatro San Carlo. Пять лет спустя в миланском Teatro La Scala публика увидела другую его оперу – трёхактную «Сибирь» на итальянское либретто Луиджи Иллики, навеянное романом «Воскресение» Л. Толстого (*Siberia*, 1903). Хотя сюжет оперы всё же далек от известного романа корифея мировой литературы, композитор попытался воссоздать атмосферу жизни россиянина, и для решения этой задачи процитировал мелодию песни «Дубинушка». Следует признать, что опера не снискала большого успеха, из-за чего автор в 1947 году сделал её вторую редакцию.

По оперной стезе продолжал идти учившийся в Неаполе и реализовавший свой талант уже в XX веке **Паскуале Ла Ротелла** (Pasquale La Rotella, 1880–1963). В «послужном списке» композитора, где доминируют сценические опусы и духовная музыка, значится опера «Иван» на либретто В. Флоре и А. Перотти (*Ivan*), которую в 1900 году поставила труппа Teatro Comunale Piccinni итальянского города Бари.

Весомую лепту в развитие неаполитанской школы внёс выдающийся мастер бельканто **Гаэтано Доницетти**. Занимая пост директора неаполитанских театров, он в 1834–1839 годах преподавал в Неаполитанской консерватории, а с 1837 года даже был её директором. В не очень продолжительной, но яркой творческой биографии композитора оказалось несколько «русских» произведений. Юный музыкант заинтересовался колоритной фигурой русского царя и сочинил оперу-буффа в 2 действиях «Петр Великий, царь России, или Ливонский плотник» на либретто Ж. Бевилакуа-Альдобрандини по комедии А.-В. П. Дюваля (*Pietro il grande, Czar delle Russie o sia il Falegname di Livonia*, 1819). Премьера прошла в 1819 году в Венеции в Teatro San Samuele, после чего опера неоднократно ставилась в Европе. В России же, ввиду запрета на изображение царских особ из фамилии Романовых на оперной и балетной сценах, она была не извест-

на. Лишь в 2003 труппа Камерного музыкального театра «Санкт-Петербург Опера» показала ее российскому зрителю.

Удостоверившись в сценической привлекательности центрального персонажа, Доницетти в 1827 году вторично выводит его на подмостки – теперь уже неаполитанского Teatro del Fondo – в комической мелодраме «Саардамский бургомистр» на либретто Д. Джилардони и А.-Н.-Ж. Мелесвиля (*Il borgomastro di Saardam*). Чуть ранее в том же году другой неаполитанский театр, Teatro Nuovo, предложил публике премьеру ещё одной оперы маэстро – романтической мелодрамы «Восемь месяцев за два часа, или Ссылные в Сибири» в 3 действиях на либретто того же Д. Джилардони (*Otto mesi in due ore, ossia Gli esiliati in Siberia*; пост. 1827). В ней зрители узнали о нравственном подвиге дочери ишимского ссылного, лишённого чинов и дворянства, Прасковье Луполовой (она же Елизавета и Параша Сибирячка), пешком пришедшей из Сибири в Петербург с прошением к царю Александру I. Заботясь о должном «русском» колорите своего детища, композитор в увертюре процитировал широко известную в Европе как «русская» мелодию песни «Ехал казак за Дунай».

Уже достигнув статуса оперного мастера, Доницетти переключился на иной сценический жанр – балет и в содружестве с композитором **Паоло Брамбиллой** (*Paolo Brambilla*, 1786 или 1787–1838), а также модным либреттистом и балетмейстером Антонио Монтичини в 1835 году выпускает спектакль под названием «София Московская» (*Sofia di Moscovia*), осуществлённый на сцене пармского Teatro Ducale.

Прослеживая развитие неаполитанской композиторской школы, невозможно не заметить такую примечательную личность, как **Антонио Сапиенца-младший** (*Antonio Sapienza Jr.*; 1794–1855). Он родился в Петербурге в семье придворного капельмейстера Антонио Сапиенцы, где получил начальное музыкальное образование, которое в 1822–1827 годах продолжил в Неаполе. Пройдя школу прославленного Н. А. Цингарелли, он вернулся в Петербург, стал композитором, оркестровым и хоровым дирижёром. Ему было доверено руководство капеллой графа Д. Н. Шереметева, а с 1851 – репетиторство «хорального класса» при Дирекции императорских театров.

В 1830 году в Петербурге была поставлена одна из пяти опер Сапиенцы – «Иван-царевич, золотой шлем» (*Ivan Tsarevich zolotoi shlem*), либретто которой принадлежит А. И. Шеллеру. Судя по все-

му, большая четырёхактная опера на расхожий сказочный сюжет о царевиче и спасенной им от злых сил красавице не имела большого сценического успеха. Тем не менее, в историко-культурологическом аспекте опера эта знаменательна тем, что отнюдь не только пополнила собою ряд сказочно-волшебных музыкальных спектаклей, коих в России ставилось немало, но к тому же сыграла определенную роль в становлении русской музыки.

Вполне очевидно, что формирование Неаполитанской композиторской школы и дальнейшее развитие того творческого направления, которое она собой представляла, происходило на базе оперного жанра. Неотъемлемая составляющая этого процесса – спектакли с «русской» тематикой – создавались труппами неаполитанских театров. Как выясняется, эти творческие коллективы довольно интенсивно участвовали в *музыкально-театральной жизни* города.

Театры, в том числе музыкальные, появлялись в Неаполе с середины XVI века. С первого десятилетия XVII века в городе существовал Teatro dei Fiorentini, расположившийся недалеко от церкви San Giovanni dei Fiorentini, который в XVIII веке специализировался на операх-buffa. Именно ему доверил Дж. Паизиелло в 1788 году разыграть свою оперу «Любовь с препятствиями, или Мельничиха» (*L'amor contrastato, ossia La molinara*), ставшую затем необычайно популярной в Европе.

Музыкальную атмосферу города созидала также творческая работа Teatro Nuovo – он же Teatro Nuovo sopra Toledo (по названию местоположения – испанского квартала) или Teatro Nuovo de Montecalvario (по названию улицы, на которой находится здание). На сцене театра, функционировавшего с 1724 года, шли преимущественно оперы-buffa Чимарозы, Перголези, Пиччини. В 1827 к репертуару добавилась опера «Восемь месяцев за два часа, или Ссылённые в Сибири» Г. Доницетти (*Otto mesi in due ore, ossia Gli esiliati in Siberia*).

В 1779 году открылся Teatro del Fondo, который после смерти композитора С. МеркадANTE в 1780 году получил его имя – Teatro Mercadante. В 1827 году под его сводами зазвучала «русская тема»: появился «Саардамский бургомистр» Гаэтано Доницетти (*Il borgomastro di Saardam*), в 1832 – «Ужин в русских горах» П. Соньера (*La cena alle montagne russe*, в 1835 году – «Русская сирота» П. Раймонди на либретто А. Пассаро (*L'orfana russa*). В 1905 году

труппа театра осуществила постановку оперы **Сальваторе Сассано** (Salvatore Sassano, ?) «Анна Каренина» в 3 действиях на либретто А. Менотти по роману Л. Толстого.

Вряд ли подлежит сомнению то, что большинство спектаклей с русской тематикой, показанных в Неаполе, обязаны своей сценической жизнью известному Teatro San Carlo. Это – старейший театр в Европе. Он открылся по приказу короля Неаполя и Сицилии Карла III из династии Бурбонов 4 ноября 1737 года в день святого Карла. В XVIII веке он был самым крупным в Европе (вмещал 3 285 зрителей), но в процессе реконструкций потерял такое лидерство. Неоспоримым достоинством театра, безусловно, была и остается его превосходная акустика. Своему процветанию он, несомненно, во многом обязан выступавшим на его подмостках высококлассным музыкантам и возглавлявшим его всемирно признанным авторитетам – Джоаккино Россини (1815–1822 гг.) и Гаэтано Доницетти (1822 – 1938 гг.).

В Teatro San Carlo «русская тема» возобновляется постоянно – взять хотя бы только премьеры: опера «Скифы» С. Меркаданте (*Gli sciti*, 1823), балет «Романов» П. Манданичи (*Romanoff*, 1832), опера «Марфа» Карло Кочча (*Marsa, Marfa*, 1835), балет «Волвиков, гетман казаков» В.Р. фон Галленберга (*Volvikov Hettman de' Cosacchi*, 1835), балет «Василий Третий Димитриевич» с музыкой неизвестного автора (*Basilio III Demetrioivitz*, 1840), оперы «Скупой барон» (*Il barone avaro*, 1970) и «Дубровский II» (*Dubrowski II*, 1973) Я. Наполи. Немало российских деятелей искусств радовали здесь зрителей своим мастерством: Екатерина Максимова и Владимир Васильев, Рудольф Нуриев, Михаил Барышников. Режиссер Юрий Любимов в 1983 году поставил оперу М. Мусоргского «Саламбо». А текущая афиша театра предлагает спектакли балетов «Щелкунчик» (23, 28–30 декабря 2017 года и 2-5 января 2019 года) и «Лебединое озеро» (31 марта, 2-3 апреля, 15-19 июня 2019 года) П. Чайковского, оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича (18, 20, 22 апреля 2018 года), «Катя Кабанова» Л. Яначека по драме «Гроза» А. Островского (с 15 по 20 декабря 2018 года). Заявлены «Евгений Онегин» (15 и 26 июня 2022 года) и «Лебединое озеро» (28 декабря 2021 года и 5 января 2022 года) П. Чайковского.

Нужно признать, что репертуарная политика неаполитанских театров, периодически выводящая на сцену именитых исторических персонажей и простых россиян, продолжается практически в наше

время. Одно из подтверждений тому – постановка в Auditorium della RAI в 1963 году одной из тридцати опер плодовитого композитора и музыковеда **Джан Франческо Малипьери** (Gian Francesco Malipiero; 1882–1973) одноактной оперы «Дон Джованни» по сюжету трагедии «Каменный гость» А. Пушкина (*Don Giovanni*).

Думается, отчасти объяснением сложившейся тенденции, которую также следует воспринимать как одну из отличительных черт неаполитанской композиторской ветви, стало то, что в художественном руководстве театров порой оказывались композиторы, увлекавшиеся русской темой. К таковым, кроме названных ранее, принадлежит, например, **Якопо Наполи** (Jacopo Napoli, 1911–1994), фамилия которого красноречиво подтверждает его происхождение.

Наполи любил и высоко ценил А. С. Пушкина. В письме от 8 июня 1970 года к Клаудии Ласорса он сделал признание: «Я всегда любил Пушкина, с детских лет», добавляя, что «достаточно одного “Бориса”, чтобы определить всю личность этого великого поэта» [цит. по: 2]. Вполне естественно, что, будучи привержен к оперному жанру, композитор инициировал создание двух одноактных опер на тексты литературного классика (автор обоих либретто – Марио Пази) – «Скупой барон» по одной из «маленьких трагедий» (*Il barone avaro*) и «Дубровский II» по одноименной повести (*Dubrowski II*). Обе они были поставлены соответственно в 1970 и 1973 годах на сцене Teatro San Carlo.

Таким образом, складывается следующая картина. В становлении российско-итальянских музыкальных контактов Неаполь сыграл такую роль, которую можно одновременно назвать и типовой, и своеобразной. Многие здесь, казалось бы, обыденно и никак не выделяет этот город из других европейских провинциальных или столичных городов. Как Прага, Вена, испанские и немецкие города, Неаполь в XVIII веке делегировал своих профессиональных музыкантов в Россию. Как и в других регионах Италии, да и Европы, в нем ставились музыкально-театральные произведения, в которых разворачивались эпизоды российской истории (о пребывании Петра I в Голландии, о сосланном в Сибирь и на Дальний Восток польском графе Бенёвском, о подвиге сибирячки Прасковьи Луполовой) и сюжеты произведений русских классиков (А. Пушкина, Ф. Достоевского, Л. Толстого). Как и вся Европа, неаполитанцы в XIX веке с радостью узнавали полюбившуюся, считавшуюся тогда русской и широко растиражирован-

ную в бесчисленных «Вариациях на русскую песню» мелодию «Ехал казак за Дунай».

Вместе с тем, в контексте музыкальных взаимосвязей Италии и России Неаполю удалось завоевать особенный статус. Таковой начал складываться в XVIII веке благодаря тому, что именно неаполитанские музыканты стояли у истоков возникновения музыкально-театральной жизни в России и – что крайне важно – собственно русской оперы, создаваемой российскими музыкантами. Неаполь при этом не просто породил варягов-одинок, приезжавших в Россию в поисках судьбы и заработков, а выпестовал несколько поколений музыкантов, прививавших первым национальным российским музыкантам (композиторам, певцам-солистам, хористам, инструменталистам) и слушателям вкус к тем театральным традициям, которые отличали его от Венеции, Рима и других итальянских городов. И эти традиции продолжают храниться на протяжении веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки. Л., 1959.

2. *Ласорса К.* Опера Якопо Наполи «Скупой барон» по Пушкину // Пушкин. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v71/v71-114.htm>.

3. *Львов Н. А.* О русском народном пении // Н.А. Львов. Избранные сочинения. Кёльн; Веймар; Вена; СПб., 1994.

4. *Порфирьева А. Л.* «Цефал и Прокрис» Андрея Решетина. URL:

http://www.academia.edu/35182389/%D0%A6%D0%95%D0%A4%D0%90%D0%9B_%D0%98_%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%9A%D0%A0%D0%98%D0%A1_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D1%8F_%D0%A0%D0%B5.

5. *Смагина Е. В.* Русский оперный театр первой половины XIX века в историко-культурном контексте: Дис. ... док. иск.: 17.00.02. М., 2016. Т 1. URL: <http://konf.x-pdf.ru/18istoriya/514079-3-russkiy-operniy-teatr-pervoy-polovini-xix-veka-istoriko-kulturnom-kontekste.php>.

6. *Шигаева Е. Ю.* Русская тема в западноевропейском музыкальном театре (конец XVIII – начало XX вв.): Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2014.



Л.П. Казанцева

Музыкальный портрет

Музыкальный портрет: Монография. 4-е изд., испр. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. – 132 с.

Читателю предлагается путешествие по «залам» своеобразной музыкальной «галереи». Она знакомит с портретом-эмоцией, портретом-характером, портретом-жизнеописанием. Последняя глава рассказывает об автопортрете. Разобраться в особенностях музыкального портрета помогают параллели с изобразительными и литературными видами творчества.

Научно-популярное издание адресовано любителям музыки и профессионалам.

Глава 1 (фрагмент)

ЧТО ТАКОЕ ПОРТРЕТ В МУЗЫКЕ?

Прежде всего, попробуем разобраться, что же такое портрет в музыке и каковы его особенности. Чтобы понять это, обратимся к изобразительному искусству и художественной литературе, где не только значительно раньше сложились традиции самого портретного жанра, но и серьезно изучена его теория и история.

В обширной литературе о портрете представления о нем сформулированы хотя и несколько по-разному, но достаточно близко. Лишь в некоторых случаях «портрет» метафорически связывают с образами животных, ландшафта, архитектуры, интерьера, литературно-художественного произведения и т. д.¹ Несомненно преобладает точка зрения, что «главная задача портретиста все-таки заключается в том, чтобы увековечить, донести до потомков, пусть в той или иной мере окрашенный творческим «я» художника, но все же правдивый,

¹ Так, декоративное панно Льва Бакста «Ваза» имеет подзаголовок – «Автопортрет». «Герой нашего времени» М. Лермонтова, по словам автора, – «портрет, составленный из пороков нашего поколения» (*Лермонтов М. Ю.* Соч.: В 2-х т. М., 1990. Т. 2, с. 456), художник Ю. Анненков воспринимал стихотворение А. Ахматовой «На шее мелких четок ряд ...» 1913 года как её автопортрет (*Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий. М., б.г., с. 114), поэт И. Асеев называет одну из своих поэм «Автобиографией Москвы», в предисловии к капитальным «Опытам» М. Монтень пишет: «... Содержание моей книги – я сам...» (*Монтень М.* Опыты: В 3-х кн. М., 1979. Кн. 1 и 2, с. 7).

неисказенный образ реального *человека*, современника ли, или давно ушедшего из жизни (исторический портрет)»¹.

Бесспорно, **изображение человека** – основная примета портрета. Отличающий истинный портрет от, допустим, зарисовки природы, жанровой сценки, повествования и т. д. в изобразительном искусстве и художественной литературе, этот признак должен помочь и в музыке отграничить портрет от пейзажа, танцевальной пьесы и других образно-художественных пластов. Должен... Но всегда ли помогает на самом деле?

К сожалению, ответить на этот вопрос положительно нам вряд ли удастся. Помешают почти неизбежные ассоциации музыкальных картин природы с душевными состояниями человека. Собственно, это особенность не только музыкальных пейзажей. Ею обладает и пейзаж живописный.

«Буря над Толедо» Эль Греко в восприятии Сергея Эйзенштейна «дышит» автопортретностью. Здесь природа перекомпонована по «образу и подобию» автора, «по нормам и ритмам того, что бушевало внутри него». «Человек ушел за рамки картины лишь как *видимость*, с тем, чтобы с небывалой силой и размахом целиком остаться *внутри* картины». Продолжая размышлять о пейзаже, Эйзенштейн говорит, что Эль Греко и Ван Гог «... *суть* персонажи собственных картин. Их картины – их внутренние автопортреты»².

Его слова перекликаются с мыслью автора монографии о Ван Гоге Жака Мериса о том, что художник «больше стремился приобщить природу к себе, чем себя – к ней. Произведение искусства – это, если угодно, Ван Гог плюс природа, а не природа плюс Ван Гог»³. Они подтверждаются и самонаблюдением Ван Гога: «Я чувствую экспрессию и, так сказать, душу во всей природе, например в деревьях. Ряды вётел напоминают мне тогда процессию стариков из богадельни. В молодой пшенице есть для меня что-то невыразимо чистое, нежное, нечто пробуждающее такое же чувство, как, например, лицо спящего младенца. Затоптанная трава у дороги выглядит столь же усталой и запылённой, как обитатели трущоб»⁴.

¹ Зингер Л. С. Очерки теории и истории портрета. М., 1986, с. 28. Курсив мой. – Л. К.

² Цит. по кн.: Андроникова М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М., 1980, с. 111.

³ Цит. по кн.: Дмитриева Н. А. Винсент ван Гог. Человек и художник. М., 1980, с. 149.

⁴ Там же, с. 147.

Сильным личностным началом, а не откровенной звукоподражательной иллюстративностью, привлекателен и музыкальный пейзаж. Эмоциональное состояние человека, прочувствованное через созвучное ему состояние природы, стало подлинной темой Шестой симфонии Людвиг ван Бетховена, на титульном листе которой автор начертал: «Пасторальная симфония, или воспоминания о сельской жизни. Более выражение настроения, чем звуковая живопись». Отдаляются от жанрового пейзажного первоимпульса ноктюрны Фредерика Шопена, инструментальные и вокальные баркаролы, природные ландшафты Ференца Листа из цикла «Годы странствий», а также «Мельник и ручей» и «Форель» Франца Шуберта, «Весенние воды» и «Сирень» Сергея Рахманинова.

То же происходит и в сфере танцевальной музыки. Если менуэты венских классиков, массовые танцевальные сцены в операх и балетах вполне отвечают жанрово-бытовому предназначению, то мазурки, вальсы, полонезы Шопена часто «забывают» о нем, переключая на сферу чувств лирического героя. Сообразуясь с ней, мазурки Александра Скрябина поэтичны и утонченны, как и «Гавот», «Мюзет», «Менуэт» и «Жига» из фортепианной сюиты оп. 22 Арнольда Шёнберга, напоминающие соответствующие старинные танцы лишь метрикой и штрихами. Эволюция пассакалии и чаконы, прослеженная от XVI века до «Пассакалии» из «Воццека» Альбана Берга, пассакалий Дмитрия Шостаковича и бассо-остинатных композиций Родиона Щедрина, демонстрирует процесс расширения образно-содержательного поля генетически бытовых песенно-танцевальных жанров, усиления в них философского и психологического начал.

Как мы всё более и более убеждаемся, весьма затруднительно говорить о человеке как теме только портретного опуса, ибо в музыке любого жанра и любой тематики более или менее явна человеческая сущность. Очевидно, потому музыку нередко называют самым «человеченным» видом искусства. И даже если здесь допущено чрезмерное преувеличение, остается немало поводов к тому, чтобы «присутствие человека» считать не надежным признаком портрета, а всеобщим свойством музыки, да и других искусств.

А как быть с изображением массы людей? Конечно, и в литературе, и в живописи, и даже – значительно реже – скульптуре («Граждане Кале» Огюста Родена, памятник «Тысячелетие России» Михаила Микешина, Ивана Шредера и Виктора Гартмана в Великом Новгоро-

де) существуют групповые портреты. Но возможны ли они в музыке, и что можно расценивать как музыкальный групповой портрет?

В музыке нередко воплощения человеческих сообществ, но означает ли это, что, скажем, в батальной сцене «Сеча при Керженце» из оперы «Китеж» Римским-Корсаковым «нарисованы» групповые портреты татар и русичей? Вправе ли именоваться портретами характеристики тевтонских рыцарей и русского народа в кантате «Александр Невский» Сергея Прокофьева, половецкого войска и русской рати в балете «Ярославна» Бориса Тищенко? Задуман ли как серия индивидуальных и групповых портретов (воины-защитники, бояре, славная русская женщина Ярославна) Пролог оперы «Князь Игорь» Александра Бородина?

Как мы видим, казавшийся поначалу отчётливым, критерий «изображения человека» на самом деле весьма расплывчат. Поэтому столь важно уточнение, сделанное крупным исследователем живописного портрета Л. С. Зингером в приведённом ранее его высказывании: портрет увековечивает образ *«реального человека»*, *«портрет – изображение (образ) человека, существующего или существовавшего в реальной действительности, созданное с целью запечатлеть именно этого человека»*¹.

О том, что портрет призван воссоздать совершенно определенную личность, пишет и литературовед В. С. Барахов: «Литературный портрет – это художественная целостная характеристика конкретного реального человека в форме мемуарного очерка, создающего представление о его индивидуально-неповторимом, живом облике, о его характере»². Портрет, как принято считать в искусствоведении и литературоведении, – художественный образ, крепко связанный с реальностью, создающийся на основе жизненных реалий, а не художественного вымысла. Стало быть, портрету присуща документальность. Этим портрет отличается от других художественных воплощений человека.

Подобную точку зрения нетрудно распознать у Льва Толстого, возражавшего против злоупотребления термином «портрет» и утверждавшего, что Андрей Болконский – не портрет³. Действительно, Ан-

¹ Зингер Л. С. Очерки, с. 28.

² Барахов В. С. Литературный портрет. Истоки, поэтика, жанр. Л., 1985. с. 49.

³ В героях «Войны и мира» современники узнавали немало знакомых лиц. Сходства персонажей с известными людьми не скрывал и сам Л. Н. Толстой, говоривший, что, например,

дрей Болконский не списан «с натуры». Он – образ собирательный, какими обычно бывают персонажи романов, повестей, рассказов. Собственно же литературный портрет обитает в более документально достоверных жанрах мемуаристики и литературной критики.

Музыка также не чужда запечатления конкретного человека. Так, например, известный немецкий психолог Макс Вертгеймер (1880 – 1943) «любил проигрывать на фортепиано небольшие музыкальные пьесы, характеризующие присутствующих людей, а затем просил своих помощников определить их. Число угадываний значительно превышало уровень случайности»¹.

Этот любопытный опыт свидетельствует о том, что музыкальное произведение может быть связано с реальной личностью, как моделью, не менее прочно, чем живописное, скульптурное, литературное. Однако следует учесть, что, как явствует из описания, играемые музыкальные пьесы не были изначально сочинены как портреты присутствующих, а лишь точно подобраны. Впрочем, ежели демонстрировавшиеся опусы и были специально задуманы и осуществлены как «звуковые отражения» отдельных личностей, встаёт вопрос об их художественной стороне. И он немаловажен, ибо портрет не уподобляется копии – в нём создается *художественный* образ. Так или иначе, упомянутый психологический эксперимент доказывает лишь некую потенциальную возможность музыкально-художественного запечатления человека.

Ни для кого не секрет, что музыкальное искусство на самом деле пользуется такой возможностью. Из жизни пришли в «Карнавал» Шумана Шопен, Паганини, Киарина, реальные люди стали прообразами «Райка» М. Мусоргского и «Антиформалистического райка» Д. Шостаковича. И хотя эти «действующие лица» полностью отвечают критерию реальности, мы «не имеем права забывать о том, что музыка в целом не склонна к чрезмерной иллюстративности. Поэтому вряд ли в музыке они – норма.

много в облике и судьбе Наташи подметил у свояченицы, Т. А. Берс и даже настаивавший в письме к художнику-иллюстратору М. Башилову: «Нельзя ли <...> Наташе придать тип Танички Берс» (*Толстой Л. Н.* ПСС: В 90-та т. М., 1928 – 1958. Т. 13, с. 151-152). Тем не менее писатель не считал возможным механически «перенести» реального человека в контекст художественного произведения. Этим объясняется довольно жесткий ответ, данный им на вопрос Л. И. Волконской: «Кто такой князь Андрей?» – «Андрей Болконский – никто, как и всякое лицо романиста, а не писателя личностей и мемуаров» (Там же. Т. 61, с. 80-81).

¹ *Мейли Р.* Черты личности // Психология личности: Тексты. М., 1982, с. 143.

Более абстрагированный, музыкальный язык лепит образы и более опосредованные. Вот и в портретировании критерий реальности, думается, в силу специфики музыки, должен быть смягчен. Вымышленные персонажи должны занять среди моделей свое законное место. Объективности ради заметим, что степень документальной достоверности портрета в изобразительных искусствах несколько преувеличивается искусствоведами. Художественная практика говорит о другом: дистанция между прототипом и портретом варьируется. Бесспорно, сокращается она в тех случаях, когда портрет непосредственно пишется «с натуры» (если, разумеется, мастер не стремится преднамеренно избежать сходства с оригиналом, как это сделал Микеланджело в фигурах братьев Лоренцо и Джулиана Медичи, работая над капеллой Медичи). Но вот насколько отвечает задаче портретирования «с целью запечатления именно этого человека» создание неизвестным наумбургским мастером середины XIII века статуй маркграфа Эккехарда и его супруги Уты – более чем через столетие после их смерти? Реалистичность скульптур вызывает подозрения в том, что фигуры высокородных особ, очевидно, слеплены с совершенно других людей.

А сколько живописных портретов выполнены с одного человека, но тем не менее подразумевают изображение другого, не переставая при этом быть портретами! Оставив в стороне портреты-аллегории, представляющие конкретного человека с немалой долей фантазии как мифологический или библейский персонаж – Флора, Сусанна, Андромеда, Даная Рембрандта похожи на спутниц жизни художника; жена Рубенса, Елена Фоурмен, на его картинах – Диана, Венера, Грация, Андромеда, Магдалина, Вирсавия, Сусанна, Вакханка; флорентийская красавица Симонетта Веспуччи увековечена Боттичелли в «Мадонне с гранатом», «Весне», «Рождении Венеры», «Марсе и Венере» и на других полотнах). Наоборот, напомним о смелом «одушевлении» и индивидуализации ликов, канонизированных церковью, – Иоанн в «Четырех апостолах» Альбрехта Дюрера «списан» с немецкого гуманиста, идейного вождя Реформации, страстного проповедника Филиппа Меланхтона, Леонардо да Винчи писал в «Тайной вечере» с живых людей не только апостолов, но и Христа, а Мазаччо изобразил в виде апостола ... себя. Так какой же человек запечатлен здесь: современник художника (а может даже сам мастер?) или тот, кого портрет собой олицетворяет? Многослойная полифо-

ничность художественного образа не дает на этот вопрос прямого ответа.

Не правда ли, человек, представленный не сам по себе, не как таковой, а в чьей-то роли, замещающий собою кого-то другого или, наоборот, замещенный кем-то другим, – предмет портретирования, который с большой натяжкой можно назвать «правдивым, неискаженным образом реального человека», «целостной характеристикой конкретного реального человека»? Традиционные определения портрета еще меньше соответствуют условным изображениям человека в некоторых течениях изобразительного искусства XX века¹. Но коль скоро художник или скульптор, чьи портретные творения оцениваются, исходя из внешнего подобия, не строго придерживаются требования конкретности, быть может, таковое необязательно в более условной музыке?

Думается, отбрасывать «конкретность» как признак портрета всё же не совсем верно. В музыкальном портрете она есть, но только особая. Герой музыкального портрета – не некий человек вообще, не собирательный образ, а человек с чертами индивидуальной личности, независимо от того, существует (существовал) он в реальной жизни или нет. В этом смысле музыкальный портрет воплощает индивидуальную личность как вполне конкретную.

Придерживаясь мнения о том, что человек, запечатлеваемый музыкой, наделён чертами конкретной личности, мы можем точнее очер-

¹ Вовсе не подобием своих творений позирующему человеку озабочен Пабло Пикассо: портрет крупного книготорговца и пропагандиста авангардного искусства Амбруаза Воллара (1810) – словно «сложенная» из кубиков мозаика; приметы конкретного человека размываются в портретах Доры Маар (1937) и поэта Сабартеса в костюме испанского идадьго (1939) его же кисти, в которых на одном лице сразу совмещаются по несколько ракурсов. Лишен связи с реальным прототипом «Портрет» Жана Дюбюффе (1956), – как и другие его «картины-ассамбляжи», – созданный из разрезанных на части своих прежних живописных работ. Манифест, а не изображение человека – «Портрет Айрис Клерт» (1957) Ива Клайна: как иначе расценить черный вертикальный прямоугольник, «повторяющий» известный «Черный квадрат» Малевича. Блестящий декоратор Лев Бакст в «Автопортрете» (1906) прибег к аллегории, изобразив сущность своею «Я» в виде античной вазы, наполненной осенними листьями и черным виноградом. Скорее спорит с внешностью Олега Целкова ею «Автопортрет» (1969) – в высшей степени условно, как в детском рисунке, воспроизводящий обязательные элементы лица. Не будем далее множить примеры подобных «портретов», возможно, и переходящих допустимые границы жанра. Позволим себе лишь высказать одно соображение: в современном искусстве портрет, теряющий долю реалистичности, сохраняет способность целостно передавать общее впечатление от человека. И это – согласимся – для портрета немало.

тить область портретирования. За её пределами оказываются те творения, где угадывается (домысливается?) некое весьма общее «человеческое начало». Его порой именуют лирическим героем. «Рассеянный», «разлитый» по произведению (например, той же «Пасторальной симфонии» Бетховена), он привносит собой животворящую силу человеческого духа, но сам не локализуется в «действующее лицо».

Уже упоминавшиеся большие общности людей в опере, оперетте, балете также остаются за пределами сферы портретирования по сходной причине – монолитная людская масса нерасчленима на индивидуумы. А ведь художественный групповой портрет – единение личностей или, как метко сказал советский художественный критик Я.А. Тугенхольд, «сумма индивидуальностей». Семейные фотографии, фотопортреты школьного класса, студенческой группы дороги нам возможностью узнать знакомые лица каждое в отдельности, сколько бы их там ни было. Поэтому в музыкально-театральных произведениях к групповым портретам приблизятся скорее ансамбли (Квартет из «Риголетто» Дж. Верди, дуэтная сцена из Третьей картины «Евгения Онегина» П. Чайковского), чем массовые сцены.

Музыкально-театральное произведение, в котором, помимо общественных сил, действуют отдельные персонажи, ставит перед нами ещё один вопрос: а не даёт ли это обстоятельство нам право рассматривать, скажем, всю оперу, как грандиозный групповой портрет?

Чтобы разобраться в этом вопросе, напомним ещё об одной особенности портрета: изображение человека в нём становится **центральной темой** произведения. Таковая вполне способна определить замысел инструментальной или вокальной пьесы. Но приходится ли центр тяжести оперы на характеристику персонажей? Не правда ли, такое предположение далеко от задач жанра? Даже при том, что отдельные разновидности оперы (например, статичная опера сериа, перерождающаяся в «концерт в костюмах»), вроде бы напоминают галерею портретов, свести смысл оперы к групповому портрету невозможно. Она подчинена развитию сюжетной линии, и действующие лица вовлекаются в движение интриги.

Отдельные портретные зарисовки персонажей включаются в ход событий, но не переносят на себя главный содержательный акцент

целого¹. Сказанное закономерно и для инструментального произведения, например, «Карнавала» Р. Шумана. Серия портретов в нем отодвигается, оттесняется более важным, концептуальным планом произведения, провозглашающим эстетическое credo композитора.

Теперь, когда мы сопоставили общие признаки портрета и некоторые специфически музыкальные его черты, попробуем сформулировать, что же такое портрет в музыке. **Музыкальным портретом можно считать музыкально-художественный образ конкретной личности, как реально существующей (существовавшей), так и вымышленной, ставшей центральной темой произведения или его крупной относительно самостоятельной части**². Оговорим, что к сфере музыкального портрета мы относим и такие случаи, когда воздействие музыки подкрепляется словом (оперная ария). Разумеется, чем значимее художественная роль слова в его синтезе с музыкой (романс), тем больше основания для превращения музыкального портрета в литературно-музыкальный.

Музыкальное портретирование основывается на воспроизведении, в первую очередь, того, что составляет суть внутреннего мира личности. Многие поклонники музыки особо ценят в ней её эмоциональное воздействие. «Музыка – стенография чувств», – сказал однажды Лев Толстой³. Ему вторит композитор Александр Серов: «Музыка – это язык души; это область чувств и настроений; это в звуках выраженная *жизнь души*»⁴. Видный советский педагог В.А. Сухомлинский также полагал, что «музыка – это язык чувств»⁵. Отдавая себе отчет в том, что афористически лапидарные высказывания авторитетов несколько преувеличивают и даже абсолютизируют эмоцио-

¹ Добавим также, что многофигурный групповой портрет обычно объединён духовной близостью персонажей, чего не скажешь о музыкально-театральном произведении, где действующие лица вступают в разнообразные взаимоотношения вплоть до противодействия друг другу.

² Вымышленные персонажи причислены к кругу портретируемых моделей сознательно. Жертвуя документальной достоверностью, на которой настаивают литературоведы и искусствоведы, музыка сосредоточивается на *принципе воплощения* модели. Критерием музыкального портрета следует считать воссоздание вполне конкретной человеческой личности, будь она по своему происхождению реальным человеком или Снегурочкой, Демоном, Татьяной Лариной.

³ Лев Толстой и музыка. М., 1977. С. 203.

⁴ Серов А. Н. Тематизм увертюры «Леонора». Этюд о Бетховене // Серов А. Н. Статьи о музыке. М., 1989, с. 177.

⁵ Сухомлинский В. А. Рождение гражданина // Сухомлинский В. А. Избранные педагогические сочинения: В 3 т. М., 1979. Т. 1, с. 512.

нальное начало музыки, мы, тем не менее, не будем отрицать: наиболее впечатляет слушателя именно эмоциональная сторона музыки.

Невозможно себе вообразить, что музыкальный портрет в состоянии обойтись без эмоции. Наоборот, эмоция в нем – не только беспроектное средство воздействия на слушателя, но и способ «обрисовки» портретируемого. Воссоздание личности преимущественно через свойственный ей эмоциональный строй правомерно условно называть **портретом-эмоцией**.

Хотя эмоция – сильно действующее средство музыки и к тому же мощная линза, направленная на самораскрытие личности, она не всеобъемлюща. Это, безусловно, довольно ёмкая, о многом говорящая, но всё же лишь одна грань человека. Музыка же, как и другие искусства, как литература, стремится постичь свой прообраз и как целый комплекс внутренних личностных свойств, как характер. Отсюда следующая разновидность музыкального портрета – **портрет-характер**.

Было бы ошибкой думать, будто внутренние свойства личности, порой скрытые от глаз окружающих, самодовлеют в музыкальном портрете, напрочь вытесняя всё остальное. Доказательство тому – существование в музыке целых повествований о личности, воспроизводящих эпизоды её жизни. Такой способ портретирования будем именовать **портретом-жизнеописанием, портретом-биографией**.

Теперь, когда мы в общих чертах выяснили, что же такое портрет в музыке и каковы его основные особенности, попробуем «рассмотреть» его поближе. Для этого отправимся в «галерею» музыкального портрета, в которой собраны портреты во всем их многообразии – и стилевом, и видовом. Пройдём по её залам, взглянемся в запечатленные на «полотнах» «лица».

Л. П. Казанцева

СОДЕРЖАНИЕ
МУЗЫКАЛЬНОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ
В КОНТЕКСТЕ
МУЗЫКАЛЬНОЙ
ЖИЗНИ



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ
MUSIC
PLANET



Л.П.Казанцева

**Содержание музыкального произведения
в контексте музыкальной жизни**

Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни: Уч. пособие. 4 изд. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2021. – 192 с.

Издание представляет собою изложение двух тем курса, посвященных особенностям музыкального содержания в исполнительской интерпретации и слушательском восприятии.

Учебное пособие предназначено для студентов музыкальных вузов и средних музыкальных учебных заведений, музыкантов-профессионалов и читателей, интересующихся проблемами музыки.

Концертная программа

На содержание музыкального произведения оказывает влияние то, как артистом составлена концертная программа. Известны разные стратегии построения концертных программ. Одна из них – *калейдоскопическая*, в которой концертные номера, свободно сменяя и оттеняя друг друга, выступают каждый в своей собственной художественной ценности. Если мозаическую калейдоскопическую программу охватить как целое, она напомнит собою сюитный цикл.

Калейдоскопическая или сюитная программа позволяет достойно проявиться как композиторскому, так и исполнительскому пластам музыкального содержания. Так строилась программа европейского внехрамового концерта в XVIII – I половине XIX веков, где «одно за другим следовали произведения совершенно различные для разных инструментов и разных инструментальных составов. Увертюру для симфонического оркестр сменяла песня в сопровождении арфы, виртуоз-гастролер уступал свое место на эстраде дилетанту – исполнителю шансонеток, оперная прима, блиставшая невероятной техникой, претендовала на внимание публики наравне с исполнителем нозлей, сопровождавшим свое пение игрой на волынке»¹.

Ныне калейдоскопическая или сюитная программа оправдывает себя при возведении стилового контраста в ранг концептуального принципа формирования программы (таковой успешно реализован на концертах фестивалей современной музыки «Варшавская осень», «Московская осень», «Альтернатива – ?») – то есть там, где волей

¹ Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М., 2003. С. 202. Там же в качестве примера приводится одна из лондонских программ, в которой участвовал Й. Гайдн, включавшая в себя одиннадцать произведений в шести различных жанрах.

организаторов рядом стоящими оказываются очень разные сочинения, где необходимо выявить индивидуальную неповторимость каждого композитора. Она целесообразна и при построении праздничного концерта, открывающего или завершающего крупный музыкальный фестиваль гала-концерта, – в обстоятельствах, удобных для презентации не только каждого произведения, но и исполнителя.

С конца XVIII века, со времени эмансипации исполнителя, всё большее распространение стали получать калейдоскопические или сюитные концертные программы, представляющие мастерство исполнителя или исполнительского коллектива. Выдающийся скрипач Фриц Крейслер составлял программу своего выступления из двух частей: в первой звучали крупные классические произведения (обычно в его обработке или редакции), вторая – и это было ново – отводилась эффектным мелким пьесам.

Ныне традиционная программа сольного вечера пианиста может включить в себя, например, три этюда op. 8 и две поэмы op. 32 Скрябина, ряд прелюдий Дебюсси, два ноктюрна op. 27 и Сонату № 3 *h-moll* Шопена (концерт Олега Бошняковича 13 апреля 1974 года) или сонаты № 3 *C-dur* и № 30 *E-dur* Бетховена, 6 трансцендентных этюдов Листа и 6 этюдов op. 25 Шопена (концерт Джона Огдона 19 февраля 1975 года), а камерная программа вокалиста – арии и романсы разных авторов. В калейдоскопической программе выигрышные для исполнителя сочинения (не обязательно идущие в хронологической последовательности) высвечивают своеобразие каждой интерпретации и вместе с тем – индивидуальность музыканта. В целостном содержании музыкального произведения акцент заведомо ставится на исполнительской компоненте.

Другая концепция построения программы – *тематическая*. Включенные в нее произведения ценны не только сами по себе, они образуют художественно важное единство, которое организуется исполнителем, – своего рода «сценаристом», «режиссёром» концерта. Если тематическую программу охватить как целое, её также можно уподобить циклу, но внутренне более сцементированному, нежели сюитный, – сонатно-симфоническому.

Тематически формируется программа музыкального вечера, посвящённого одному композитору. Авторский концерт, юбилейный концерт, мемориальный концерт позволяют вскрыть черты стиля композитора, проследить его творческую судьбу и тем самым очер-

тить его творческий «портрет». Возникает ситуация, благоприятная для акцентуации композиторского пласта музыкального содержания. Более того, в условиях концерта-монографии композиторское содержание отдельных опусов формирует собою более крупное смысловое поле, простирающееся на всё творчество композитора. Содержание отдельно взятого музыкального произведения находит естественное продолжение в беспредельном богатстве содержания творчества композитора.

Программа, посвящённая одному композитору, не мешает раскрыться исполнителю и даже допускает усиление исполнительской компоненты музыкального содержания. Подобное произошло, например, 19 сентября 1973 года в Малом зале Московской консерватории на сольном вечере пианиста Алексея Любимова, посвящённом творчеству Моцарта.

Вот что пишет в отзыве о концерте Альфред Шнитке. «Прежде всего, концерт был великолепно *сочинён* исполнителем, был единой и совершенной музыкальной формой», ибо «два контрастных отделения воплотили два свойства моцартовской музыки – наивную жизнерадостность и трагическую мудрость» и тем самым отразили эволюцию образного мира композитора. Последняя подчёркнута тональной драматургией концерта: начавшей его «юношеской свежестью мажора» в малоизвестной Прелюдии и фуге *C-dur* KV 392 и завершившей (драматургически подготовленный бис!) «зрелой горечью минора» в популярнейшей Фантазии *c-moll* KV 396.

Внутри «арки» расположились следующие произведения: I отделение – *Allegro g-moll* KV 312, *Allegro B-dur* KV 400, Соната *C-dur* KV 330; II *Adagio h-moll* KV 540, *Rondo D-dur* KV 485, Соната *a-moll* KV 310. Их последование обнаружило безупречную тональную логику и функциональные связи произведений, складывающихся сразу в несколько грандиозных форм (четырёхчастные циклы в каждом отделении; суперцикл с первым отделением как I частью, далее *Adagio* как медленной частью, *Rondo* как скерцо, Сонатой-финалом и Фантазией-эпилогом). Благодаря глубочайшей продуманности программа выстроилась как целое, как «творческий портрет» Моцарта.

Особенно существенно то, что «портрет» этот существует не в вакууме. Так, как тонко подмечает Шнитке-критик, начальная Прелюдия и фуга словно подхватывает живую нить музыки Баха, а заключительная Фантазия «уже содержит в себе всего Бетховена». Да и

в интерпретации других произведений «Моцарт нес в себе «гены» композиторов и более поздних, чем Бетховен» – Шуберта, Брамса, даже Шостаковича. Тем самым «концерт Любимова воспринимается как часть некоего бесконечного цикла, отражающего “открытую форму” музыкальной истории», а сам Моцарт предстаёт не только ярчайшей страницей этой истории, но и «живым, и сегодня идущим через историю музыки и оплодотворяющим её»¹. Как становится понятным, концертная программа Любимова оказалась результатом своего рода исследования творчества Моцарта, носителем эстетической концепции исполнителя, наложившейся на композиторский пласт музыкального содержания.

Тематический характер может быть придан и собранному одной афишей ряду сочинений разных авторов. Показать разнообразие музыки и одновременно выявить в нем общее иногда помогает и довольно внешний повод, как, например, в программе консорта (сообщества, товарищества музыкантов, чаще играющих на однородных инструментах разной высоты) «Flauti dolci», показанной 22 декабря 2000 года в Музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки «Путешествие в музыкальном дилижансе (Балканы – Аппенины – Бургундия – Шампань – Прованс – Пиренеи – Канарские острова). Музыка эпохи Возрождения», или же в представленной московской публике 28 сентября 1993 года программе Ансамбля старинной музыки «Концертино» (Россия – Израиль) «Музыка европейского барокко» (Гендель, Телеман, Вивальди, И.К. Бах, Куперен, Дакен, Е. Фомин).

В качестве более весомого «общего знаменателя» отыскивается решённая в разных жанровых или стилевых условиях общая художественная тема. Показательна, например, программа, посвящённая памяти павших во Второй мировой войне, соединившая «Военный реквием» Б. Бриттена, сюиту из балета «Дом у дороги» и «Военные письма» В. Гаврилина в концерте, данном в Большом зале Московской консерватории 16 мая 1995 года. Тема одного из абонементных концертов Московской филармонии сезона 1999/2000 годов – «Машины и люди» («Завод» А. Мосолова, «Pacific 231» А. Онеггера, Концерт № 1 для фортепиано с оркестром С. Прокофьева) – призвана

¹ Шнитке А.Г. Субъективные заметки об объективном исполнении // Сов. музыка. 1974. № 2. С. 63–65.

продемонстрировать урбанистический уклон музыкального творчества начала XX века.

Любопытна в этом отношении также программа концерта «Constanta (Ритм)», предложенного 10 декабря 2000 года в Большом зале Московской консерватории Русским государственным симфоническим оркестром кинематографии (дирижер Сергей Скрипка), ударником Марком Пекарским и ведущей Светланой Виноградовой. Программа включила в себя Пра-ритмы, «Час души» С. Губайдулиной, «Рапсодию в стиле блюз» Дж. Гершвина, «Болеро» М. Равеля. Тщательно отобранная музыка и тонко продуманная концепция целого позволили не просто исполнить отдельные, сами по себе интересные, номера концерта, но и многогранно показать сущностную черту музыки – её ритмическую природу.

Подобные возможности содержит, скажем, программа «Паганиниана» (виртуозные сочинения Паганини, Изай, Венявского, Сен-Санса, Ваксмана), представленная десятью воспитанниками Эдуарда Грача 5 ноября 2000 года в Малом зале Московской консерватории в абонементе «Э. Грач и его ученики». В качестве сквозной темы здесь заявлено виртуозное владение скрипкой, которое своими корнями исходит из блестящей игры прославленного Паганини и питает собою произведения более поздних авторов. Другая программа этого же абонемента (31 декабря 2000 года) раскрывает общехудожественную тему «Времена года» в сочинениях Вивальди, Чайковского, Пьяцоллы.

Программа, составленная по тематическому принципу, несет собою большой смысловой потенциал. Как и на ранее упомянутом моцартовском вечере Алексея Любимова, объединённые ею опусы, помимо собственной самоценности, складываются в некую целостную художественную концепцию. Эта концепция не улавливается ни в одном из отдельно взятых сочинений, а стало быть, – что особенно важно, – она принадлежит не композитору, а исполнителю. Только в задуманной и осуществлённой Алексеем Любимовым программе «Новые платья господина Баха» (обработки и транскрипции музыки Баха, выполненные Мошелесом, Шуманом и другими композиторами) «прочитывается» утверждение непререкаемой исторической ценности музыки Баха для последующих эпох – идея, лишь косвенно затрагиваемая в отдельно взятых опусах.

Тематический принцип построения программы не всегда «лежит на поверхности». Общая для, казалось бы, далеких произведений тема подчас не заранее декларируется, а словно постепенно обнаруживается, раскрывается и доказывается исполнителями во время выступления, усиливая значимость самого акта музицирования и исполнительского пласта музыкального содержания. Таковой стала программа, показанная 15 февраля 1973 года в Большом зале Московской консерватории Галиной Вишневской и оркестром Московской филармонии (дирижер Мстислав Ростропович) при участии Марка Решетина. Вступление к опере «Хованщина» «Рассвет на Москва-реке» и вокальный цикл «Песни и пляски смерти» (оба сочинения в инструментовке Д. Шостаковича) в первом отделении затем логично продолжились XIV симфонией Шостаковича – во втором. Музыкально чутко и музыковедчески проницательно составленная программа помогла слушателю понять стилевое и духовное родство двух корифеев отечественной музыки, их историческую преемственность. Подобным образом строилось выступление и Капеллы музея «Московский Кремль» 31 октября 1996 года в Большом зале Московской консерватории: хоровые миниатюры Титова, Бортнянского и неизвестных авторов (в первом отделении под названием «Великие страницы истории России. Музыка эпохи Петра I и Екатерины II») впоследствии осмыслились как интонационные истоки творчества нашего современника Алексея Ларина в его оратории «Русские страсти». Понятна концептуальная притягательность концерта как весомой историко-культурологической акции.

Еще бóльшие возможности кроются в *циклах* концертов. Беспрецедентны «исторические» концерты Антона Рубинштейна, потрясшие в 70–80-е годы XIX века Америку, а затем Европу охватом многовековой истории музыки¹. Объединившие собою множество со-

¹ Один из них состоял из 7 концертов длительностью 3 – 3½ часа каждый и охватывал «всю фортепианную музыку» Европы: 1. Верджинелисты, французские клавесинисты, Скарлатти, И.С. Бах, Гендель, Ф.Э. Бах, Гайдн, Моцарт; 2. Бетховен, сонаты №№ 14, 17, 21, 23, 27, 28, 30, 32; 3. Шуберт, Вебер, Мендельсон; 4. Шуман; 5. Транскрипции; 6. Шопен; 7. Шопен, русские композиторы и собственные опусы. Каждый концерт сопровождался комментариями пианиста и игрался дважды: для публики и для учащихся. Другой цикл был составлен Рубинштейном-дирижером и включал в себя 10 симфонических концертов: 1. Бетховен; 2. Шуберт; 3. Шуман; 4. Мендельсон; 5. Русские композиторы; 6. Гайдн и Моцарт; 7. Брамс, Вагнер, Лист; 8. Французская музыка; 9. Итальянская музыка, Бетховен; 10. Русские композиторы. Подробнее об этом см.: *Баренбойм Л.А.* А.Г. Рубинштейн: В 2-х т. Л., 1962. Т. 2. С. 143, 265–266, 312–314.

чинений мировой музыки, выстроенные в исторической последовательности, эти концерты не только преследовали совершенно явные популяризаторские цели, не только ставили рубинштейновские оценочные акценты, но и задавали ситуацию сравнения, в которой отдельные опусы оттеняли собою друг друга (то есть воспринимались как самодостаточные) и в то же время обнаруживали между собою исторические и интертекстуальные связи.

Помимо «геркулесова подвига» Ан. Рубинштейна (по выражению Д. Баренбойма), известны и другие проекты, поражающие своим размахом. Это цикл программ с фортепианной музыкой от Баха до современных авторов, исполненный в сезоне 1937/38 годов Владимиром Софроницким; цикл «История русского романса», осуществленный в годы войны певицей Верой Давыдовой; цикл из 5 программ «Развитие скрипичного концерта», представленный в сезоне 1946/1947 годов Давидом Ойстрахом; 14 камерных вечеров с квартетной музыкой от Гайдна до Шостаковича, данных струнным квартетом им. Комитаса в сезоне 1952/53 годов; циклы «Все прелюдии и фуги Баха» и «Старинный хорал», проведенные органистом Гарри Гродбергом в 60-е годы XX века; 9 программ виолончельных концертов в исполнении Мстислава Ростроповича в 1964 году. Упомянем также концертное исполнение всех 48 прелюдий и фуг «Wohltemperierte Klavier» Баха Еленой Бекман-Щербиной, Михаилом Ермолаевым, Татьяной Николаевой, Святославом Рихтером, Самуилом Фейнбергом, Марией Юдиной; 32 фортепианных сонат Бетховена и 10 фортепианных сонат Скрябина – Самуилом Фейнбергом; 14 русских фортепианных концертов – учениками А.Б. Гольденвейзера. Заметим: дело здесь не только в охвате множества опусов как таковом, хотя, предпринятый системно, он формирует новую художественную реальность – ею становится антология (скажем, жанра), историческая эволюция (жанра, стиля). Важно к тому же и то, что поставленные в непосредственной близости, произведения начинают сильно влиять друг на друга. Тем самым исполнителем корректируется музыкальное содержание отдельно взятых сочинений, обнаруживаются скрытые ранее связи между ними и порождаются новые «суперсмыслы».

В умело составленных и мастерски поданных концертных программах или их циклах содержание единичного произведения попадает в грандиозный контекст жанра, стиля и даже многовековой истории музыки. Такая ситуация может спровоцировать переосмысле-

ние входящего в «метаконтекст» опуса. Об этом приходится говорить, знакомясь со смелыми проектами, например, Алексея Любимова «Концерт для подготовленного фортепиано и неподготовленной публики и наоборот» (авангардисты и Ф.Э. Бах) и Марка Пекарского «География ударных» и «Биография ударных»; совместными выступлениями ансамбля «Арсенал» и фольклорного ансамбля Дмитрия Покровского с соответственно джаз-роковыми и фольклорными импровизациями одной темы, а также Ленинградского оркестра старинной и современной музыки и группы «Аквариум», где сочинения Баха и Вивальди перемежались с рок-композициями Бориса Гребенщикова; фортепианными концертами эстонца Рейна Раннапа и россиянина Дениса Мацуева, включающими, наряду с классической и романтической музыкой, джазовые импровизации.

Настойчиво утверждает своё эстетическое credo Гидон Кремер. Опробовав концепцию стилевых контрастов в австрийском Локенхаузе на своих ежегодных фестивалях «Шуберт и Шостакович» (1992), «Шуман и Шнитке» (1993), он в «Kremerata musica – 1995», прошедшем под девизом «Новое и старое: общий знаменатель» (Губайдулина, Суслин и классика), не побоялся неожиданной очерёдности «Гайдн – Губайдулина – Гайдн – Суслин – Гайдн» на открытии фестиваля, чередований выделенных им современников с Бахом, Бетховеном, Брамсом, Дебюсси, Лассо на последующих концертах и «цепочки» «Суслин – танго Пьяццоллы – Губайдулина – танго Пьяццоллы» на закрытии фестиваля. Провозглашая художественные достоинства ещё мало известной слушателю современной музыки (в том числе и не академической, а развлекательно-бытовой), достойной «соседства» с бесспорными шедеврами мировой классики, культурологически широко мыслящий музыкант, по сути, проводит мысль о едином грандиозном пространстве всей Музыки.

Составление тематической программы или цикла программ требует большого такта, ибо здесь вполне допустимы огрехи, способные нивелировать художественные достоинства сочинения, снизить его выразительность. Приведем пример. В концерте «В честь “Кармен”», данном Берлинским филармоническим оркестром под управлением Клаудио Аббадо с солистами – вокалистами и инструменталистами (1998), после фрагментов «Кармен» Ж. Бизе прозвучали как вполне естественно перекликающиеся с испанским колоритом оперы «Испанская рапсодия» М. Равеля, Фантазия на темы «Кармен» П. де Са-

расате, «Ритуальный танец огня» из балета-пантомимы «Любовь-волшебница» М. де Фалья, так и чередующиеся с ними, «выбивающиеся» из заявленной темы Рапсодия на темы Паганини С. Рахманинова и Венгерский танец Й. Брамса. Произведения Рахманинова и Брамса, лишённые стилевых и жанровых связей с другими опусами, разрушали стройную концепцию тематического концерта и вызывали недоумение слушателя.

Явные концептуальные просчеты программ едко высмеял А. Онеггер. Его забавляет включение в программу оркестрового концерта «Природа в музыке» «Послеполуденного отдыха Фавна» Дебюсси («надеюсь, Фавн выкажет свою природу», – бросает Онеггер), в программу «Фантастика в музыке» – «Фантастической симфонии» Берлиоза. Он показывает абсурдность подобных замыслов, конструируя гипотетические программы «Инвалиды в музыке» (с увертюрой к «Немой из Портичи»), «Летающая живность в музыке» («В ней, ради усиления оригинальности, можно было бы пренебречь “Лебедем” Сен-Санса... ради “Каирского гуся” Моцарта, “Туонельского лебедя” Сибелиуса, “Уток-мандаринок” Луи Бейдта, “Сороки-воровки” Россини. <...> Наконец, программу можно было бы пополнить музыкой из “Соловья” или “Жар-птицы” Стравинского!»), «Бижутерия и драгоценности в музыке», «Свободные профессии в музыке» и другие¹.

Резкая реакция Онеггера небеспочвенна: в названных им реально осуществленных и придуманных программах «к общему знаменателю» насильственно приводятся произведения, не отвечающие обозначенной теме. Схематически выражаясь, «Фавн» Дебюсси вовсе не «озвучивает» ландшафт, равно как и «Фантастическая симфония» не выводит мир фантастики. С темой соответственно природы и мира фантастики они оказываются связаны весьма иллюзорно².

¹ Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л., 1985. С. 42–43.

² Сарказм Онеггера направлен и на чисто умозрительные замыслы. Откровенный хохот у него вызывает идея «объединять в одной программе авторов, чьи фамилии начинаются с одной заглавной буквы. Например: “Бах, Бетховен, Брамс”». Он шуточно упрекает концертную администрацию за слишком «осторожное продвижение вперёд по этому пути. <...> Я уже не надеюсь, что когда-нибудь услышу фестиваль, посвященный Векерлену, Вагнеру, Вальдтейфелю». «При удобном случае, – продолжает Онеггер, – можно было бы снова вернуться к *Б* и, прибегнув к именам Базена, Беллини, Бизе, Боккерини и Букстехуде, обобщенно озаглавить программу таким игривым и забавнейшим из всех названием, как “Ба, Бе, Би, Бо, Бу в музыке”!» (там же. С. 44).

Невзирая на то, какой стратегии составления программы придерживается исполнитель, он должен учитывать факторы, существенно влияющие на восприятие музыки. Известный дирижер Лео Гинзбург отмечает «зависимость выбора произведения и *стиля* его исполнения от места в программе, характера сопоставления и “весомости” данного произведения в ходе концерта». Убедительны приведённые музыкантом иллюстрации. «Вступление к “Мейстерзингерам”, поставленное в начале концерта, должно прозвучать иначе (более экспозиционно), чем в конце программы (как торжественный апофеоз). <...> Лео Блех, выступая в Москве, исполнял в начале концерта увертюру к “Тангейзеру” так, как это он привык делать в опере, без расширения в конце, наоборот, с динамическим ускорением вперёд, как будто сейчас же без паузы начнется первый акт. От этой “незавершенности” увертюра много потеряла как самостоятельное концертное произведение».

Гинзбург также вспоминает Вильгельма Фуртвенглера, игравшего Вторую симфонию Бетховена во втором отделении после «Жизни героя» Р. Штрауса – в первом; Бруно Вальтера, очень успешно заканчивавшего концерт Четвертой симфонией Бетховена после «Дон-Жуана» Р. Штрауса и Второго фортепианного концерта Брамса в первом отделении. Он делает меткое замечание о том, что в исполнении выдающихся музыкантов «даже не очень “эффектные” чётные симфонии Бетховена могли приобрести качества, которые позволяли именно этим произведениям стать наиболее значительными, заключительными в концерте»¹.

Откликаясь на выступление Филадельфийского симфонического оркестра под управлением Юджина Орманди, Гинзбург отмечает, что контрастные сопоставления номеров программы были не всегда удачны: «Напряжённость звучания “Трагической увертюры” Брамса, несомненно, отразилась на трактовке следовавшего за ней “Моря” Дебюсси. Романтическое музицирование в “Дон Жуане” повлияло на стиль исполнения первой части Седьмой симфонии Бетховена»².

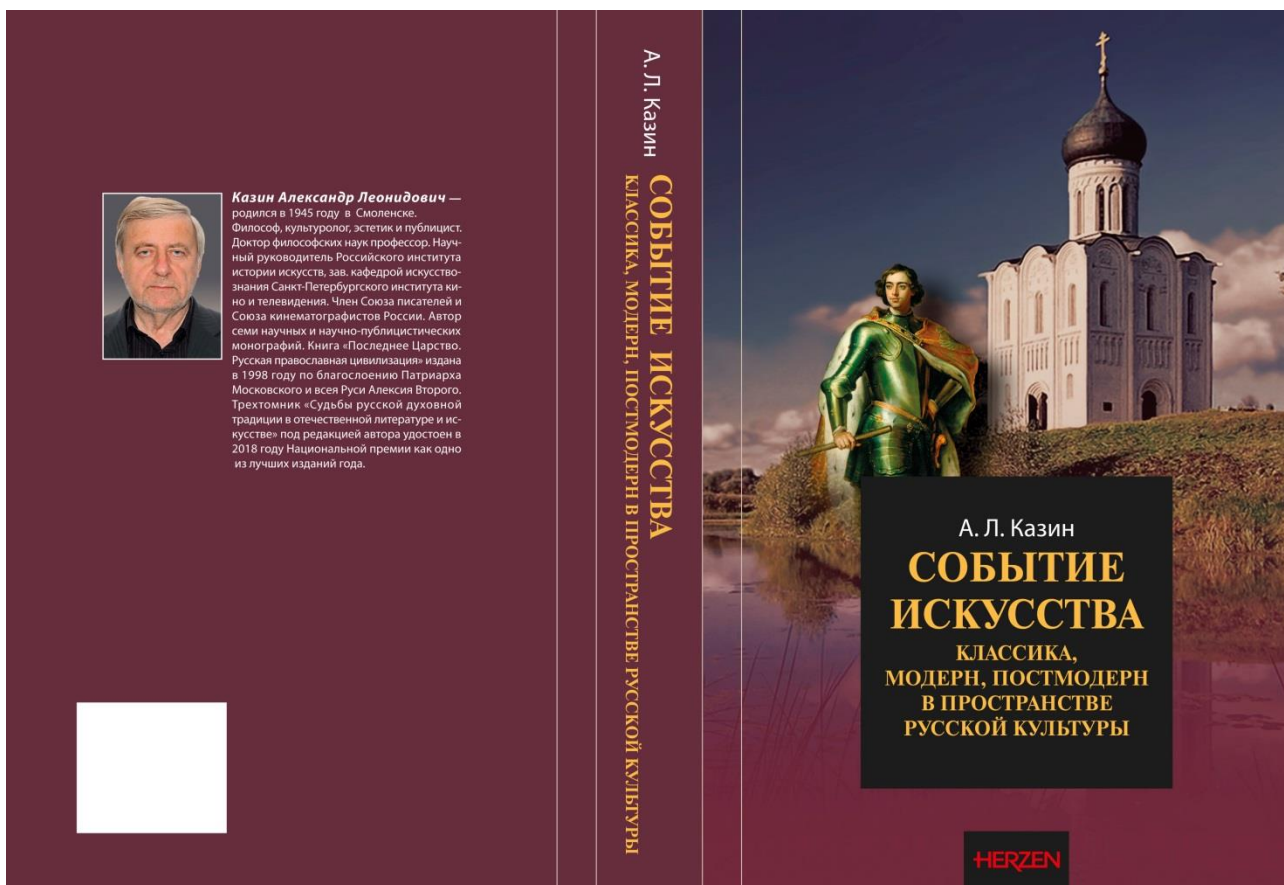
Из сказанного следует, что для успеха концерта существенно не только то, что именно отобрано исполнителем для выступления, но и последовательность произведений. Поскольку предыдущее впечатле-

¹ Гинзбург Л.М. Избранное. С. 170, 296–297.

² Там же. С. 112.

ние влияет на восприятие последующего, произведения способны корректировать музыкальное содержание, причём как собственное, так и своих «соседей» по программе. Те или иные смысловые акценты могут провоцироваться драматургической функцией отдельного произведения в концерте – начало, середина, завершение программы, кульминация или своего рода «интермедия». Понятно, что важнейшим критерием оптимальности концертной программы являются законы слушательского восприятия.

Таким образом, мы убедились в том, что включение композиторского опуса в концертную программу, его место и драматургическая функция в ней неизбежно отражаются на музыкальном содержании. Единичное сочинение оказывается сопоставленным с множеством других опусов. В красиво составленной программе произведения складываются в цикл высшего порядка. В воздвигнутом из ряда произведений суперцикле вызревают новые художественные смыслы, возникают новые, в том числе и интертекстуальные связи, творится новый смысловой контекст. К содержанию единичного опуса присоединяются множественные смыслы, порождаемые его соотношением с другими опусами. Тем самым смысловое поле музыки резко расширяется.



А.Л.Казин

Событие искусства: классика, модерн, постмодерн в пространстве русской культуры

Событие искусства: классика, модерн, постмодерн в пространстве русской культуры. – СПб.: Российский институт истории искусств; Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. – 244 с.

Предлагаемая книга является одновременно философским и искусствоведческим исследованием основных ценностно-смысловых установок отечественной культуры. Классика перед лицом Бога, модерн перед лицом человека, постмодерн перед угрозой небытия («конца истории») — вот основная тема и идея книги. Замысел автора символически прочитывается на её обложке. Очертание православно-

го храма — образ классической русской цивилизации; воинственная фигура Петра Великого — эмблема модерна; наконец, черный квадрат Малевича как знак завершения определенного культурного цикла.

Книга будет интересна как специалистам гуманитариям, так и широкому кругу читателей.

Классика как собор

Слово «собор» в русском языке имеет несколько значений, но корень его восходит к глаголу *собирать*. Собор — это собранность людей вокруг общей для них ценности, которая, в свою очередь, трактуется не только как истина, но и как призывание к ней, согласие на неё. Собор строится внутри человека и между людьми, преодолевая финалистские тренды метаисторического масштаба. *Классика sub specie aeternitatis остается самой собой, что бы ни происходило в окружающем её нисходящем мире.* Классические художественные события в эпоху модерна/постмодерна — это частицы совершенного бытия в силовом поле его отрицания. Как писал в своё время Афанасий Фет, обращаясь к поэтам:

В ваших чертогах мой дух окрылился,
Правду провидит он с высей творенья;
Этот листок, что иссох и свалился,
Золотом вечным горит в песнопеньи.

В заключительном разделе нашего исследования мы обратимся к одному произведению литературы и нескольким произведениям кино XX — начала XXI века — нескольким *крупностям такого золота.*

Весна

Начнем с одного из созданий русской классической литературы второй половины XX века — с короткого рассказа Василия Ивановича Белова «Весна». Рассказ этот был написан в 60-х годах прошлого столетия. В журналах тех лет произведения Абрамова, Белова, Распутина, Рубцова, Астафьева, Носова, Шукшина называли «деревенской» прозой, а их самих — «деревенщиками». В самом деле, все как один по рождению — крестьяне. Между тем это была лучшая русская литература второй половины XX века, причем литература, действительно написанная *самим народом*. Русский крестьянин (по этимоло-

гии – христианин) взял перо и начал писать романы, рассказы, пьесы, киносценарии – и какие! Это было прямое продолжение национальной классики XIX века, но уже на новом, более суровом и остром жизненном материале. Две мировые войны эпохи торжества модерна не прошли даром для отечественного опыта. И преодолеть этот опыт могла только вера. Но *официально она была запрещена*.

И вот появился скромный рассказ Белова – с сюжетом из послевоенной жизни. Если весь период 1930–50-х годов прошел под знаком тотального господства общего (единства страны, государства), а 60-е годы – во всяком случае, в начале десятилетия – восславили индивида «на randеву с историей», то представители «деревенской» литературы претворили в своих произведениях коренное тождество «судьбы человеческой, судьбы народной» (А.С. Пушкин). В книгах «военных» и «деревенских» писателей *они вообще не рассматривались порознь – вот их первая точка отсчета*. Вспомним, к примеру, «Усвятских шлемоносцев» Е. Носова – ту поразительную картину, которой заканчивается повесть, когда уходящие летом 1941 года на войну мужчины деревни Усвята, поднявшись на холм, видят, как небольшими группами от каждого села по полевым дорогам идут в сторону фронта русские крестьяне – те самые наши *главные силы*, которых страна заждалась в первые месяцы войны и которым одним под силу остановить бронированного врага и повернуть его вспять... Или, например, «чудики» В. Шукшина – от Броньки Пупка, уверявшего, что он в Гитлера стрелял, до Егора Прокудина из «Калины красной», душа которого ищет праздника... За неимением места мы не можем, конечно, разбирать здесь все эти вещи подробно. Да в этом и нет необходимости – религиозно-этическая концепция ведущих «деревенских» писателей, начавших свой путь в начале 1960-х годов, в сущности одна и та же. Попытаемся разобраться в ней на материале одного рассказа Василия Белова.

Рассказ «Весна» совсем небольшой, всего лишь 16 страниц текста. Идет последний военный год. Советские войска уже под Берлином, а где-то в глухой деревеньке на севере России доживают свой век старики-родители трех солдат, Иван Тимофеевич и Михайловна. На двух их сыновей уже пришли похоронки, а через несколько дней после Победы пришла похоронка и на третьего, младшего. Через неделю жена Ивана Тимофеевича «тихо умерла в своей бане, пахнувшей плесенью и остывшими головешками» (1). Сдохла от голода един-

ственная лошадь Сверхбега, на которой он пробовал пахать землю в ту весну. «Иван Тимофеевич долго сидел на мертвой Сверхбеге. Потом он встал, смотал на руку вожжи, на которых подвешена была Сверхбега, и пошел домой.

В небе над полем шла полоса снежной белой крупы.

Старик поднялся по давно не метенной лесенке в сенцы, открыл двери, растерянно, как чужой оглядел избу. Печь была не топлена, и от этого запах жилья уже уступал неприятному запаху холода и пустоты. С потолка свисала отклеившаяся газетка. У порога валялись кружки и пустая кошкина черепеня: сама кошка еще на той неделе ушла и больше не показывалась» (2). Что оставалось делать Ивану Тимофеевичу?

«Он привязал веревку к балке, спустился до середины лестницы, поймал в темноте петлю, дрожащими руками раздвинул ее, надел на шею... Вдруг истошный женский крик послышался из темноты, и Иван Тимофеевич, *каясь в чем-то*, толкнул лестницу. Больше он ничего не помнил...

— Ой, Иван! Ой, что ты наделал-то, ой! — металась в овине Польшка, ища топор... Она суетилась около него, плакала, охала, не зная, что делать. Вдруг кадык у него дрогнул, дернулся один раз, другой, и Польшка, улыбаясь и плача, с маху кинула веревку в огонь.

— Полинарья, ты?

— Я, Иван, я...

— Не говори, ради Христа, никому...

Польшка, вся в слезах, села рядом, положила голову Ивана Тимофеевича на свои колени, и все горе, что накопилось у них обоих, слилось в одно горе, и от этого стало вдруг легче... С ночного юга катилось вал за валом густое, как сусло, внешнее тепло, в темноте у гумна пробивались на свет новые травяные ростки, гуляла везде весна. Надо было жить, сеять хлеб, дышать и ходить по этой трудной земле, потому что другому некому было делать все это»... (3).

Обратим внимание на строение этого рассказа. Здесь нет ни одного лишнего слова, никакой авторской патетики и сентиментальности. Каждая фраза повествования, каждый сюжетный ход связан с главным, что происходит в жизни человека — с его отношением к жене и детям, труду и Родине, к самой смерти. Все отняло у Ивана Тимофеевича наставшее время. Остался он один перед лицом надвигающейся старости. Даже кошка его покинула. Бытие-к-смерти, Sein- zum-Tod в

чистом виде, как выразился бы экзистенциалист. И, однако, даже дойдя до предела отчаяния, даже надев на шею петлю, Иван Тимофеевич *кается за что-то...* За что? Неужели он не испил еще до дна чашу страданий? Неужели жизнь на Руси так ужасна, что из нее и уйти-то нельзя по-своему, по собственной воле?

Нет, не такова мысль Белова, которую он унаследовал от всей нашей классики. *Кается Иван Тимофеевич в последнюю минуту в том, что невольно — самой своей смертью — отделяет свою судьбу от крестного пути своего народа.* Нельзя бежать из жизни, как нельзя бежать с поля боя, надо выдержать все до конца, как бы тяжело ни было... Ибо, если не я, то кто же будет ходить и сеять хлеб на этой трудной земле? Более того, именно в конце, на самом пределе горя, к Ивану Тимофеевичу и спасшей его Полинарье (которая сама перенесла гибель мужа, не дожив с ним медового месяца, и родив потом недоношенного ребенка) приходит облегчение. Только в соединении с ближним (не с «другим») ослабевает горе и рождается радость. Иван Тимофеевич никому не предъявляет счета за все, что произошло с ним, ни на минуту не становится в позу обвинителя Бога (в позу Ивана Карамазова) за несовершенство мира. Всем существом своим он знает, что иначе нельзя, и потому в первых же словах после петли просит Полю никому не говорить о его смертном грехе.

В своё время поэт и друг Пушкина князь Петр Вяземский признавался в своих стихах:

Я жизни тайнства и смысла не постиг;
Я не сумел нести святых ее вериг,
И крест, ниспосланный мне свыше мудрой волей —
Как воину хоругвь дается в ратном поле, —
Безумно и грешно, чтобы вольней идти,
Снимая с слабых плеч, бросал я по пути...

Герой беловского рассказа, в отличие от дворянина Вяземского, университетов не кончал, по-французски не разговаривал, однако таинство и смысл жизни он постиг вполне, хотя и не умел сказать об этом. *При этом оба они каялись* – каждый за своё. И это их сближает. Оба они, по мере своих сил, участвовали в таинстве нашей истории, а она в своей глубине и есть развернутый во времени подвиг, или, выражаясь философским языком, воплощенная классика.

Примечания

1. Белов В. Холмы. Повести, рассказы, очерки. М., 1973. С.184.
2. Там же.
3. Там же. С.187 – 188.

Вологодский романс

Второй художник классического русского образа конца XX века, о котором следует здесь сказать – это петербургский кинорежиссер-документалист Александр Сидельников. 4 октября 1993 года в Москве во время штурма здания Верховного Совета он был убит выстрелом снайпера, когда снимал происходившее на видеокамеру. В декабре того же года, ему присудили высшую кинематографическую награду «Ника». Для него это была уже вторая «Ника». Прожил он всего 38 лет.

Классический отечественный кинематограф — такое же глубокое искусство, как русская литература или музыка. Невозможно понять Пушкина и Достоевского, Мусоргского и Рахманинова, Иванова и Нестерова без учета всей полноты – и драмы – отраженной в их созданиях православно-русской цивилизации. Точно так же Чухрай, Бондарчук или Шукшин – кинематографисты России, творившие в определенную – позднесоветскую – эпоху ее истории, и впитавшие в себя родовые черты её уникального пути во времени. В области документально-художественного кино к этому ряду имен, безусловно, принадлежит Александр Сидельников – по силе таланта, по совершенству созданных им кинематографических творений и, главное, по степени проникновения во «внутренний космос» русского человека. Это относится к персональной и национальной метафизике, и к народной вере, и к противоречивому социально-психологическому состоянию общества на излете советского периода. За десять лет отпущенного ему срока творческой жизни молодой режиссер сумел побывать с кинокамерой на Севере и на пересыхающем Арале, на Тихом океане, в Чернобыле, в русской Аргентине – и, в конце концов, погибнуть в качестве фронтового кинооператора на «малой гражданской войне» в Москве. Но остались его документально-художественные фильмы. Попытаемся на материале одной его картины хотя бы частично проследить цельный – *симфонический*, по терминологии Л.П. Карсавина – образ России в отдельных людях и со-

бытиях конца XX века, запечатленных на кино- и видеопленке, «чтобы по бледным заревам искусства узнали жизни гибельный пожар».

Свою первую всероссийскую кинопремию Сидельников получил за фильм «Компьютерные игры» (1987), где рассказаны две печальные истории – о гибели северной деревни и о гибели Аральского моря. Разваливаются старые, когда-то крепкие крестьянские дома, сохнут выкинутые на берег барки, лодки. *Это бывшие дома и бывшие корабли* – нынче это развалины, симулякры. Их путь окончен, с ними надо попрощаться, их надо отпеть – и это делает в фильме великий Карузо, в исполнении которого за экраном звучит щемящая ария из оперы Бизе «Искатели жемчуга». Единство изображения и музыки создает в завершении фильма мощный симфонический аккорд, который со времен Аристотеля называется в теории искусства *катарсисом*. Вопреки всему мрачному и тяжелому, что составляет фабулу фильма, от него не остается впечатления безысходности. Катарсис – это именно очищение страданием и страхом. Жизнь продолжается, пока люди и народ не сказали своего последнего слова. Как раз по этой причине режиссер Александр Сидельников имел все основания победно вскинуть вверх руки под аплодисменты зала после торжественного вручения ему его первой «Ники» на сцене московского Дома кино в 1988 году. Приз на престижном фестивале документального кино в германском Оберхаузене только подтвердил это.

Свою вторую, главную «Нику» Александр Сидельников получил уже посмертно – за фильм «Вологодский романс».

Вологодский романс.

1992 год стал вершиной короткой творческой жизни Александра Сидельникова – на экраны вышел его предпоследний и самый объемный (9 частей) фильм «Вологодский романс». Разумеется, никто не мог тогда даже представить себе близкой гибели молодого кинематографиста, только что вошедшего в возраст профессиональной зрелости. Его новая картина имела заслуженный успех у зрителей, причем не только профессиональных. Прокат документальных фильмов у нас, как известно, весьма ограничен, однако в рамках клубного и телевизионного показа эта лента стала одной из самых известных по зрительскому участию в её судьбе. Отметим также, что эта картина несет на себе марку киностудии «Ленфильм»: по жанру и стилю она была задумана и осуществлена именно как *образный синтез хро-*

никального (фиксирующего) и игрового (формотворческого) начала в кино, что само по себе выделяет её из общего ряда документального мейнстрима. Трудно сказать, чего здесь больше – впечатляющих кадров строгой северной природы, тщательно выполненных кинопортретов действующих лиц, или музыки, прежде всего песенной и романсовой, в исполнении Владимира Громова.

О Владимире Громе следует сказать особо. Это не только центральный персонаж (ключевое действующее лицо) «Вологодского романса» – это ещё как бы «музыкальный двойник» кинорежиссера Александра Сидельникова, песенный alter ego, ведущий главную лирическую тему картины. Выше мы уже отмечали романсовую природу кинематографического письма Сидельникова как художника лирического (и лиро-эпического) плана – и вот как раз Владимиру Громову, замечательному исполнителю народных песен и романсов, доверил Сидельников заботу о «связи времен» в своей картине. И связь эта оказалась весьма прочной – художественным единством духовной, душевной и природной жизни человека.

В повседневности, на уровне существования, Владимир Громов «всего лишь» машинист электровоза, однако по бытийной своей сути Громов – поющая душа России. Именно таким он предстает уже в начальных кадрах «Вологодского романса», когда зритель по воле режиссера как бы садится вместе с ним в кабину электровоза, и на него сквозь лобовое стекло стремительно надвигается громада северного пространства-времени, непостижимого ни для какого ratio, но выразимого именно музыкальной мелодией, ему сопричастной и соизмеримой. Как пишет сам режиссер в литературном сценарии фильма: «Я предлагаю выпасть на час из нашего политизированного донельзя бытия и вспомнить, что есть где-то на свете просто Красота, просто Радость, просто русская мелодичная песня. Хочется верить, что это будет философский фильм, хотя его герои никогда в жизни не читали ни Шпенглера, ни Аристотеля. Смею надеяться, что это будет и зрительский фильм, ибо наши герои пишут песни, пишут романсы, которые не хуже гумилевских и тютчевских...»

Вместе с певцом-машинистом Громовым мчится зритель на электрической – почти гоголевской – птице-тройке по «перестроенной», очередной раз взбаламученной и по-прежнему прекрасной России. Мелькают вначале кадры-знаки каких-то волнующихся толп, фабричных дымов, паровозов – и затем это разом всё пропадает, как

будто и не было, и зритель (вместе с авторами фильма) оказывается на кухне вологодской квартиры Громова. За столом сидят мужички, но не простые – все они поэты и композиторы, и рассуждают, как водится, о смысле жизни, особенно жизни Отечества. «В этой стране с расстрелянной историей неужели мы можем ещё петь?» – спрашивает поэт Михаил Сопин. И весь дальнейший ход фильма подтверждает – можем! Как подтверждают и стихи самого Сопина:

Плачу я что ли
Листвою осеннюю
наземь.
Что-то привиделось,
Что-то припомнилось
мне...
Поле, ты поле –
Единственный свет мой
и праздник...
Тени дождей,
отраженные
в дальнем
окне.

А громовский поезд мчится дальше, и незаметно зритель оказывается... на теплоходе, плывущем по реке Сухоне. Называется теплоход «Николай Рубцов». И человек на палубе с гитарой в руках рассказывает о своем безвременно погибшем друге – одном из лучших поэтов 60-х годов XX века Николае Рубцове: «Он верил, что звезда его яркая, но недолговечная. Троих таких знаю, которых убили жены, и всё по любви...» И звучит песня на стихи Рубцова:

В жарком тумане дня
Сонный встряхнем фиорд!
- Эй, капитан! Меня
Первым прими на борт!

Плыть, плыть, плыть,
Мимо могильных плит,

Мимо церковных рам,
Мимо семейных драм...

Скучные мысли – прочь!
Думать и думать – лень!
Звезды на небе – ночь!
Солнце на небе – день!

Плыть, плыть, плыть
Мимо родной ветлы,
Мимо зовущих нас
Милых сиротских глаз...

Если умру – по мне
Не зажигай огня!
Весть передай родне
И посети меня.

Где я зарыт, спроси
Жителей дальних мест.
Каждому на Руси
Памятник – добрый крест!

Это уже Громов поет. И теплоход – а точнее, кинокамера в руках оператора, – словно взлетает над Сухоной и плавно парит над землей, и зритель видит с этой высоты реки, и мощные мосты, и обитаемые и покинутые деревни, и кресты колоколен на фоне далеких лесов, и всё это вологодчина, северная Россия, а вернее – *вечная Русь*. Как сказано у того же Рубцова: «Здесь Русь навек произошла, и больше ничего не происходит». Вот об этом фильм «Вологодский романс».

Дальнейший ход киноповествования – это ряд живых вологодских пейзажей, мерно сменяющие друг друга златоглавые храмы «северной Фиваиды», это, наконец, игра бликов света и отражений в воде, своего рода свето-цвето-музыка, зримо соответствующая обертонам голоса Владимира Громова. И после всего этого горизонт-просвет экрана вновь расширяется, звучат положенные на музыку рубцовские слова:

...Над притихшей деревней
Скоро-скоро подружки
В облаках полетят с ветерком.
Выходя на дорогу,
Будут плакать старушки,
И махать самолету платком.

Ах, я тоже желаю
На просторы Вселенной!
Ах, я тоже на небо хочу!
Но в краю незнакомом
Будет грусть неизменной
По родному в окошке лучу –

– и зритель снова по воле автора летит над этой непонятной, одновременно прекрасной и печальной северной Россией, и затем приземляется... на другом конце земного шара, в современной южноамериканской стране Аргентине, в её столице городе Буэнос-Айресе.

Хороший город Буэнос-Айрес, высокие дома, шикарные машины, приветливые люди. Странно смотрится на этих праздничных улицах вологодский певец-машинист Громов, сразу видно, что он с другой планеты. Камера выхватывает из уличной толпы одно лицо, другое, присматривается к ним... Вот один из прохожих почти славянского облика – потом оказывается, что мама у него русская, отец немец, родился он в послевоенной Германии, живет в Аргентине. Он тоже певец, поет оперную классику, солист местного театра. «Русская музыка теплая», – говорит он, напевая что-то из «Бориса Годунова». И с ним согласны запечатленные Сидельниковым другие насельники многочисленной русской колонии в Аргентине – эмигранты первой и второй волны. Все они, собравшиеся в концертном зале при русском храме, затаив дыхание, слушают песни в исполнении Громова, а потом поют сами. «Белые» песни, романсы...

А Буэнос-Айрес живет своей жизнью, мы видим корриду, слушаем горячие аргентинские мелодии, вместе с Громовым созерцаем смуглых южноамериканских девушек, наступает вечер, зажигаются огни рекламы, гуляющих людей на тротуарах всё больше, движется

куда-то бесконечный поток машин – но в это время, сначала тихо, а потом всё слышнее звучит под гитару русская песня:

Сердце мается, но не кается,
И любя, и любя
Чистым облаком опускается
Близ тебя, близ тебя –

– и зритель вновь оказывается среди вологодских озер и перелесков, опять перед ним проселочная дорога с покосившимся телеграфным столбом, деревня, поле, и по тропке вдоль поля идет Громов, на этот раз без гитары, он сосредоточен и серьёзен, и говорит серьёзные слова: «Россия – это, наверное, то, чем дышишь, что чувствуешь, чем живешь. Наверное, это то же самое, что – мать».

Но фильм кончается не этим – он заканчивается двумя эпизодами, в которых собран обобщающий символический смысл. Громов вместе со своим другом-поэтом Константином Линком переходят по деревянным мосткам на озерный остров, где расположена одна из самых суровых советско-российских колоний строгого режима. Именно здесь снимал свою «Калину красную» Василий Шукшин. И надо видеть этих осужденных на длительные сроки мужчин, с их овечьими всеми ветрами грешного мира лицами, когда в переполненном тюремном клубе звучит «То не ветер ветку клонит...», а вокруг острова на фоне тревожного красного заката движется взвод охраны с автоматами ...

В последних кадрах картины мы видим Громова, поэтов Линка и Сопина – всю вологодскую компанию поэтов-музыкантов – на лесной дороге. Они возвращаются домой с корзинами, полными грибов. Они устали. Он делали и делают для жизни, всё что могут – и тем самым они *спасают её и себя*. И потому отнюдь не пафосно, а вполне трезво и естественно, как констатация факта, воспринимается в конце этого сложного по тематическому строению лиро-эпического кинополотна смысл песни, исполняемой в сопровождении баяна её автором Константином Линком:

Смерти никогда, никогда не будет.
Будет, будет только жизнь.

Не будет преувеличением сказать, что среди отечественных документально-художественных фильмов последних лет немного найдется картин, более совершенных по исполнению и более глубоких по мысли. К несчастью, «Вологодский романс» оказался последней полнометражной лентой режиссера Сидельникова – его жизнь остановила пуля.

*

Творчество Александра Сидельникова заслуживает по меньшей мере тройного осмысления – собственно искусствоведческого, культурологического и философско-мировоззренческого.

В первом, *искусствоведческом* плане авторский кинематограф Сидельникова являет нам *достигнутое единство образа и логоса*, что и оказывается по существу критерием его совершенства как художественного события (артефакта). Образ искусства – это идеальное *Все*, данное как предметное *ничто*. Своеобразие «новой визуальности» – кино, телевидения, видео – в этом плане только в том, что здесь тотальность сущего дана с *предельной чувственной наглядностью*. По выражению Ж. Делёза, в кино мир рассказывает сам себя. Особенно это касается документального кино, где дерево, река, человек, храм явлены на экране «вживую», как *этот* храм и *эта* река.

Во всех своих фильмах Александр Сидельников искал и находил такую чувственно-предметную фактуру, которая, будучи помещена на экран (то есть заключена в художественно-смысловую рамку) становилась естественным символом идеи (истины), полагаемой им в своё творение. Так происходило уже в начальных его картинах, но именно в «Вологодском романсе» режиссер нашел ту почти исчерпывающую полноту кинематографического образно-музыкального (песенно-романсового) ряда, которая *оказывается уже не иллюстрацией или аллегорией какой-либо внешней истины, а самой художественной истиной, совпадающей в своем онтологическом корне с благом и красотой*. Развиваясь от документальной публицистики ранних лент к жанрово-продуманному и стилистически-завершенному художественно-документальному музыкальному фильму зрелого периода, творческая методология Сидельникова демонстрирует на практике принципиальное внутренне единство ценностно-познавательного акта, осуществляемого в форме кинематографического образа. Кинематограф Сидельникова целиком выстроен по *классическому* принципу – искусство, *sub specie aeternitatis* (в от-

личие, например, от того же Тарковского, у которого, как мы говорили, классическая энергетика нередко вынуждена преодолевать плотные смысловые слои персоналистического модерна, особенно в поздних лентах). *Творчество и познание, образ и логос в фильмах Александра Сидельникова совпадают.*

В историко-культурологическом (собственно документальном) плане эта истина предстает в картинах Сидельникова как *душа России* – страдающая, грешная, ошибающаяся, но и в своем страдании не покинутая духом, *не отавленная им..* Именно этим творчество Александра Сидельникова отличается от большинства «перестроечных» документальных лент второй половины 1980-х годов, основной задачей которых было снижение (редукция), разоблачение (деконструкция) и разрушение (деструкция) материалистического марксистского мифа. Однако вместе с водой они выплескивали ребенка: *метили в коммунизм, а попали в Россию.* В отличие от них, фильмы Сидельникова, вопреки всем катастрофам и тупикам, которые там показаны, не безысходны; более того, они жизнеутверждающие. Мало крикнуть, что в доме темно – надо внести туда свечу. Последнее (в переносном и отчасти в прямом) смысле слово Александра Сидельникова – это цитированная выше заключительная строфа песни Константина Линка в финале «Вологодского романса», композиционно завершающая собой его итоговый (как оказалось) шедевр (2).

Наконец, *в наиболее общем, философско-эстетическом плане все картины Сидельникова суть образы-логосы русской идеи в её христианской трактовке.* На экране не понятия и не формулировки – перед нами сама предметная реальность этой идеи, выстроенная как наличный русский культурно-исторический и бытовой космос. Собственно, это и есть генеральный содержательный замысел (пафос) и сквозное сюжетное действие (повествование) его кино, по отношению к которым конкретное фабульное функционирование отдельных лиц и эпизодов выступает как их документальное (в том числе документально-музыкальное) оснащение. Пение Громова, как и музыка и стихи его вологодских друзей – это не постановка, не игра: это музыкально-поэтическая стихия (или, выражаясь ученым языком, онтологический базис, сущностный субстрат) повседневного способа их существования. Громов и его друзья не актеры. В качестве народного певца и народного (вологодского, русского) человека Владимир Громов оказывается одновременно *наличным (фактическим) персона-*

жем и олицетворенной идеей (идеалом) фильма Сидельникова. Если попытаться сформулировать эту идею, позволительно указать на **самотождество и непрерывность русской цивилизации во всех её ипостасях и при всех режимах, во времени и в пространстве, при царях, при коммунистах и при демократах, в северной деревне, на Аральском море и даже в Аргентине.** Именно эту идею «выпевает» Громов со своей неизменной гитарой. *Живи не так, как хочешь, а так, как Бог велит* – таково самое краткое её словесное выражение. Как писал в свое время Чаадаеву А.С. Пушкин: «Клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, какой нам Бог ее дал» (2). На языке современной науки история трактуется как *цивилизационная идентичность* — «одновременно и качество — личностное качество отдельного человека или качество социума, свидетельствующее о праве на наследование, — и сам процесс наследования цивилизационных признаков (самоидентификация), и живое ядро, главная составляющая часть этого колоссального наследия, неразрывно связанная со всем его культурным и природным многообразием»(3).

Подводя итог, скажем, что авторское документальное кино Александра Сидельникова – это кинематографический памятник, художественный собор идеальной России, это классика внутри наставшего в конце XX столетия пост-времени, самым своим наличием препятствующая его возможному нигилистическому финалу.

Примечания

1. См. об этом: Казин А. Образ и логос: авторское документальное кино Александра Сидельникова // <http://dompisatel.ru/?p=4756>

2. Пушкин А.С. Собр соч. В 10 тт. Т.10. С. 310.

3. Научный совет при президиуме РАН по изучению и охране культурного и природного наследия. Цивилизационное развитие России: наследие, потенциал, перспективы. Коллективная монография. Москва. 2018. С. 23.

Спас-Камень

Свидание с вечностью. Через три года после гибели Александра Сидельникова, в 1996 году, на киностудии «Леннаучфильм» был создан фильм «Свидание с вечностью», посвященный его памяти. Режиссером-постановщиком картины стала вдова Александра, художественный руководитель студии Валентина Сидельникова-Гуркаленко. Подобно «Вологодскому романсу», «Свидание с вечностью» построено как лиро-эпическое повествование о «судьбе человеческой, судьбе народной». Документальные кадры сопрягаются с игровыми – в том числе приводятся эпизоды, снятые самим Александром, и даже имя его указано в титрах. Начинается фильм романсом «Как хороши, как свежи будут розы, моей страной мне брошенные в гроб», заканчивается не менее выразительным «Гори, гори, моя звезда», а между ними – пространство/время огромной империи, распадающейся, кровоточащей, и в самом центре её – человек с видеокамерой среди пуль, свистящих вокруг его головы. Духовник Александра не благословил его на поездку в воюющую Москву, а он всё равно поехал. И снял, можно сказать, собственную смерть. Но прежде успел запечатлеть на видео молитву Патриарха о мире перед Владимирской иконой Богородицы, и народ, собирающийся в ночь на 4-е октября 1993 года на защиту Белого дома (за кадром в это время слышен романс «Ночь светла...»), и саму эту «маленькую гражданскую войну» в столице, в которой, по неофициальным данным, погибли сотни человек. Снайпер не промахнулся – об этом мы писали выше. А заканчивается картина поистине *соборными* сценами народной стройки, когда жители новгородской деревни Волхов Мост (малая родина Саши Сидельникова) сообща, всем миром возводят на кладбище, рядом с его могилой, часовню. Недалеко, на берегу Волхова, находилась усадьба Гавриила Державина, знаменитая Званка, и пассажиры скоростных поездов Петербург – Москва, проносящихся по железному мосту через реку, могут видеть из окон своих вагонов одновременно и державинский холм, и белый крест над местом упокоения молодого русского кинематографиста...

Классика – это то, что вызывает катарсис, очищение страданием и возвышение над ним. **Классика преодолевает грани короткой человеческой жизни.** Могут спросить – зачем Сидельников отправился на эту развязанную врагами России войну? Один из персона-

жей «Свидания с вечностью» утверждает, что он кровью заплатил за свой «Вологодский романс». В известном смысле, это правда: он показал нам *вечную Русь, и она его позвала к себе*. Господь своих знает. Валентина Гуркаленко сделала фильм о соборе живых и мертвых, вернее, о вечно живых, если воспользоваться названием пьесы Виктора Розова. Но только герой её картины – не вымышленный, а настоящий человек, наш современник.

Весело на душе. Таков следующий по хронологии фильм Гуркаленко (2005). В центре картины два вологодских гения – композитор Валерий Гаврилин и поэт Николай Рубцов, а также «примкнувший к ним» по сюжету прозаик, режиссер и актер Василий Шукшин. Музыка и поэзия северной России звучат в этой картине как *единое целое*. Не знаю, были ли знакомы друг с другом соавторы («настройщики») указанного единства – Рубцов, Гаврилин, но так и хочется представить их себе мальчишками одной деревни, купающимися вместе в огромном Кубенском озере – этом вологодском море, на одном из островов которого расположен Спас-Камень (о нём речь впереди). Оба парня – детдомовцы, мы видим трогательные фотографии послевоенных лет. И музыка на экране (и за экраном) звучит одновременно радостная и трагическая – сочиненное этим самым бывшим детдомовцем Валерием Гаврилиным хоровое действо «Перезвоны (по прочтении Шукшина)». И камера как будто погружается в ночь (белую ночь Севера), и возникают строки безвременно погибшего Николая Рубцова:

Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны,
Неведомый сын удивительных вольных племён!
Как прежде скакали на голос удачи капризный,
Я буду скакать по следам миновавших времён...

А затем на экране появляется Василий Шукшин – сначала в роли Егора Прокудина из «Калины красной» («праздника ищет душа!»), а потом... в виде памятника самому себе на горе Пикет на Алтае, где проходят ежегодные народные торжества в честь знаменитого земляка. Особенно многозначителен кадр, где некий человек – возможно, односельчанин – как бы присел на колени статуи Василия Макаровича. Вспоминается последняя сцена «Печек-лавочек», где Шукшин произносит: «всё, ребята, конец». Но это ещё не конец. Шукшин хо-

чет ещё снять картину о Разине, по разным причинам ему это не удастся, однако народный артист России Михаил Ульянов (тоже в прошлом деревенский паренек) ставит спектакль «Я пришел дать вам волю» в своем вахтанговском театре...

Завершается фильм апофеозом исполнения «Перезвонов» в Большом зале ленинградской-петербургской Филармонии под управлением Владислава Чернушенко. Аплодисменты, цветы, поздравления... И чей-то голос произносит за кадром слова о трех звездах (малых планетах), горящих на небе – Гаврилина, Рубцова, Шукшина. Горящих вечно. И, всем смертям назло, после просмотра картины *весело на душе*. Как замечает один из персонажей Достоевского – «нет, ты не атеист, ты человек весёлый».

Спас-Камень. Наконец, фильм «Спас-Камень» Валентины Гуркаленко (первая часть – 2011 год) – одно из лучших произведений классического русского документально-художественного кино недавних лет. Описывать кино словами – дело почти столь же неблагоприятное, как описывать музыку, но мы всё же кратко проследим сюжет, чтобы не видевшие фильм люди (а таких, к сожалению, много) понимали, о чем у нас речь.

Первые кадры картины идут под широкую мелодию народной песни «Среди долины ровныя...» Однако на экране не степь, а далекая гладь воды – то же Кубенское озеро-море, 70 километров в длину, и вдали, будто прямо из волн, поднимается колокольня. Это остров Каменный, и на нем древний храм и монастырь чуть ли не XIII века – вернее, то, что от него осталось после всех войн, внутренних, и внешних. Развалины, руины, хлам... И вот на этом небольшом острове в начале 1990-х годов (страна в развале!) поселяется человек – *один на один с этими руинами, озером и небом* – и начинает храм восстанавливать. Не святой, не отшельник – обыкновенный человек, вологжанин, отец троих детей, владелец четырехкомнатной квартиры, инженер по образованию, бывший директор завода. Мало того, мастер парашютного спорта, совершивший более тысячи (!) прыжков с самолета. В небе и с женой своей будущей познакомился...

Всё оставил Александр Плигин и пришел на остров. Прямо как в Писании: «возьми свой крест и иди за мной!». Прожил на нем 13(!) лет. И *восстановил храм* – конечно, в дальнейшем с помощью других добровольцев, часто даже не воцерковлённых. Митрополит Тихон (Шевкунов) в своей книге «Несвятые святые» (2011 год, класси-

ка, одна из самых издаваемых и переводимых русских книг) описывает таких «неверующих» подвижников, которые делают для Бога и людей больше любого рьяного фарисея. Не буду задерживаться на всех мыслимых и немыслимых трудностях, которые пришлось преодолеть Плигину – скажу только, что в последних эпизодах фильма его лицо и облик действительно напоминают святого. Картина заканчивается двумя потрясающими событиями – водружением креста на колокольню храма, и, затем, похоронами Александра Николаевича на *его* острове, по благословению вологодского владыки. При вознесении креста – солнце, золото, сияющие глаза и седые волосы Александра (не старый вообще-то человек). *Достиг победы!* В гробу – почти не изменившееся строгое лицо, звучит «Жертва вечерняя», множество пришедших (приплывших, прилетевших) проводить подвижника в последний земной путь. И озеро-море, незаметно сливающееся с небом...

После подобных фильмов поверхностными – хотя, вероятно, неизбежными – представляются «слишком профессиональные» споры о модерне и постмодерне. Классика – это положение истины в творение, это *собор истины*, притягивающей к себе души независимо ни от каких гипертекстов и симулякров. А модерн и постмодерн – это разноцветные рыбки, резвящиеся в океане вокруг несокрушимого материка жизни.



Н.В.Королевская

Слово и музыка: в пространствах смысла

Слово и музыка: в пространствах смысла: монография. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2020. – 216 с.

Монография посвящена исследованию законов музыкального смыслообразования, рассматриваемых сквозь призму отношений слова и музыки. Избранный метод обусловлен фактом многовековой истории музыкально-словесных взаимодействий. Впервые слово рассматривается со стороны своих внутренних форм, или форм смысла. Такое слово-логос, пронизывающее все слои культуры и все сферы человеческой деятельности, вступая во взаимодействие с музыкой, незаметно входит в мир музыкального произведения, не нарушая имманентной логики звуковых структур. Его присутствие скрыто, но оно – такая же реальность музыкально-художественного целого, как и сам звук.

Книга адресована музыковедам, профессиональным музыкантам и любителям музыки, интересующимся проблемами музыкального смыслообразования.

Вторая часть.

Жанровые модели смыслообразования

4. Образ как основа музыкального смыслообразования

«Жизнь и игра внутренних форм
обеспечивают индивиду свободу,
на худой конец, – внутреннюю, тайную»¹.

Понятие музыкального образа относится к разряду «само собой разумеющихся» категорий музыкознания, использование которых в научном обиходе не нуждается в сопровождающих разъяснениях. Л. П. Казанцева, посвятившая музыкальному образу отдельную главу «Основ теории музыкального содержания»², совершенно справедливо говорит об универсальности этой категории как «всеобщей категории

¹ Зинченко В. П. Мысль и слово Густава Шпета. – М.: Изд-во УРАО, 2000. – 208 с. С. 93.

² Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. Учебное пособие. Изд. 2-е, испр. – Астрахань: ГП АО ИПК «Волга», 2009. – 368 с. С. 118–163

искусства»¹, о тотальном значении её для музыкального искусства и обратно пропорциональной ему разработанности этой категории в музыкознании. Но вполне возможно, что понимание музыкального образа, при всей глобальности этой категории, не требует большего, чем простое ёмкое определение: «Музыкальным образом естественно назвать художественное представление, воплощаемое ("материализуемое") в музыкальном звучании»².

Однако углубление в специфику понятия, то есть рассмотрение образов сквозь призму музыкального звучания, вносит существенное изменение в понимание его сущности. В силу «мобильности внутренней структуры музыкального образа»³ – смысловой «подвижности» образующих его материальных элементов («музыкальный звук (тон), средства музыкальной выразительности, музыкальная интонация»⁴), звуковой образ наделяется свойством многозначности, рассматриваемым как особенность исключительно музыкального мышления: «В разворачивающейся во времени подвижной структуре музыкального образа те или иные компоненты принимают на себя роль его "несущих" опор, акцентируя соответствующие им смыслы. Помня о том, что каждый из компонентов музыкального образа: тон, средства музыкальной выразительности, интонация – смыслово неоднозначен, нетрудно понять, что музыкальный образ превращается в неисчерпаемый потенциал спрессованных, нагромождающихся друг на друга, пульсирующих, колеблющихся в своих оттенках смыслов»⁵.

Многозначность музыкального образа – весьма распространённое клише в рамках парадигмы «чистой музыки» – в проекции на смыслообразование означает либо отсутствие твёрдого образного *представления* у автора произведения, того «звучащего слепка формы, который предваряет написанное» (О. Мандельштам), либо перенос «художественного представления, воплощаемого ("материализуемого") в музыкальном звучании» (Л.П. Казанцева), из области творчества в сферу восприятия (категории множественного характера), интерпретирующего «смыслово неоднозначные» компоненты музыкального образа по-своему.

¹ Там же. С 118.

² Там же. С. 120.

³ Там же. С. 121.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

В этом случае под «множественностью музыкального образа» подразумевается не образ-форма (согласно дифференциации Г.Г. Шпета), а представления и картины, вызываемые этой формой: «Представления же "картины", вызываемые <...> этой формой, у всех разные, и даже у каждого <...> разные в разные случаи <...> обращений к этой форме, как разны <...> и эстетические наслаждения этой формой»¹. Характерно, что классификация музыкальных образов Л.П. Казанцевой, подкреплённая многочисленными примерами², подтверждает наличие в музыке не многозначных, «нагромождающихся друг на друга, пульсирующих, колеблющихся в своих оттенках смыслов», а, наоборот, наличие достаточно чётких, определённых, а не расплывчатых и ускользающих от оптического осязания образных представлений.

Говоря об образе, мы исходим из того, что он не только однозначно существует в качестве основы композиторского замысла, часто выступая в роли первоимпульса творческого процесса, но и однозначен как *чисто смысловая картинность* эйдетической природы, рождающаяся в воображении художника, – образ-форма, по Г.Г. Шпету, внутренний слепок будущего произведения. Воплощению и обнаружению такого конкретного представления, «одинакового у создателя произведения и воспринимающего его человека» (Г. Шпет), обладающего достаточным тезаурусом, от которого зависит «его умение быть читателем»³ (умение считывать информацию, в том числе музыкальную), наилучшим образом способствует метод интертекстуальности, позволяющий соотносить не только тексты (интертекстуальность оперирует категорией текста: «Об интертекстуальности имеет смысл говорить только по отношению к готовым текстам»⁴), но и их образное содержание, при переносе в новый контекст обретающее ещё большую структурную определённость.

Поэтому при выборе объекта анализа в этом разделе нашего исследования мы постарались найти произведение, образ-форма которого формировалась на основе интертекстуального замысла. Данно-

¹ Шпет Г. Г. Сочинения. – М.: Правда, 1989. – 608 с. С. 451.

² Указанное издание.

³ Арнольд И. В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика. Интертекстуальные связи в художественном тексте. Межвузовский сборник научных трудов. – СПб., 1993. – 474 стр. С. 354.

⁴ Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 341 с. С. 64–65.

му критерию великолепно отвечает Пятнадцатая симфония Д.Д. Шостаковича. Кроме того, несмотря на отсутствие недостатка внимания со стороны исследователей¹, её интертекстуальный замысел так и не был раскрыт до конца. За прозрачностью используемого в симфонии чужого материала (Россини, Вагнер, Шопен, Глинка и сам Шостакович), от исследователей ускользает глубинный интертекстуальный план, позволяющий объяснить, не зачем (как обычно ставится вопрос о цитатном дискурсе Пятнадцатой симфонии²), а почему Шостакович цитирует именно Россини и Вагнера, Шопена и Глинку. Этот же вопрос поднимает и Л.О. Акопян: «По-настоящему интригует лишь одно: что могли значить для Шостаковича в 1971 году Россини и Вагнер, и *почему* темы именно этих композиторов-антиподов он избрал для того, чтобы оттенить собственное слово? [курсив мой. – Н.К.]»³.

Исчерпывающий ответ на этот вопрос даёт только *тайный интертекст*, связанный с именем А. Берга. В отличие от Россини и Вагнера, чуждых эстетике и поэтике Шостаковича, Берг был его музыкальным кумиром, близким и эстетически, и духовно, которому Шостакович стремился подражать и которого неоднократно цитировал в своей музыке. Поэтому обращение к одной из самых значительных партитур Берга, во-первых, не вызывает вопросов, во-вторых, объясняет появление *явного интертекста*⁴, исчерпывающе отвечая на вопрос Л.О. Акопяна *почему?*

¹ Арановский М. Г. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. – Л.: Музыка, 1977. С. 55–94. Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2-х т. Т. 2. – Л.: Советский композитор, 1986. – 624 с. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. – СПб: Дмитрий Буланин, 2004. – 578 с. Шмакова О. В. Из истории отечественной музыки XX века: симфонические циклы от Танеева до Шостаковича. Учебное пособие для студентов музыкальных вузов по курсу «История отечественной музыки XX века». – Волгоград, 2009. – 137 с. Волошко С.В. О некоторых особенностях драматургии Пятнадцатой симфонии Д. Д. Шостаковича // Проблемы художественного творчества. Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л. Яворскому. I часть. 28–30 сентября 2012 г. – Саратов, 2013. С. 103–109.

² Под знаком «зачем» цитатный дискурс симфонии рассматривался неоднократно (см. сноску 12). К примеру: «Отношение "текст – внетекстовые структуры" всегда носит семантический характер. Поэтому и возникает вопрос о цели цитирования, о том семантическом эффекте, который достигается включением в текст "инородных тел"» [Арановский, 1977].

³ Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. – СПб: Дмитрий Буланин, 2004. С. 395.

⁴ Тайный и явный интертекст – терминология М.Г. Раку: Раку М. Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Муз. академия. – 1999. – № 2. – с. 9–21.

Образ-форма (берговский интертекст)

Тайный интертекст Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича образует «Лирическая сюита» А. Берга для струнного квартета – те части, которые связаны с вагнеровским «тристановским» контекстом, выступающим по отношению к сочинению самого Берга уже в качестве явного интертекста. Написанная в сходных обстоятельствах с «Тристаном» Р. Вагнера (оба сочинения создавались под влиянием сильной страсти), имеющая явное и скрытое посвящение (первое – А. Цемлинскому, второе – тайной возлюбленной Берга, Ханне Фукс), названная автором «маленьким памятником большой любви» (с намёком на внушительные размеры вагнеровского «монумента»), «Лирическая сюита» в двух последних частях (V и VI) отсылает к генеральной смысловой антитезе «Тристана», которую составили мотивы Дня и Ночи.

Эта антитеза получила преломление в V части Сюиты в виде контраста эпизодов *Presto delirando* и *Tenebroso* («мрачно») – с одной стороны, скерцозного движения, с другой – аллюзии на Ноктюрн из дуэта II действия «Тристана и Изольды», воспроизводящей фактуру оркестрового «введения» перед вступлением голоса Тристана (тянущиеся залигованные аккорды). Сам А. Берг прокомментировал эту непрямую цитату в письме к адресату посвящения: «Из этого краткого счастья [IV части. – Н. К.] вырывается *Presto delirando* следующей части, с его скачущим пульсом, его помрачением, вновь и вновь вторгающимся в унылую глухоту ночи, чтобы, наконец, достичь кульминации в последней части, *Largo desolato*»¹.

Образный ритм V части «Лирической сюиты» проецируется на высший композиционный уровень Пятнадцатой симфонии, определяя равномерное чередование скерцозных (I и III) и медленных (II и IV) частей (*Allegretto – Adagio – Allegretto – Adagio/Allegretto*). Несмотря на темповый контраст внутри последней части, разграничивающий медленное вступление (с аутентичным, в темпе *Adagio*, цитированием вагнеровской темы судьбы) и продолжение экспозиции уже в темпе *Allegretto*, финал воспринимается в целом как медленная часть, обозначенный темповый водораздел на слух мало ощутим. Отмечая необычность финального *Allegretto* Пятнадцатой симфонии,

¹ Цит. по: Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. – СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2009. – 1136 с. С. 599.

М. Г. Арановский относит его к категории «"быстрой лирики", присущей только Шостаковичу»¹. В этом противоречивом определении сквозит понимание финала как медленной части по существу (по характеру ведущего лирического образа), а не по указанию метронома.

Таким образом, смысловое наполнение частей симфонического цикла предопределено «Лирической сюитой» Берга как символическая смена образов Дня и Ночи. Соответственно быстрые части символизируют «скачущий пульс» Дня, медленные – «унылую глухоту» Ночи. Эта образная картинность – исконная внешняя форма образа, – охватывающая симфонический цикл (сопоставимая с антропной системой образов, сформировавшей структуру классической симфонии, известной как «концепция человека» в интерпретации М.Г. Арановского², обладающая всеохватностью смысла, и есть то, что делает образ смыслопорождающей инстанцией.

Вне всякого сомнения, именно берговским интертекстом предопределено появление в симфонической партитуре музыкальных повелителей этих стихий – Вагнера и Россини. Тема судьбы (одна из самых мрачных тем в творчестве Вагнера) погружает в атмосферу «ночи» не только финал, но и оказывает влияние на II часть, в которой преобладают тёмные траурные краски. «Солнечный» Россини вошёл в симфонию по контрасту: марш-галоп из увертюры к опере «Вильгельм Телль» (одна из самых светлых тем композитора, которой добавляет блеска тембр меди) предопределил образное наполнение быстрых частей – преобладание «галоппады». Характерна и эмблематичность обеих сверх-тем, в процессе развития симфонического сюжета не изменяющих своей сути, что подчёркнуто композиционно: каждая из них выполняет роль рефрена.

Подобная эмблематичность ассоциируется с вербальным знаком: «Цитата, как знак, эквивалентна понятию-слову <...> Именно в этой функции понятия-идеи действуют в симфонии цитаты из Вагнера и Россини»³. Выступая в роли слов-знаков, цитаты в пространстве разворачивающейся образной ткани произведения выступают в виде

¹ Арановский М. Г. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. – Л.: Музыка, 1977. С. 55–94. С. 91.

² Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.: Исследовательские очерки. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 287 с.

³ Арановский М. Г. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. – Л.: Музыка, 1977. С. 70.

чистых значений, в противоположность тому, как в смысловом пространстве слова значения формируются звуковыми образами.

Действие-форма (авторский контекст)

Переходя к действию как внутренней форме смысла, мы имеем в виду прежде всего «событие мысли» (М. Фуко), которое, согласно логике смыслообразования, связано с переключением онтологического контекста в личностное измерение. Подобно тому, как образ-форма и действие-форма во внутреннем пространстве слова сосуществуют как «два одновременных прочтения времени» (Ж. Делёз), «берговская» образная структура обнаруживает похожую двусторонность – неразрывное единство, основанное на взаимопревращении «своего» и «чужого», существующее как два одновременных прочтения одного значения – вагнеровско-берговской оппозиции Дня и Ночи. Для Шостаковича эта оппозиция важна не сама по себе, а как средство тайнописи, иносказания о себе, обнаруживающего за карнавальным фасадом цитатного дискурса глубинные пласты личностного смысла.

В самом крупном плане взаимопереходность «своего» и «чужого» наблюдается в двойственном осмыслении композиционной структуры симфонии. В берговском («чужом») контексте она тяготеет к сюите (при отсутствии контрастов внутри частей, генеральный образный контраст формируется между частями, что отвечает нормам сюитной организации), а в авторском («своём») контексте предстаёт как типичная для Шостаковича-симфониста традиционная структура 4-хчастного симфонического цикла, о которой М.Г. Арановский писал как о возвращении Шостаковича после структурно ненормативных вокальных Тринадцатой и Четырнадцатой симфоний к чисто инструментальной концепции, мыслившейся как «модель мира», «структура действительности»¹.

В авторском контексте антитеза Дня и Ночи обретает метафорическое звучание. Её философский смысл традиционно истолковывается как противостояние жизни и смерти: «Пятнадцатая симфония принадлежит к числу тех сочинений последнего периода, в которых "обсуждается" одна из вечных проблем искусства – проблема жизни и смерти»²; «...Пятнадцатая симфония Шостаковича – симфония-

¹ Там же. С. 60.

² Там же. С. 69.

прощание, где концептуальной доминантой становится мысль о жизни и смерти. Не случайно появление как знаков жизни – марша из "Вильгельма Теля" Россини, поданного в пародийном ключе, и смерти – лейтмотива Судьбы из "Валькирии" Вагнера»¹. Но в том-то и дело, что антитеза жизни и смерти, формирующая генеральный контраст между частями симфонии, онтологична.

В авторском контексте симфонии антитеза Дня и Ночи проецируется на личность композитора, проблему двоемирия которого затронул В. П. Бобровский: «Парадоксальна раздвоенность Шостаковича. Человек этот писал кровью сердца своего, и в его музыке живёт человеческий дух. И этот же человек живёт среди людей словно "наоборот" тому, что светится в его музыке. Высшая стойкость в музыке и столь печальная слабость в видимой для нас жизни <...> Он не мог не осознавать разительного противоречия, разительной несовместимости его искусства и его повседневной жизни»².

Нельзя не согласиться с автором этих слов, что в двоемирии Д. Шостаковича отразилась общая (в целом свойственная обществу «советского» времени) искривлённость сознания («...Музыка Шостаковича тем и сильна, что она, помимо всего остального, современная – именно этой современностью – душевной раздвоенностью, именно это-то и оправдывает Шостаковича. Он не мог не сознавать внутренней фальши нашего бытия, и боль за нас, за нашу душевную нечистоту, за повседневную поругаемость правды и вызвала к жизни его музыку»³). Сама форма симфонии как жанра высоких обобщений поднимает тему личного двоемирия Д. Шостаковича, между жизнью и творчеством которого (позицией общественного деятеля и художником, «писавшим кровью сердца») существовал разлад, до уровня общечеловеческой, социально значимой проблемы и её философского осмысления.

Главный символ Дня, «повседневности» и её искажающего воздействия («повседневной поругаемости правды») в мире Шостаковича (авторском контексте произведения) – главная тема I части симфо-

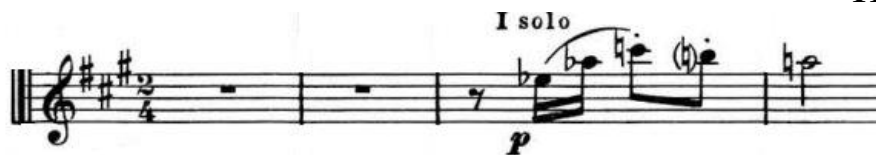
¹ Шмакова О. В. Из истории отечественной музыки XX века: симфонические циклы от Танеева до Шостаковича. Учебное пособие для студентов музыкальных вузов по курсу «История отечественной музыки XX века». – Волгоград, 2009. С. 116.

² Бобровский В. П. Шостакович в моей жизни. Личные заметки // Е. Чигарева. Отец и сын. Разбирая семейные архивы. В. Бобровский. О самом важном. Шостакович в моей жизни. Личные заметки. – М., 2006. С. – 149–169. С. 150.

³ Там же.

нии [Пример 1], характер которой выявляется через соприкосновение с музыкой повседневности, «сферой "низких" бытовых жанров»¹.

Пример 1



В качестве её бытового прототипа М. Г. Арановский называет «Цыганочку», также как и «высокий», академический прототип (тема Первой баллады Шопена²) содержит в себе «низкий», бытовой прообраз – салонный вальс, чувственные «обертоны» которого сродни «Цыганочке». Этот «портрет» дополняет гротесковая трансформация, которой подвергнута тема-аллюзия, – характерный для Шостаковича приём передачи уродливых сторон повседневности. Причём гротеск проглядывает не только в интонационном искажении шопеновской темы, но и её травестийной подаче благодаря выбору тембров (колокольчики, флейта соло), контрасту регистров и максимальному упрощению фактуры (флейта на фоне струнных пиццикато), что сам композитор ассоциировал с «магазином игрушек». Несмотря на то, что «этой характеристике не придают серьёзного значения»³ (хотя автор этого суждения, Л.О. Акопян, вторит Шостаковичу: «Мысль нарочито легкомысленна, кукольна»⁴), она органично вписывается в пространство метафоры Дня и Ночи, актуализируя вагнеровское понимание этой антитезы как подлинной (Ночь) и неподлинной (День) жизни.

Первое Allegretto (I часть) – марионеточное царство, в котором человек не принадлежит себе, управляемый сверху невидимым кукловодом, приговорённый выполнять чуждые ему действия и предписания, что отражает трансформация «кукольной» темы, в кульминации разработки превращающейся в собственную противоположность – механическое чудовище (аналогично превращениям тем-монограмм Allegretto Десятой симфонии).

¹ Арановский М. Г. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. – Л.: Музыка, 1977. С. 74.

² Связь с Балладой Шопена установлена М. Г. Арановским [Арановский, 1977] и С. В. Волошко [Волошко, 2013].

³ Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. – СПб: Дмитрий Буланин, 2004. С. 389.

⁴ Там же.

Второе Allegretto (III часть) – продолжение этой метафоры, представляющее сам мир повседневности как механизм, чётко отлаженную систему, в которой человек – всего лишь винтик, лишённый индивидуальности, что получает воплощение в абсолютной эмоциональной нейтральности музыки, многообразии мало выразительных симметричных звуковых структур (отражение структурной зеркальности россиниевской темы, задающей основной темперамент, образую «тональность» этой части), организующих практически безостановочное движение скерцо.

Эта часть, благодаря преобладанию в ней тембров деревянных духовых, неожиданно обнаруживает близость стилю И. Стравинского – музыке праздничных гуляний из балета «Петрушка», знаками которой выступают квинтовые бурдоны, плясовые формулы с комичными «коленцами», ухарскими интонациями, тяжеловесными «притопами»; трубные сигналы, словно грозные приказы, разворачивающие «движение толпы»; воспроизведение отдельными оркестровыми группами (струнные, деревянные духовые) эффекта «большой гармошки» «Народных гуляний». Возникающую в центральном эпизоде, приостанавливающем общее движение, транспонированную монограмму DSCН у хора валторн и низкой меди, наверное, можно сравнить с Петрушкой (в продолжение «кукольного» мотива I части), вглядывающимся в лицо безликой толпы. И особенно метафорично в этом контексте не дающее авторской теме прозвучать в полный голос комикующее глиссандо тромбонов, звучанием которых она поглощена и «раздавлена» [Пример 2].

Пример 2

The image shows a musical score for five brass instruments: Cor. (Coronet), Tr-be (Trumpet in B-flat), Tr-ni (Trumpet in C), e (Euphonium), and Tuba. The score is written in a single system with five staves. The music begins with a series of rests for all instruments. The Cor. and Tr-be parts enter with a series of notes, marked with a dynamic of *p*. The Tr-ni part enters with a series of notes, marked with a dynamic of *f*. The e and Tuba parts enter with a series of notes, marked with a dynamic of *p*. The Tr-ni part has a long, sustained note marked with *gliss.* (glissando). The score ends with a series of notes and rests for all instruments.

Неподлинное существование (вовлечённость в общий поток жизни, растаптывающий личность высокой духовной организации) противопоставлено подлинной, внутренней жизни, в которую погружают медленные части, с их лирическими темами и неотступно пульсирующей мыслью о близости конца, отражающей состояние сознания Шостаковича в его настоящем времени (экзистенциальное наваждение, преследовавшее его в последние годы жизни, в Пятнадцатой симфонии свёрнутое в одной части). Однако тема смерти получает неожиданный ракурс трактовки в контексте сочинений Шостаковича позднего периода творчества (в которых она осмысливается как сугубо экзистенциальная проблема), возвращая к симфоническим концепциям центрального периода, с характерным для них отражением противостояния личности и системы.

Эта ретроспективность связана прежде всего с реминисценцией темы нашествия из Седьмой симфонии в разработке финала (в качестве 12-тоновой основы для *basso ostinato*), появление которой корректирует восприятие темы судьбы Р. Вагнера, возвращая ей имманентный смысл, что, безусловно, не снимает с неё семантики смерти в контексте «симфонии о закате человеческой жизни» (в трактовке М. Г. Арановского¹), ибо это Судьба в её высшем, даже верховном значении. Но, возникая, подобно темам фатума Чайковского, как грозное предвестие перед разработкой, она обретает значение судьбы человека в условиях бездушной тоталитарной системы, образ которой в своё время должна была воплотить именно тема нашествия, о чём ещё в 1943 году, писал А. Лурье: «Можно предположить, что его симфония была начата до нашествия немцев на Россию, а затем она с событиями войны срослась внутренне»². Появление темы нашествия в Пятнадцатой симфонии самой логикой становящейся мысли оправдывает это давнее, несвоевременное и не имеющее оснований в контексте Седьмой симфонии предположение (в «Ленинградской» симфонии образ вражеского нашествия не допускает иных трактовок).

¹ Арановский М. Г. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. – Л.: Музыка, 1977. С. 60.

² Лурье А. С. О Шостаковиче (вокруг 7-й симфонии) // Вышневецкий И. Г. «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов. История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, С. Прокофьева, И. Маркевича. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 287–293. С. 289.

Нереализованный в конце 1930-х годов замысел Шостакович воплотил в Пятнадцатой симфонии.

Важную роль в формировании этого смысла играет кажущийся на первый взгляд незначительным «сдвиг» из лирического измерения главной и побочной партий экспозиции в скерцозную сферу заключительной, вторгающейся неожиданным диссонансом: обытовлённая, нарочито примитивная танцевальная формула, обрывающаяся на полуслове авторский голос (росчерк DSCH), словно по ошибке попала сюда из другого мира. Но это не ошибка. В музыке Д. Шостаковича нет ничего случайного или необязательного. Заключительная тема как реминисценция скерцозности нечётных частей симфонии соединяет разобщённые миры Дня и Ночи, устанавливая между ними прямую связь. А в драматической кульминации финала – мощном нарастании на тему нашествия, данной в трехкратном увеличении, – воссоздаётся уже грозная картина вторжения внешнего мира во внутренний, поднимающая на гребень волны анаграмму DSCH – восходящий мотив в объёме ум. 4, на вершине переходящий в подчёркнуто аффектированное ламенто, в котором изливается страдание на грани пароксизма. Так Д. Шостакович обличает День, всей своей системой подавления свободы мыслей и действий заставляющий человека крикнуть душой, обвиняет его как источник внутренней надломленности, которую чувствовал в себе самом (В.П. Бобровский приводит самооценку Д. Шостаковича: «Я надломленный человек»¹).

Таким образом, мы имеем взаимообратимость структур – *образа* как экспозиции заданного значения (вбирающего в своё смысловое поле «слова-знаки» – цитаты, обозначающие те самые устойчивые представления, которые сформировали образную структуру симфонии), и *действия* как его субъективной, личностной интерпретации. Дальнейшее углубление личностного смысла под действием авторской интенциональности приводит к смысловому взрыву, обнаруживающему *слово*, содержащему ответ на последнюю загадку Пятнадцатой симфонии.

На пересечении контекстов (слово)

Эта загадка также представляет собой «слово»-цитату, двусторонний знак, одной гранью входящий в берговский, другой – в автор-

¹ Бобровский В.П. Шостакович в моей жизни. Личные заметки // Е. Чигарева. Отец и сын. Разбирая семейные архивы. В. Бобровский. О самом важном. Шостакович в моей жизни. Личные заметки. – М., 2006. С. – 149–169. С. 150.

ский контекст. В берговском контексте (или интертексте) он возникает в полном соответствии с «Лирической сюитой»: подобно Бергу, который в финале своей сюиты по-вагнеровски соединяет образы любви и смерти, цитируя лейтмотив томления из «Тристана» (он же лейтмотив напитка, источник Liebestod), дополняя его монограммами ВА (Берг А.) и FH (Фукс Х.) и скрытой (на правах «скраденного» слова) вокальной строкой (сонет Ш. Бодлера «De profundis»), Шостакович в финале симфонии цитирует ту же тему и вплетает в тематическую ткань экспозиции свою монограмму DSCN (завершающую главную и обрамляющую побочную темы [Пример 3]). Однако Шостакович цитирует Вагнера по-своему, давая тему полунамёком (до введения «тристан»-аккорда), что не мешает её узнаванию в атмосфере цитируемой темы судьбы Вагнера, а также благодаря неизменности звукового состава (секста «ля – фа», имеющая значение титульной интонации для вагнеровской оперы) и тембру струнных.

Пример 3

IV часть, окончание главной темы

The musical score shows the end of the main theme in the IV part. It consists of four staves: Violin I (V-nl I), Violin II (V-nl II), Viola (V-la), and Cello/Double Bass (V-le). The music is in a minor key and features a prominent six-note chord (F-A-C-E-G-B) in the strings. The notation includes various rhythmic values and phrasing marks.

IV часть, начало и окончание побочной темы

The musical score shows the beginning and end of the secondary theme in the IV part. It consists of five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin I (V-nl I), Violin II (V-nl II), and Viola (V-la). The score starts at measure 120 and includes dynamic markings like 'p'. The notation includes various rhythmic values and phrasing marks.

В авторском контексте вагнеровская тема томления неожиданно оказывается глинкинской «лирической секстой», и если бы не комментарий Шостаковича по поводу её происхождения, эта загадка могла бы остаться нераскрытой: «Менее известный, так сказать, слушателям романс "Сомнение" я использовал в четвёртой части»¹.

«Менее известный» относится не столько к романсу (одному из самых известных у Глинки), сколько к изъятой из него интонации, среди цитат Пятнадцатой симфонии – самой загадочной и неуловимой, поскольку обычно цитируются начальные фрагменты тем и произведений, что способствует их безошибочному определению. Наверное, поэтому С. Хентова связывает «лирическую сексту» не с «Сомнением», где эта интонация даётся в каденции и функционирует как типовой завершающий оборот (широко распространённый в романтической музыке у Беллини, Шопена, Верди, Вагнера и др.²), а с зачином романса «Не искушай»: «Шостакович берёт из музыки Вагнера "тему судьбы" <...> и проводит её контрастом к <...> интонациям глинкинского романса "Не искушай"»³. Может быть, и в самом деле композитор ошибся, объясняя происхождение интонации?

Но Шостакович не ошибался. Для него важны любые детали – и высотное совпадение глинкинской сексты с вагнеровской (в «Сомнении» те же звуки «ля – фа»), и идентичность на уровне «внетекстовых структур» (М. Г. Арановский) – кадансовое положение «лирической сексты» в элегии «Сомнение» имело принципиальное значение: сочетание лиричности и семантики конца (не забудем и про элегичность) давало то же самое двойственное мерцание смыслов любви и смерти, что и у Вагнера. Фактически, глинкинская секста – это русский Liebestod, что подтверждает дальнейший (с началом экспозиции) переход в русское романсово-элегическое интонационное поле. Сам момент перехода из «чужого» контекста в «свой» (на границе Adagio и Allegretto) тонко обыгран зависанием на третьем звуке вагнеров-

¹ Долинская Е. Б. Поздний период творчества Д. Шостаковича: факты и наблюдения // Шостаковичу посвящается: Сборник статей к девяностолетию композитора (1906–1996). – М.: Композитор, 1997. – С. 27–38. С. 33.

² М. Г. Арановский посвятил исследованию этой «риторической фигуры романтического века» несколько страниц своего капитального исследования: Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 341 с. С. 195–203.

³ Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2-х т. Т. 2. – Л.: Советский композитор, 1986. – 624 с. С. 544.

ской темы томления, после чего мелодические «пути» общей интонации расходятся в разные стороны, и Шостакович следует за Глинкой. Но, по сути, это путь к себе.

Той же двойственностью отмечена и лирическая тема II части, сходная с главной темой Скрипичного концерта Берга, – широко распетая, устремленная ввысь, но из большей глубины виолончельного диапазона (словно из «подземелья» души, где не дремлет лишаящая покоя мысль о близости ухода) – ряд из 11 звуков (без ре-бемоля), как и прототип – исключение из правил додекафонии (движение по звукам аккордов, но вместо трезвучий – квартсекстаккорды, облечённые «кадансовой» семантикой конца). Аллюзия на мемориальное сочинение (как известно, Концерт Берга имеет посмертное посвящение) сгущает «ночные» тени в лирическом пространстве симфонической концепции.

Это слияние любви и смерти, а точнее – тяготение к смерти, весьма озадачивает, особенно после Четырнадцатой симфонии, где в аполлинеровских образах смерти-любовницы («Начеку») и кокотки («Мадам, посмотрите») Шостакович создал антивагнеровскую инверсию романтической утопии «Liebestod», показав не опозитизированный, а страшный и уродливый лик смерти. Так как понимать это странное для Шостаковича притяжение, обнаруживающее себя в авторском контексте симфонии? Ответ на этот вопрос приближает к «событию мысли» произведения, связанному с «жизнью и смертью» заглавной интонации Пятнадцатой симфонии – «лирической сексты».

Кадансовое положение глинкинской сексты в собственном контексте особенно значимо было для Шостаковича в соотнесении с кадансовой формулой главной темы I части симфонии (распетый флейтой квартсекстаккорд), которую М. Арановский связывает с концепцией «симфонии о закате человеческой жизни» («...Превращение каданса в главную тему симфонии имеет особый смысл, целиком связанный с общей концепцией сочинения»¹). Фактически главная тема I части и глинкинская секста в финале – это и разные модусы одной интонации (скерцозная и лирическая), и разные ипостаси образа лирического героя симфонии, две грани его существования (подлинной

¹ Арановский М. Г. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. – Л.: Музыка, 1977. С. 75

и неподлинной жизни), на сближении которых строится симфонический сюжет в авторском контексте произведения.

Событийный момент приходится на репризу финала, окружённую трагической аурой зеркальности, разворачивающей время вспять, лишаяющей героя будущего. Идея симметрии как основа хронотопа безбудущности, в котором существует герой, выявляется и в «берговской» теме II части [Пример 4] (зеркальное изложение в репризе, возвращающее к незнающему исхода состоянию мрачной угрюмости души, подавленной экзистенциальными кошмарами, которые в хороводе тем II части проглядывают ликами то скорбного хорала, с тесно сжатыми, словно мешающими вздохнуть полной грудью, полутоновыми интонациями, то маршевыми формулами, концентрирующимися в траурный марш), и в Allegretto III части, с его тотализацией симметричных звуковых структур, и на уровне композиции в целом (кода финала на главной теме I части).

Пример 4 Тема II части (экспозиция)

The image shows three staves of music for Violoncello (V-c.). The first staff starts at measure 19 and is marked 'V-c. solo'. The second staff starts at measure 26. The third staff starts at measure 33 and includes a 'dim.' (diminuendo) marking. The music is in a minor key and features a somber, expressive melody with various dynamics like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Тема II части (реприза)

The image shows four staves of music for the reprise of the second theme. The first staff is for Cello (Cel.) and is marked 'solo' and 'p'. The second and third staves are for Violin (Vibr.), with the third staff also marked 'solo' and 'p'. The fourth staff is another Violin (Vibr.) part. The music is marked 'Adagio' and starts at measure 108. The tempo is indicated as '♩ = 108'. The key signature has two sharps (F# and C#).

Зеркальную репризу финала дополняет множество «говорящих» деталей: перевёрнутый контрапункт побочной темы (DSCН – «головой» вниз) в совокупности с её тембровым омрачением (вместо флейты – низкий фагот), печальная просветлённость главной (впервые чистый Ля мажор в симфонии этой тональности), отсылающая к «кукольной» ладово двойственной теме I части, объединяющей обе сексты (мажорную и минорную); вторжение темы судьбы, раскалывающее главную и побочную темы, образующих интонационно-смысловую целостность, и, наконец, исчезновение личного «вензеля» композитора в завершении главной темы, вместо которого, сжатая до уменьшенной кварты (абрис монограммы DSCН), дана то ли глинкавская каденция, то ли шопеновская тема I части. Череда описанных превращений порождает метафору утраты внутренней цельности (по равнению с экспозицией финала), потери себя. Остаётся только холод, пустота, призрачность, небытие – «аккорды смерти»¹ (неполная серия), словно свёртывающие в одну вертикаль звуковой образ негативной вечности «Музыки» из «Семи стихотворений А. Блока», отталкивающий скрежещущим «вакуумом» диссонантно-пустотных созвучий, и растворение в этой злой пустоте, где продолжает пульсировать тема нашествия.

Подмена «лирической сексты» скерцозной «кукольной» интонацией в коде (челеста) – печальный итог, фиксирующий вытеснение подлинного «я» неподлинным. Так Д. Шостакович передаёт процесс внутренней деформации личности, сгибающейся под прессом внешних давлений, но снова и снова поднимающей голову, возрождающейся в творчестве, которое было его настоящей жизнью (Е.Б. Долинская обратила внимание на часто повторяемое Шостаковичем в письмах к И. Гликману, как некое самооправдание, «я не могу не писать»²).

Трагический итог развития симфонического сюжета, связанный с деформацией «лирической сексты» и монограммы DSCН, обнаруживает слово как скрытую глубинную структуру всеобъемлющего значения по отношению к целому (произведению), подобно тому, как

¹ Название по: Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. – СПб: Дмитрий Буланин, 2004. С. 394.

² Долинская Е. Б. Поздний период творчества Д. Шостаковича: факты и наблюдения // Шостаковичу посвящается: Сборник статей к девяностолетию композитора (1906–1996). – М.: Композитор, 1997. С. 29.

во внутреннем пространстве слова в зоне смыслового взрыва открывается образ, наделяющийся такой же всеохватностью смысла. Глубинное слово, «взрывающее» финал симфонии, выполняет кларитивную функцию (достижение высшей ясности), однозначно утверждая смысл притяжения смерти (который изначально кажется странной загадкой Шостаковича) и одновременно проясняя глубинный смысл симфонии как авторского послания.

Нет ничего удивительного в том, что слово как внутренняя форма образа, двоится в контексте двуплановой интертекстуальной концепции симфонии. И берговский, и авторский контексты симфонии содержат в своей глубине слово как внутреннюю форму смысла, являющуюся в исконном вербальном облике внешней формы. Берговский интертекст с его порождающей зримой образной структурой Дня и Ночи, охватывающей симфонию, входит в неё вместе со своей скрытой структурой, которую в «Лирической сюите» образует «скраденное» слово – сонет Ш. Бодлера «De Profundis» (зашифрованный в скрытой вокальной строке VI части). В трагическом свете финала этот поэтический текст оживает и начинает играть смыслами, охватывающими различные уровни образной композиции.

Аутентичная покаянная молитва, стоящая за латинским инципитом De Profundis, проецирует на симфонию смысл покаяния, в силу чего она воспринимается не иначе, как покаянная исповедь великого художника XX века, самой Судьбой приговорённого к жизни в «мире кривых зеркал» – искажённых идеалов и ценностей, – вынужденного приспособляться и кривить душой, чтобы не быть раздавленным системой, лишаящей человека свободы и права быть собой. Подобные произведения, использующие сакральный текст 129 псалма (чаще всего инципит и первую строку «Из бездны бед взываю я к Тебе») как основу для личной исповеди, в XX веке получили распространение (широко известна тюремная исповедь Оскара Уайльда под тем же названием – письмо к Р. Россу), что позволяет и Пятнадцатую симфонию отнести к этой традиции. Аналогия между симфонией Шостаковича и исповедью Уайльда правомерна ещё и потому, что для композитора тюрьмой был «внешний» мир кривозеркалья. В том числе хорошо известна и исповедальность позднего творчества Шостаковича: «Конечно "поздний Шостакович" во многом уступает "центральному". И, однако, в чём-то он открывает новое – его музыка стано-

вится более личностной, она часто звучит как непосредственная исповедь»¹.

Последняя симфония Шостаковича и писалась как «непосредственная исповедь» композитора, личность которого в симфоническом контексте представлена монограммой DSCN, раскрывающей свой смысл как «глубинное знание о самом себе <...> исповедь о своём прошлом, настоящем и даже будущем»². Но последнего (будущего), как уже было установлено, герой лишён. Его взгляд прикован к прошлому, которое лишает сна (именно в медленных частях, связанных с ночным топосом, наиболее сконцентрирована внутренняя интенсивность героя), превращая настоящее героя в сплошное страдание и являясь главной причиной его безбудущности. В этой симфонической исповеди Шостакович поведал не о своих страхах смерти, а о том, что больше всего угнетало его в самой жизни. Экзистенциальная тема отодвигается в глубину симфонического сюжета, и мы видим перед собой личность, не протестующую против высшей несправедливости жизни, но внутренне сросшуюся с мыслью о неизбежности конца.

Отсюда и возникает это странное, на первый взгляд, притяжение смерти, интенсивность которого, обретая форму призыва, передаёт интертекст самого Шостаковича, уводящий в ретроспективу творчества композитора, что является ещё одним индикатором погружённости в измерение прошлого. Модус ретроспективности Пятнадцатой симфонии отмечал М. Г. Арановский: «Слушая её, испытываешь ощущение, будто автор оглядывается назад, мысленным взором окидывает свои прежние сочинения, и каждое из них оставляет свой след в партитуре...»³. Но самый важный след надо искать в глубине, ибо самая таинственная интонация симфонии – «лирическая секста» – отсылает непосредственно к одному из «прежних сочинений» – «Сонету № 66» на слова В. Шекспира, в котором в сжатой музыкально-поэтической форме получило выражение то же самое противостояние возвышенной духовности и низости окружающей жизни, вобравшей

¹ Бобровский В. П. Шостакович в моей жизни. Личные заметки // Е. Чигарева. Отец и сын. Разбирая семейные архивы. В. Бобровский. О самом важном. Шостакович в моей жизни. Личные заметки. – М., 2006. С. – 149–169. С. 152.

² Фахрадов Р. Учитель и ученик: контекстологии // Музыкальная академия. – 2006. – № 3. – С. 63–69. С. 63.

³ Арановский М. Г. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. – Л.: Музыка, 1977. С. 60.

ществовании такой программы»¹, – основывается на восприятии этой симфонии как чистой музыки. Возвращение Шостаковича после Тринадцатой и Четырнадцатой симфоний к инструментальной концепции объясняется самим содержанием Пятнадцатой симфонии (политизацией содержания), откуда это стремление «спрятаться» за «сложно построенный смысл» (Ю. Лотман). В непримиримом противостоянии с системой кривозеркалья талант композитора обретал не только зрелость, но и то качество особой смысловой глубинности и иносказательности, которое отличает его мышление вообще, а в последней симфонии достигает особой эзотеричности. Может быть, поэтому слово в этой симфонической концепции (в которой образ является главной смыслопорождающей инстанцией) оказалось не на поверхности, а в глубине?

В этой симфонии Шостакович предпочёл отказаться от «все-разъясняющего слова» (выражение Г. Малера). Однако выявление слова как глубинной структуры симфонии говорит о том, что замысел Шостаковича не ограничивался «самодостаточной эстетической привлекательностью»². Последовательная интертекстуальность мышления прослеживается на всех уровнях смыслообразовательного процесса, вплоть до кульминационной точки – смыслового взрыва, который достигается через ряд интертекстуальных отсылок, в соответствии с общим вектором смыслообразовательного процесса, от известного, общезначимого, «чужого» – в глубину собственного «я»: Берг («Лирическая сюита») – Вагнер (тема томления) – Глинка («Лирическая секста») – Шостакович («Сонет 66»).

Открытие «все-разъясняющего слова» как внутренней смысловой структуры происходит аналогично логике вокальных симфоний с поэтическим текстом в финале. И в том, и другом случае (открыто и скрыто) смысловой взрыв актуализирует «достижение высшей смысловой ясности» как результат сверх-усилия художника преодолеть сопротивляемость внесловесного материала. Но в отличие от вокальной симфонии как жанра слова, где поэтический текст развёртывается во времени и пространстве, поэтический текст как внутренняя структура в жанре образа оказывается свёрнут в одной точке («Лирическая секста»).

¹ Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. – СПб: Дмитрий Буланин, 2004. С. 395.

² Там же. С. С. 394.

5. «Игра» форм – геометрия смысла (заключение ко Второй части)

*«Мысль содержит в себе всю
полноту заключённого в ней смысла»*

А. Ю. Агафонов.

Обращаясь к проблеме гетерогенности смысла, мы столкнулись с явлением «игры» внутренних форм («содержание принимает вид формы, что и допускает "игру" форм»¹). Понятие «игра» кажется наиболее приемлемым термином, используемым с целью обобщения явления взаимопереходности и превращения внутренних форм, жизнь которых как тонкой материи смысла вряд ли может быть систематизирована и уложена в схемы. Подобный подход привёл бы к чрезмерному упрощению данного явления, ибо чем более неповторима конфигурация логосных форм, отражающая становление самой мысли художника, тем уникальнее произведение. Однако некоторые закономерности, проявляющиеся в области хронотопа внутренних форм как «эмпирико-формального момента» (М. М. Бахтин), «осязательной геометрии» (А.А. Ухтомский), «абстракции для опредмечивания» (Р. Р. Тазетдинова), всё же могут быть установлены.

Перейдём на уровень «осязательной геометрии» смысла, вернувшись к уточнению структурных характеристик внутренних форм. Структура смыслообразующих элементов, абстрагированная от конкретного содержания, отражает природу каждого из них – пространственную или временную, так как координатами пространства и времени моделируется сам смысл и определяется мировосприятие человека. Структура действия характеризуется развёрнутостью во времени, измеряемая параметрами начала и конца становления события; образ имеет структуру пространственного характера, не имеющую параметров начала и конца, становление которой основано на преодолении (поглощении) времени; слово, вне пространственных и временных характеристик, имеет «нулевую» структуру, свёртывающую пространство и время в своих внутренних формах.

¹ Зинченко В. П. Мысль и слово Густава Шпета. – М.: Изд-во УРАО, 2000. С. 93.

Идея геометрии смысла была затронута Ж. Делёзом, уподобившим смысл сфере: «Смысл подобен сфере, куда я уже помещён»¹. При всей метафоричности этой формулировки, форма сферы в проекции на смысл может оказаться вполне осязаемой. Такая форма создается вертикально-горизонтальный каркасом хронотопа (ССГ и ДСГ). Однако только во внутреннем пространстве слова парадигматическая вертикаль (как структура объектного смысла) и синтагматическая горизонталь (как структура субъектного смысла) уравниваются друг друга как «два одновременных прочтения времени» (Ж. Делёз). Но во внутреннем континууме и образа, и действия (в жанрах образа и действия) ситуация изменяется, равновесие пространственно-временных координат нарушается: доминирование той или иной смыслопорождающей инстанции (образа или действия) приводит к гипертрофии одного из двух хронотопических измерений – пространственного фактора в жанре образа или временного – в жанре действия, что обрачивается трансформацией – «превращением, сокращением, извращением» (В. П. Зинченко) – для другой.

Так, наблюдаемое в Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича укрупнение образного плана, охватывающего циклическую композицию и превращающего её в два параллельных парадигматических ряда, соотносящихся как два символических измерения подлинной и неподлинной жизни, в которых одновременно пребывает герой (смысл, проявляющийся сквозь призму интертекстуального концептуального контраста образов Дня и Ночи), приводит действие как внутреннюю временную форму смысла к фактическому коллапсу. Главный событийный смысл произведения – слияние двух взаимоотталкивающихся образов (кривляющейся личины и страдающей личности), связанных общей интонацией, по-разному интерпретируемой в измерениях «Дня» (скерцо) и «Ночи» (лирика), и идентификация двуликого образа героя с образом автора, – осуществляется посредством образных сопоставлений, а не действительного сквозного развития.

Действие как внутренняя форма образа в интертекстуальном контексте симфонии сводится к операции переключения контекстов («чужой» – «свой», Берг – Шостакович) как приём, или средство, «с помо-

¹ Делёз Ж. Логика смысла / Пер. с фр. – Фуко М. *Theatrum philosophicum* / Пер. с фр. – М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с. С. 48.

щью которых возможно установление отношений между операндами – образами и понятиями, имеющими смысловое содержание»¹.

Аналогично и в опере как жанре действия доминирующая смыслопорождающая инстанция, тотализирующая синтагматические связи, фактически уничтожает парадигматическую вертикаль – образные комплексы оказываются всецело подчинены временному фактору развития, включённые в структуру фигуры актуального действия, с её однонаправленной временной непрерывностью, в соответствии с описанием хронотопа с позиции времени: «...Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым, пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории»².

В зависимости от доминирования пространственного или временного факторов в организации внешней, материальной формы художественного «Текста» (под «Текстом» понимается «конкретный вид искусства»³), определяющих принадлежность «Текста» пространственным или временным видам искусства, Р. Р. Тазетдинова вводит альтернативное хронотопу – понятие, в котором доминирует время-«хронос», – понятие «топохрон» (от «пространства-топоса»), в котором «примат <...> отдаётся пространству»⁴. «Топохрон» трактуется как пример «девиантного альтернативного мышления»⁵: если звучащую музыку, которая разворачивается во времени, «"представляет" *хронотоп*», то «язык <...> архитектуры – в её молчании, делающем фигуру опредмечивания пространственно-временных отношений в ней <...> "*хронотопом наоборот*", то есть *топохроном*»⁶.

Дифференциация видов искусства, музыкальных жанров, внутренних форм на пространственные и временные представляет разные уровни дифференциации творческого мышления, относящиеся к универсалиям человеческого интеллекта, оперирующего категориями пространства и времени как инструментами мировосприятия и миро-

¹ Агафонов А. Ю. Основы смысловой теории сознания. – СПб.: Речь, 2003. – 296 с. С. 262.

² Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.) / Ред. С. Г. Бочаров, В. В. Кожин. – М.: Языки славянских культур, 2012. – С. 340–512. С. 341.

³ Тазетдинова Р. Р. К вопросу о хронотопичности художественного пространства-времени // Вестник Вятского государственного университета, 2010. Эл ресурс. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-hronotopichnosti-hudozhestvennogo-prostranstva-vremeni/viewer>. С. 33–39 (Дата обращения: 20.05.2020). С. 38.

⁴ Там же. С. 35.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 38.

понимания. Как утверждают психологи (И.М. Сеченов, Л.М. Веккер), «бесконечное разнообразие отображаемых мыслью отношений вписывается <...> в общую рамку», которая «создается универсальностью именно пространственно-временных межпредметных отношений»¹. Поэтому разрастание пространственного или временного поля творческой мысли на уровне языка искусства или внутренних жанровых структур, обозначенных нами как жанры образа и действия, воспринимается как отклонение от нормы внутреннего хронотопирования художественного текста, присущего слову или литературе как *искусству слова*, где у М. М. Бахтина и возникло понятие хронотопа как равновесия пространства и времени, при котором «пространство <...> втягивается в движение времени», а «приметы времени раскрываются в пространстве»².

Но вернёмся к трансформации хронотопов образа и действия, которая объясняется тем, что в жанрах действия и образа порождающая структура и её внутренние формы соотносятся между собой как «внешний» и «внутренний» планы смыслообразования – «нечто и его смысл» (Ж. Делёз), «внутреннее время фабулы и внешнее время её передачи <...> внутреннее пространство видения и внешнее пространство изображения»³: порождающая инстанция, выносимая вовне (во «внешнее время фабулы» или «внешнее пространство изображения»), обращённая к слушателю-зрителю, гипертрофируется, что для внутреннего плана смыслообразования («внутреннего пространства видения») оборачивается сжатием. Такая координация форм образа и действия искривляет форму-«сферу» смысла, как бы уплощает её. Один из внутренних элементов такой искривлённой «сферы» (образ в структуре действия, действие в структуре образа) втягивается в орбиту миметического дискурса (конструирования «нечто» – картины мира с позиции действия или образа) в функции вспомогательного или дополняющего элемента, обеспечивающего понимание «нечто»: об-

¹ Веккер Л. М. Психика и реальность: Единая теория психических процессов. – М.: Смысл, 1998. – 685 с. (Глава 12). Эл. Ресурс. URL: <http://psylib.org.ua/books/vekk101/txt12.htm>.

² Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.) / Ред. С. Г. Бочаров, В. В. Кожинов. – М.: Языки славянских культур, 2012. С. 341.

³ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов / Ред. С. Г. Бочаров, Н. И. Николаев. – М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2003. – С. 69–264. С. 69–70.

раз сообщает действию предметность, действие направлено на дешифровку предметного смысла образов.

Но остаётся последний внутренний элемент – «искомый смысл»¹, реализующий индивидуальную авторскую интенцию, придающий деформированной, уплощённой форме-«сфере» смысла глубину. В обоих случаях (и в жанре действия, и в жанре образа) этим элементом является слово, которое, независимо от того, в какой форме оно извлекается из глубины текста – как скрытая или открытая структура, – обнаруживает себя в своей исконной вербальной форме (как и другие внутренние формы, опознаваемые во внутреннем смысловом континууме по внешним формальным признакам). Выделяемое в конгломерате внутренних форм (образ – действие – слово) как инстанция, в которой «мы имеем дело с максимальной концентрацией смысла» (В.П. Зинченко), слово в жанрах образа и действия обнаруживает себя именно в функции искомого смысла, в противовес образу и действию, выступающим в функции моделирования «нечто». Различие между планами моделирования и поиска смысла понимается как различие между *представлением* смысла, который задан, «явлен в самой структуре <...> представляемого»², и *динамикой мыслительного процесса* («динамикой понимания <...> как сукцессионного ряда актов мышления»³).

В связи с категорией искомого смысла, которым в значительной мере мотивируется создание самого произведения, включая выбор жанра, то есть смыслопорождающей инстанции, и вместе с ней устойчивых моделей образной или действенной драматургии как сложно устроенного лабиринта, по которому мысль автора движется к своей цели, – открывается ещё одна значимая закономерность. Во-первых, искомый смысл может быть трактован как превращённая форма (превращение порождающей инстанции), возникающая с неизбежностью закона амодальности смысла, согласно которому «нечто» и «его смысл» не могут быть изоморфными структурами: «Смысл не может быть смыслом самого себя»⁴, «смысл, заключённый

¹ «Само неустанное стремление человека искать в своей жизни смысл – есть лучшее свидетельство его объективного существования в *субъективном мире* человека [курсив мой. – Н. К.]»: Агафонов А. Ю. Основы смысловой теории сознания. – СПб.: Речь, 2003. С. 89.

² Агафонов А. Ю. Основы смысловой теории сознания. – СПб.: Речь, 2003. С. 265.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 126.

в активном познавательном контуре, не есть сам познавательный контур сознания, но вне *формы* своего существования <...> не проявляется»¹. Поэтому «нечто» не может быть понято и осмыслено собственными средствами, в собственном контуре, хотя и содержится в нём. Для этого требуется иная форма, свободная от функции моделирования. Поэтому в жанрах действия и образа, где формы образа и действия смещаются в единой плоскости моделирования «нечто», порождающая форма превращается в слово, а слово как порождающая инстанция превращается в образ, согласно закону «выворачивания <...> внутреннего и внешнего»². Именно образ и слово, в отличие от действия, которое не обладает свойством концентрации смысла, выступают в роли «искомого смысла», обнаруживая способность к одновременному свёртыванию и всеохватности смысла, что позволяет пересмотреть смыслообразовательный процесс с позиции «искомого смысла» как инстанции, свёртывающей в себе предшествующее сукцессивное развёртывание смысла, но не в линейном обратном движении, а в ракурсе «внутреннего видения» – из глубины к поверхности.

Во-вторых, наблюдая «игру» внутренних форм, мы можем установить точку их превращения – «средостение между <...> внутренними формами образа, действия, слова»³, которое характеризуется как достижение «определённого энергетического порога (аффективного, мотивационного)», где «внутренние формы открываются друг другу»⁴. Во всех аналитических этюдах нашей работы точка превращения совпадает со смысловым взрывом, в зоне которого обе формы – порождающая и превращённая, – обладающие свойством смысловой всеохватности в масштабе произведения, порождающая – как «внешнее изображение», превращённая – как «внутреннее видение», отображаются друг в друге. Это открытие позволяет расширить представление о смысловом взрыве Ю.М. Лотмана как фокусе, удерживающем гетерогенную структуру смыслообразования и скрепляющем смысловую архитектуру произведения.

¹ Там же. С. 100.

² Мамардашвили М. К. Психологическая топология пути: М. Пруст «В поисках утраченного времени» // СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, Журнал «Нева», 1997. Эл. ресурс, URL: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/mamardashvili-topology.htm#_Точ76566142 (Дата обращения: 30.03.2017).

³ Зинченко В. П. Мысль и слово Густава Шпета. – М.: Изд-во УРАО, 2000. С. 93.

⁴ Там же. С. 93–94.

Таким образом, в различных жанровых условиях, при переменности функции порождающей инстанции, мы всё время имеем дело с тремя элементами, круговращением одних и тех же внутренних форм. Абстрагирование на формальном уровне смыслообразования приводит к пониманию того, что из трёх смыслообразующих инстанций (слово, образ и действие) именно слово имеет геометрически идеально устроенную внутреннюю архитектонику, уравновешенную структурами объектного (образ) и субъектного (действие) смысла. Эта «геометрия» обеспечивает слову «максимальную концентрацию смысла» (В.П. Зинченко) за счёт того, что его внутренние формы по своим сущностным признакам – образ как статичный и действие как динамичный феномены – совпадают с соответствующими структурами смыслообразования ССГ и ДСГ, тогда как в опере действие (которое само по себе может быть сколь угодно динамичным¹) является структурой статического смыслогенеза как «нечто», или объект воплощения. Но зато примеры современных оперных исследований с особой убедительностью показывают, что порождающей инстанцией не исчерпывается смысл произведения – именно за пределами оперного действия как видимого плана смыслообразования, в области внутренних форм авторского индивидуального замысла (связанных с интертекстуальными планами, зашифрованными интонациями, конфигурацией смысловых структур и прочими скрытыми структурами, обнажающими неожиданные смысловые связи, ведущие в «сакральную» глубину индивидуального) сосредоточены самые поразительные открытия интерпретаторов².

Обращение к проблеме гетерогенности смысла позволяет увидеть взаимодействие внутренних форм произведения, единство объектного и субъектного смыслов, картины мира и помещённого в неё человека, увидеть само произведение не только как вещь, но как ста-

¹ Как утверждает психолог, смысловая динамика может быть разной: «Динамика формирования перцептивного образа, а если обобщить, то и динамика мышления, процесс построения научной концепции, развитие отношений с другим человеком или отношения к собственному "Я" – это разнообразные формы смысловой динамики, процессы последовательного различения и уточнения смысла»: Агафонов А. Ю. Основы смысловой теории сознания. – СПб.: Речь, 2003. С. 99.

² Пономарёва Е. В. П. И. Чайковский. «Пиковая дама»: опыт современной исследовательской интерпретации. Монография. – Саратов, 2015. – 92 с. Раку М. Г. «Авторское слово» в оперной драматургии. Автореф. дисс. ... канд. иск. – М., 1993. – 25 с. Раку М. Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Муз. академия. – 1999. – № 2. – с. 9–21. и др.

новление и рождение мысли художника, которая «содержит в себе всю полноту заключённого в ней смысла»¹. Если человек, «не умея не понимать <...> обречён на поиск Смысла до тех пор, пока обречён осознавать себя Человеком»², то Художник обречён на искания смысла вдвойне, ибо «мыслящий художник удваивает ценность своего труда» (Г. Лессинг). «Мыслящий художник» – это художник, вкладывающий мысль в свои творения, подобно Богу, который, создав людей из неживого материала, вдохнул в них живые души.

Завершая первую книгу нашего исследования, где мы попытались понять, словами Р. Барта, «каким образом возможен смысл как таковой <...> и какими путями он возникает»³ в музыкальном произведении, мы вплотную подошли к категориям сознания и понимания, которые станут отправной точкой исследования смыслообразования в следующей книге. Сосредоточение внимания на *слове как творящей инстанции*, наделённой «максимальной концентрацией смысла», позволило сфокусировать взгляд и в меональной материи музыкального текста («материи не вещественной, а "умной", смысловой <...> бесконечной потенции любых смыслов и форм»⁴) увидеть особый рельеф логосных форм, как бывает, когда на рисунке из пятен разной величины проявляется силуэт собаки. Впереди нас ждёт обратный путь – от сознания как аппарата смыслообразования и понимания к *творимому слову*. Но место пересечения этих встречных путей остаётся всё тем же – музыкальное произведение.

¹ Агафонов А. Ю. Основы смысловой теории сознания. – СПб.: Речь, 2003. С. 263.

² Там же. С. 275.

³ Барт Р. Структурализм как деятельность. Эл. ресурс. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Bart/_02.php (Дата обращения: 10.06.2020)

⁴ Зенкин К. В. Музыкальный смысл как энергия. Эл. ресурс // Академические тетради. Выпуск тринадцатый: Единая интонология. Тетрадь 7. Конференция «А. Ф. Лосев и проблемы единой интонологии» / Главный ред. и сост. Т. Я. Радионова. – М., 2009. Эл. ресурс. URL: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/13/zenkin.html> (Дата обращения: 20.01.2015).

Сведения об авторах

Егорова Ирина Львовна (Саратов) – кандидат искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, руководитель фольклорных ансамблей «Родник» и «Благодать».

Егоян Норайр Александрович (Армения//Россия) – скрипач, педагог, член Союза композиторов России и Армении, член Союза журналистов России.

Захаров Виталий Юрьевич (Москва) – доктор исторических наук, профессор кафедры истории России Института истории и политики Московского государственного педагогического университета, профессор кафедры истории Московского авиационного института, заведующий кафедрой истории Московского государственного технического университета имени Н.Э.Баумана.

Зыков Алексей Иванович (Саратов) – кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой специальных дисциплин Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Иванова Анна Николаевна (Москва) – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории Российского технологического университета МИРЭА, доцент кафедры истории Московского авиационного института.

Иоанн Богомил (Береславский) (Испания) – писатель, музыкант, педагог, доктор богословия, почётный председатель Независимой ассоциации российских религиозных писателей и философов, специальный консультант Международной ассоциации «Преподаватели за мир» (неправительственная организация при ООН, ЮНИСЕФ, ЮНЕСКО).

Казанцева Людмила Павловна (Астрахань) – доктор искусствоведения, профессор Астраханской государственной консерватории.

Казин Александр Леонидович (Петербург) – доктор философских наук, профессор, научный руководитель Российского института истории искусств, заведующий кафедрой искусствоведения Санкт-Петербургского института кино и телевидения, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, член Союза писателей и Союза кинематографистов России.

Королевская Наталья Владимировна (Саратов) – кандидат искусствоведения, доцент Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, старший научный сотрудник Международного Центра комплексных художественных исследований.

Овсянкина Галина Петровна (Петербург) – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

Содержание

И.Л.Егорова Путь познания русской песни. Научно-творческое наследие Льва Львовича Христиансена (к 110-летию со дня рождения)	3
Н.А.Егоян Рихтер – мой кумир	63
В.Ю.Захаров Российский и зарубежный конституционализм конца XVIII – 1-ой четверти XIX вв.: опыт сравнительно-исторического анализа.....	72
А.И.Зыков Пластика и танец в драматическом спектакле рубежа XX–XXI вв.: режиссёр и хореограф, концепции и модели.....	146
А.Н.Иванова Социокультурные изменения в российской деревне в 1861–1914 гг. на примере Центрально-промышленного района	167
Иоанн Богомил Фортепиано как орфеон, том I	208
Иоанн Богомил Фортепиано как орфеон, том II	228
Иоанн Богомил Фортепиано как орфеон, том III.....	239
Л.П.Казанцева, Г.П.Овсянкина (редакторы-составители) Музыкальная культура современной России	251
Л.П. Казанцева Музыкальный портрет	267

Л.П.Казанцева	
Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни.....	278
А.Л.Казин	
Событие искусства: классика, модерн, постмодерн в пространстве русской культуры	290
Н.В.Королевская	
Слово и музыка: в пространствах смысла	309
Сведения об авторах.....	339

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 33

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

16 ноября 2021 года

Редактор: С.Шлыкова
Компьютерная верстка: С.Шлыковой

Подписано к печати 21.01.2022 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 21,8. Уч.-изд. л. 17,1. Тираж 100. Заказ 11.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1