

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

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 46

По материалам X Международного форума

«Диалог искусств и арт-парадигм»

«SCIENCEFORUM PAN-ART X»

30 декабря 2022 года

Грандиозный эксперимент XX века: pro et contra
(К 100-летию образования СССР и 30-летию его распада)

Саратов, 2023

ББК 85.03(0)
Д 44

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

Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 46: по материалам X Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART X». Грандиозный эксперимент XX века: pro et contra (К 100-летию образования СССР и 30-летию его распада). 30 декабря 2022 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2023. – 350 с.

ISBN 978-5-94841-591-8 (Т. 46)
ISBN 978-5-94841-314-3

В сорок шестом томе предлагаемого альманаха представлен первый блок статей российских и зарубежных участников X Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART IX»), который проводился 30 декабря 2022 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Хронологически этот блок в основном обращён к этапу предыстории Октябрьской революции. Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта. Материалы тома представлены в оформлении разделов, посвящённых историко-революционной тематике, которая была ключевой с точки зрения идеологии Советского государства, и дополнены сводом краеведческих заметок «Саратовский меридиан».

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-591-8 (Т. 46)
ISBN 978-5-94841-314-3

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

От редактора-составителя¹

Имеет смысл напомнить, что X Международный научный форум («SCIENCEFORUM PAN-ART X») «Диалог искусств и арт-парадигм» был заявлен следующим образом.

Грандиозный эксперимент XX века: pro et contra (К 100-летию образования СССР и 30-летию его распада)

В качестве варианта тема форума могла бы быть сформулирована и несколько иначе.

Лики Отечества XX века в проекциях художественно-исторического процесса *Пути, достижения и «зияющие высоты»*

Этапы развёртывания отечественной культуры XX века представляются организаторам форума последованием трёх больших периодов.

Начало века: истоки нового мироустройства (1890–1920-е годы)

Диагноз исхода Российской империи и альтернативы коммунистической идее

«Советское» в предсоветские времена (например, пролетарская литература и революционная песня)

Многообразие и борьба художественно-эстетических тенденций послеоктябрьского пятнадцатилетия

Середина века: эволюционная триада «сталинской эпохи»

¹ От оргкомитета. Ввиду обнаруженных заимствований статья М.Азиханова и А.Михайловой «“Азбука въ картинахъ Александра Бенуа” – художественно-поэтическое наследие культуры Серебряного века», опубликованная в 2021 году в томе XVIII альманаха, считается недействительной и отозвана из базы данных РИНЦ.

(1930–1950-е годы)

Эпопея закрепощения, соцреализм и формирование тоталитаризма советского образца (1930-е годы)

Всенародный монолит времён Второй мировой и «холодная война» (1940-е годы)

Эпопея раскрепощения, включая «оттепель» с характерным для неё нарастанием оппозиционных настроений (1950-е годы)

Вторая половина века: обновление и стагнация

(1960–1980-е годы)

Радикальное обновление художественно-эстетической платформы (1960-е – первая половина 1970-х годов)

Разуверенность и стагнация (вторая половина 1970-х годов – 1980-е годы)

«Советское» в постсоветские времена (в том числе ностальгические мотивы)

В качестве преамбул к рассмотрению каждого из названных трёх периодов предлагается краткий обзор развёртывания историко-революционной тематики, всегда находившейся на переднем крае идеологически выстроенной художественной культуры советского времени. Причём для краткости соответствующие процессы изучаются только на материале музыкального искусства. Всему этому в данном томе предпослано Введение, в котором рассматриваются общие вопросы, связанные с названным разделом отечественного музыкального искусства, а в томе 52 – Заключение, в котором подводятся итоги развития изучаемой тематической сферы.

Представленные в начальной части каждого из томов обзоры историко-революционной музыки, основанные на обобщённом рассмотрении магистральных тенденций её развития, дополняются в заключительной части каждого из таких томов обстоятельными анализами отдельных произведений, чтобы через идейно-образную конкретику осязаемо ощутить живую «плоть и нерв» их художественного мира. Разумеется, это будут только несколько штрихов огромного массива, созданного усилиями целого ряда поколений отечественных композиторов, но будем надеяться, что читатель и в этих малых «каплях» сумеет уловить контуры и суть столь безмерных пространств.

Александр Демченко (Саратов)

Преамбула I

Введение

В вводных разделах томов 46–53 данного альманаха рассматривается широкий круг произведений отечественного музыкального искусства, охватывающих предысторию музыки о Революции (освободительная тематика дореволюционного прошлого) и непосредственно посвящённых данной теме (три русских революции начала XX века и Гражданская война). Понятие *отечественное музыкальное искусство* подразумевает материал в рамках того многонационального конгломерата, который в дореволюционные годы именовался Российской империей, а в последующем – СССР.

Внутренняя суть этого: *иллюзии* – те надежды и чаяния, которые у большей части общества связывались с установлением коммунистического миропорядка, и *аллюзии* – различные формы использования историко-революционной сюжетики для отображения актуальных процессов послеоктябрьской действительности, в том числе для воплощения идей свободолюбия и гуманности, в целях раскрытия оппозиционных настроений и критики господствующего государственного режима (так называемый эзопов язык).

Как известно, с точки зрения ресурсов подтекста музыкальное искусство не имеет себе равных. Композитор Э.Денисов на сей счёт высказался очень определённо: *«Музыка – это язык, которым мы говорим чаще всего то, что не можем, что не хотим или просто даже боимся сказать словом, и язык этот гораздо более широкий и гораздо о большем говорящий, чем любое слово»* [131, 3].

В отношении отечественной историко-революционной музыки правомерно употребление лексемы *мифопоэтика*, что обозначает, с одной стороны, формирование грандиозного мифа XX века, но с другой – утверждает то, что основными объектами рассмотрения в данном случае являются музыкальные произведения, значительные по своим художественным достоинствам и не имеющие ничего общего с

конъюнктурой или пресловутым госзаказом. Этим же объясняется употребление слова *Революция* с прописной буквы, что также призвано подчеркнуть всеобъемлющий охват событий начала XX века и их конкретную принадлежность именно отечественной истории

Историко-революционной темой в прямом значении этого слова мы именуем то, что в искусстве отображает историю революционного движения, в том числе и за пределами России. В расширительном понимании в орбиту историко-революционной тематики втягивается и то, что в нашей стране существовало с незапамятных времён – по крайней мере, с момента появления так называемых «разбойных» песен, песен вольницы и всего того в народном творчестве, что было связано с эпохами крестьянских бунтов, мятежей и восстаний.

В отечественном профессиональном художественном творчестве то был постепенно расширявшийся поток, имевший свою точку отсчёта от Радищева и поэзии декабристов. На свободу этот поток вырвался вместе с Октябрьской революцией, когда данная тема стала официально поощряемой. С тех пор и до конца 1980-х годов размах продуцирования в данной сфере приобрёл поистине невиданные масштабы.

Поскольку разработка историко-революционной тематики всемерно поддерживалась со стороны государства, то трудноисчисляемый в количественном отношении вал опусов, естественно, содержал в себе массу преходящего, порой откровенно конъюнктурного (особенно заготавливаемого к «памятным датам»).

Наряду с этим, обращение к данной теме порождало и немало искреннего, подчас подлинно вдохновенного. Обычно это происходило, когда приливы интереса к историко-революционной тематике были продиктованы определёнными социальными импульсами, побуждавшими вновь и вновь обращаться к сюжетам давно прошедшего времени, причём воспроизведение подобных сюжетов приобретало характер параллелей к реалиям актуального бытия, осмысливаемого и художественно претворяемого посредством всевозможных аллюзий.

Понятием *историко-революционная музыка* обозначается раздел музыкального искусства, связанный с отображением истории освободительной борьбы. Это понятие находится в ряду аналогичных терминов, принятых в других областях искусствознания. Так, в литературоведении широко применяются словообразования типа *историко-революционная литература*, *историко-революционная проза*, *историко-революционная поэзия*, *историко-революционная драма* [53].

Распространённость подобных обозначений подтверждается тем, что они зафиксированы в заглавиях ряда изданий: «Современный историко-революционный роман» [113], «Историко-революционная драматургия на современном этапе» [33], «Историко-революционная книга для детей» [44], «Советская историко-революционная картина» [35], «Советский историко-революционный фильм» [42].

В музыковедении используются названия *историко-революционная опера, историко-революционный балет, историко-революционная симфония, историко-революционная оратория* и т.д. [45–50]. Естественно стремление обозначить сходным образом весь массив произведений рассматриваемой тематики – «Чешская революционная музыка межвоенного двадцатилетия» [101]. Наряду с обычно употребляемыми конструкциями типа *музыка, связанная с претворением историко-революционной темы*, в соответствующих разделах альманаха в целях удобства и для краткости изложения вводится термин *историко-революционная музыка*.

Первая часть этого понятия (*историко-революционная музыка*), как правило, отмечает определённую хронологическую отдалённость воплощаемых событий от момента создания произведения. Но, кроме того, она несёт в себе и указание на историческую значительность этих событий.

Поэтому термин *историко-революционная музыка* правомерен и в отношении явлений, представляющих собой непосредственное отражение актуально происходящего. Таковы, например, песни Гражданской войны и отдельные произведения профессионального искусства 1920-х годов, возникшие как прямой отклик на события своего времени (например, балет С.Прокофьева «Стальной скок», Третья симфония Д.Шостаковича).

* * *

Основу советской историко-революционной музыки составляют произведения, отразившие историю освободительного движения в нашей стране. При этом вполне закономерно, что наибольшее внимание композиторов было сосредоточено на кульминационных явлениях начала XX века, которыми стали Первая русская, Февральская и Октябрьская революции, Гражданская война. Как принято это в исторической науке [23; 56], верхней границей эпохи коренных рево-

люционных преобразований в СССР считается середина 1930-х годов, когда завершился переход к социализму.

В творческой практике как революционные обычно трактуются те события данного этапа, в которых ещё значительна острота классовых столкновений (происходивших, например, в ходе коллективизации), и те созидательные процессы, которые по степени напряжённости и воодушевления напоминали о временах революционных битв.

Как и всему искусству нашей страны XX века, отечественной историко-революционной музыке были в полной мере присущи интернациональные черты. Лучшим свидетельством этого служит создание значительных произведений, претворяющих мотивы освободительной борьбы за рубежом (к примеру, в балетном жанре – «Пламя Парижа» Б.Асафьева, «Красный мак» Р.Глиэра, «Тропюю грома» К.Караева, «Лауренсия» А.Крейна, «Спартак» А.Хачатуряна).

Становлению советской историко-революционной музыки предшествовал целый ряд явлений отечественного музыкального творчества, возникших в соприкосновении с освободительными идеями. Первая из крупных вех этой традиции – народные песни, связанные с повстанческим движением эпохи крестьянских войн XVII–XVIII веков.

Следующее из наиболее значительных явлений – революционный фольклор второй половины XIX столетия, отличавшийся богатством сюжетики и стилевых форм («Дубинушка», «Слушай!», «Есть на Волге утёс», «По духу братья мы с тобою» и т.д.). Тогда же впервые к открытому выражению освободительных идей поднимается профессиональное искусство («Борис Годунов» М.Мусоргского, «Псковитянка» Н.Римского-Корсакова, «Стенька Разин» А.Глазунова, «Завещание» Н.Лысенко).

Революционное движение, вступившее на рубеже XX века в завершающий этап, явилось сильнейшим импульсом разработки соответствующих образов и настроений. Исходным моментом становится чувство глубокой неудовлетворённости существующим миропорядком. Основное содержание связывается с идеей героического подъёма, которая претворяется преимущественно в патетико-романтическом плане. Яркое воплощение она получила в песнях пролетарской борьбы, которые оказывали всё более широкое воздействие на различные образцы профессионального искусства.

Начинается художественное освоение ключевой для рубежной эпохи проблемы взаимодействия старого и нового, причём идущее на смену былому всё чаще передаётся через бунтарские настроения и с интенсивным вовлечением интонаций революционной песенности. Итогом эволюции освободительной тематики в творчестве дооктябрьского периода стали две наиболее масштабные композиции первой половины 1910-х годов – «Латышский реквием» Э.Мелнгайлеса и симфония-кантата «Кавказ» С.Людкевича.

Таким образом, в эти годы, несмотря на чрезвычайно стеснённые условия существования, рассмотренная линия дала примечательные результаты и явилась важной предпосылкой того расцвета историко-революционной музыки, который начался после Октября.

Вступив с 1917 года в принципиально новый этап развития, музыкальное творчество, связанное с освободительной тематикой, прошло путь интенсивного развития, насыщенного настойчивыми исканиями и значительными достижениями. Оно представляет собой важный раздел отечественного искусства XX века, чрезвычайно большой по объёму, опирающийся на всё многообразие жанрово-композиционных типов и разновидностей, охватывающий всевозможные внутритематические грани и аспекты, которые, в свою очередь, представлены во множестве ракурсов и трактовок.

Для целого ряда композиторов историко-революционная тема стала важнейшей (так, с нею связано около четверти наследия Д.Шостаковича), даже определяющей (например, в творчестве В.Белого, Д.Васильева-Буглая, В.Губаренко, А.Давиденко, И.Дзержинского, А.Кастальского, Б.Кравченко, Ю.Мейтуса, А.Флярковского, А.Холминова, Б.Шехтера и др.), являясь для отдельных авторов стимулом создания их вершинных сочинений (Четвёртая симфония Л.Книппера, опера «Конец кровавого водораздела» В.Мухатова, Пятая и Шестая симфонии Н.Мяскового, оратория «Двенадцать» В.Салманова, «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория» Г.Свиридова, вокально-симфонический цикл «Песни вольницы» и опера «Виридея» С.Слонимского, опера «В бурю» Т.Хренникова и т.д.).

По словам Г.Свиридова, *«она послужила благодарнейшей темой для многих выдающихся произведений, сообщила нашему искусству монументальность, мощь и глубокое своеобразие»* [112, 70]. Будучи одной из ведущих, эта область музыки в периоды своего высшего подъёма многое определяла в облике советского искусства.

Большая роль данной тематической сферы в общехудожественном процессе и высокая значимость лучшего из созданного в её рамках постоянно побуждали музыкальную науку к изучению этого наследия. В многочисленных исследованиях, очерках, статьях проанализированы практически все примечательные сочинения.

Самую многочисленную группу источников составляют публикации с разбором отдельных сочинений (в диапазоне от критико-публицистической рецензии до научно-проблемного исследования).

В качестве разноплановых образцов такого рода могут служить следующие: *Асафьев Б.* – «Стальной скок» Сергея Прокофьева [8]; *Берзиня В.* – Вокальная симфония А.Скулте [12]; *Блок В.* – Драматическая симфония «Ленин» В.Шебалина [13]; *Ганина М.* – Четвёртая симфония М.Штейнберга [24]; *Конькова Г.* – «Десять дней, которые потрясли мир» [65]; *Рогожина Н.* – Симфония Ю.Шапорина [107]; *Сабинина М.* – «Семён Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева [109]; *Фрадкина Э.* – Героические оперы Бориса Кравченко [122] и т.д.

В силу высокой эстетической ценности, а также типичности для общехудожественных процессов, лучшие произведения историко-революционной тематики постоянно избирались для анализа специальных проблем, становились объектом многоакурсного изучения.

Для примера можно сослаться на Одиннадцатую симфонию Д.Шостаковича, которой посвящены следующие публикации: *Бергер Л.* – О выразительности музыки Шостаковича [11]; *Бобровский В.* – Программный симфонизм Шостаковича [15]; *Данилевич Л.* – Симфонизм Шостаковича и искусство театра [29]; *Должанский А.* – О ладовой основе сочинений Шостаковича [36]; *Лебединский Л.* – Революционный фольклор в Одиннадцатой симфонии Д.Шостаковича [70]; *Лейе Т.* – О жанровой природе Одиннадцатой симфонии Шостаковича [73]; *Мазель Л.* – О трактовке сонатной формы и цикла в больших симфониях Шостаковича [80]; *Раппопорт Л.* – О некоторых особенностях оркестровки симфоний Д.Шостаковича [105]; *Холопова В.* – Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича [123]; *Цукер А.* – Тема народа у Шостаковича и традиции Мусоргского [126].

Среди статей о «Патетической оратории» Г.Свиридова находим: *Гулеско И.* – Поэзия Маяковского в «Патетической оратории» Г.Свиридова [28]; *Евдокимова Ю.* – «Патетическая оратория» в си-

стеме художественного мышления Свиридова [40]; *Левина И.* – Некоторые приёмы динамизации строфической формы в вокальных произведениях Свиридова [71]; *Масловская Т.* – О стиле и национальной сущности произведений Свиридова [83]; *Орджоникидзе Г.* – Проблема личности в музыке Свиридова [98]; *Савенко С.* – Из наблюдений над «Патетической ораторией» [110]; *Сохор А.* – Свиридов и русская культура [117]; *Цендровский В.* – Принцип концентрации в музыкальном языке Свиридова [125]; *Элик М.* – Свиридов и поэзия [134].

Помимо рассмотрения отдельных произведений, освещалось и творчество композиторов, преимущественно посвятивших себя разработке историко-революционной темы: *Мартынов Н.* – А.А.Давиденко [82]; *Острецов А.* – Искусство малого героического жанра и его представитель Г.Лобачёв [99].

Тщательное раскрытие получили некоторые жанры: *Воловик И.* – О массовых музыкальных действиях 1920-х годов [22]; *Друскин М.* – Русская революционная песня [39]; *Куницын О.* – Образы Революции в бурятской опере [68]; *Черкашина М.* – Советская историко-революционная опера – движение во времени [127].

Существуют и многожанровые обзоры, стержнем которых выступает образ Ленина или творчество того или иного выдающегося поэта: сборники статей «Блок и музыка» [14], Страницы музыкальной Ленинианы [118]; *Данилевич Л.* – Советская музыка о В.И.Ленине [30]; *Гордейчук Н.* – Музыкальная Лениниана [26]; *Нисневич И.* – Страницы белорусской музыкальной Ленинианы [96]; *Сохор А.* – Маяковский и музыка [116].

Наконец, предпринимались и попытки охвата историко-революционной музыки в целом, не выходявшие однако за рамки популярного очерка: *Катонова С.* – Музыка, рождённая Революцией [61]; *Маталаева Т.* – Тема Революции в творчестве советских композиторов [84].

* * *

Накопленный искусствоведением опыт делает возможной разработку обобщающего обзора по советской историко-революционной музыке. Речь идёт о воссоздании целостной панорамы развития данного тематического русла с 1917 года до 1980-х годов с присоединением к нему обширной предыстории (освободительная тематика в искусстве дооктябрьского периода). Формируется эта панорама на ос-

нове наиболее примечательных явлений, принадлежащих музыке разных национальных культур страны.

Другая задача связана с изучением эволюции трактовки рассматриваемой темы, поскольку совершенно очевидны непрерывные изменения, происходившие в её художественной интерпретации.

Существующая литература ограничивается на этот счёт спорадическими замечаниями. К примеру, некоторые выводы о концепционных различиях Одиннадцатой и Двенадцатой симфоний содержатся в статье В.Бобровского «Программный симфонизм Шостаковича» [15]. В рецензии М.Бялика на две постановки оперы В.Губаренко «Гибель эскадры» [18] утверждается, что в украинской музыке ещё не было столь симфонизированного и остроконфликтного музыкально-театрального произведения.

К.Дмитриевская в очерке «О хоровых произведениях, посвящённых В.И.Ленину», пишет: *«Если первые произведения о Ленине были неволью омрачены смертью, если вначале его облик порой как бы заслонялся бытовыми деталями, то с течением времени он приобрёл в нашем восприятии какую-то радостно сияющую, высокую красоту. Отчётливо выступает общая тенденция в направленности хоровых произведений, посвящённых Ленину: от субъективно-лирических высказываний и от несколько внешней событийности к постижению исторически величественных сторон этой темы»* [34, 92-93].

Третья задача предлагаемых обзоров заключается в выяснении определённой закономерности, которая обнаруживается в колебаниях трактовки рассматриваемой темы. Анализ имеющейся литературы позволяет предположить, что развитие историко-революционной музыки протекало в тесном взаимодействии с общехудожественными процессами и шире – в связях с процессами общественно-историческими. В этом убеждает определённая общность, наблюдаемая на том или ином этапе как в разработке историко-революционной темы, так и при обращении композиторов к другим тематическим сферам.

Такая близость творческих решений особенно ощутима, когда исследователи анализируют соответствующий материал в монографиях и монографических сборниках: *Иконников А.* – Художник наших дней [43]; *Тараканов М.* – Творчество Родиона Щедрина [120]; сборники статей «Андрей Петров» [3], «В.В.Щербачёв» [133] и др. Очевидно оно и в книгах, посвящённых эволюции того или иного

жанра: *Арановский М.* – Симфонические искания [5]; *Данько Л.* – Оперы Прокофьева [31]; *Косачёва Р., Розанова Ю.* – Балет [66]; *Янковский М.* – Советский театр оперетты [137].

Аналогичное положение находим и в многоплановых изданиях: История музыки народов СССР [45–50]; Музыка XX века [89]; Музыкальная культура Латвийской ССР [90]; Советская музыка на современном этапе [114].

Сказанное подводит к мысли о преломлении историко-революционной темы в соответствии с главенствующими тенденциями меняющегося бытия, то есть о художественном отражении актуальных для своего времени идей и умонастроений через призму опыта революционной эпохи. Выяснение этого вопроса составляет смысл ещё одной задачи, которая поставлена во вступительных разделах к томам 46–53.

Таким образом, целью изучения в данном случае является реконструкция панорамы советской историко-революционной музыки с попутным осмыслением двух основополагающих проблем.

Первая из них состоит в выявлении того факта, что в трактовке темы происходили непрерывные изменения. Они были вызваны не столько саморазвитием данного раздела музыки, сколько движением общехудожественного контекста, и, в конечном счёте, определялись эволюцией окружающей действительности. Благодаря этому историко-революционная музыка смогла в своей идейно-образной системе отразить всё существенное, касающееся общественно-исторических процессов, умонастроений и мира чувств современника.

Вместе с тем рассматриваемая область творчества, как правило, выдвигала свои ракурсы осмысления меняющегося бытия, отличалась от других тематических разделов целым рядом особенностей. Общая для искусства того или иного этапа проблематика разрабатывалась здесь, как бы проходя через призму опыта революционной эпохи, поэтому столь типичными являлись преимущественное внимание к социальной, героической, конфликтно-драматической стороне воплощаемых событий и характеров, выдвижение на первый план народно-массового начала, а также привнесение соответствующего исторического колорита.

Такова вторая из основополагающих проблем предлагаемых обзоров, и её решение позволяет рассматривать изучаемый художественный массив как самостоятельное явление советской музыки,

располагающее отчётливо выраженной образно-стилистической спецификой.

Метод предлагаемого его исследования – исторический. Он состоит в том, что художественный процесс расчленяется на составляющие его этапы, отчётливо различающиеся между собой по тем или иным параметрам. В рамках отдельно взятого этапа выявляются ведущие тенденции и связанные с ними идейно-стилевые направления, линии, течения.

В свою очередь, каждая из тенденций анализируется под углом зрения важнейших её конкретных проявлений, свойств, признаков. Через динамику взаимодействия и смены основных тенденций прослеживается общая эволюция рассматриваемой сферы творчества в её сопоставлении с развитием музыкально-художественного и общеисторического контекста.

Изложение ведётся на основе обобщающей характеристики той или иной группы произведений, типично и наиболее ярко выразивших соответствующую идейно-стилевую тенденцию.

Подобный способ рассмотрения художественного материала «поток» был намечен М.Бахтиным [9] и в последнее время получает всё более широкое распространение в литературоведческой практике [52]. Движение к нему намечается и в современном музыкознании [89]. Опора на этот опыт позволяет использовать данный метод и в предлагаемых обзорах.

Рассмотрение музыкально-исторического процесса «поток» подразумевает изучение особенностей и закономерностей музыкально-исторического развития в его поэтапном становлении с вовлечением в проблемный анализ наиболее значительного художественного материала, относящегося к различным жанрам и национальным школам.

Ввиду исключительно большого числа художественных объектов был проделан предварительный отбор произведений, относящихся к избранной теме. Отбор определялся критериями художественной ценности, при этом не играл роли факт принадлежности сочинения выдающемуся или малоизвестному композитору.

И если автор предлагаемого издания обращался к опусам невысокой значимости, то всякий раз сопровождая необходимыми оговорками и преследуя специальные цели, в отношении которых ещё А.Пушкиным было замечено, что *«иное сочинение само по себе ни-*

чтожно», но сделанные по его поводу «нравственные наблюдения порой важнее наблюдений литературных» [103, 69–70].

В предлагаемых обзорах речь идёт о сочинениях историко-революционной тематики, принадлежность к которой определяется их текстом, сюжетом, программой или посвящением. Постоянно напоминать об этом в ходе изложения было бы излишне. Но поскольку одной из задач ставится сопоставление эволюции данной тематической сферы с развитием общехудожественного контекста, постольку время от времени называются и произведения, находящиеся за пределами рассматриваемой темы, что в каждом случае обязательно оговаривается.

* * *

Обзору эволюции советской историко-революционной музыки, которому будут посвящены вводные разделы в следующих томах альманаха, предпослём в качестве её предыстории краткий очерк становления соответствующей тематики в предшествующие столетия.

Истоки музыки, связанной с освободительными идеями, своими корнями уходят в глубь времён.

Существуют свидетельства преломления темы социального протеста в песенном фольклоре Киевской Руси.

Позже, особенно в XV–XVI веках, выдвинулось искусство скоморохов, и значительную роль в нём играло обличительное начало. Это служило одной из важнейших причин гонений на них и привело в середине XVII столетия к фактическому искоренению скоморошества.

В XVII–XVIII веках вместе с ростом антикрепостнических настроений активно развивается повстанческая песня. Фазы её становления последовательно отмечали развёртывание освободительного движения с кульминациями в крестьянских войнах под руководством И.Болотникова (начало XVII века), С.Разина (вторая половина XVII), К.Булавина (начало XVIII века) и Е.Пугачёва (вторая половина XVIII века).

С наиболее крупной из них (под руководством С.Разина) и связан расцвет повстанческой песни («Как во славном было во городе во Астрахани», «Ты взойди, солнце красное», «Ой, не вечёр», «У нас, братцы, было на Дону» и т.д.).

К разинскому циклу примыкает возникший тогда же большой круг песен вольницы («Вниз по матушке по Волге», «Не шуми, мати

зелёная дубравушка», «Ты воспой, млад жавороночек», «Эх, да как на дубе»).

Коренная черта повстанческих и молодецких песен – выражение удали, «*воли вольной*», общий характер недюжинности, а порой и отчётливый дух непокорности. В ряде образцов подчёркивается энергично-волевое начало, в других раскрывается состояние углублённого раздумья.

Однако чаще господствуют светлые, покойные тона – даже в передаче трагических сюжетов. Протяжная, как определяющий жанровый тип, используется для выражения уверенности, величавой силы, широты, приволья.

Существенные изменения происходят в **первой половине XIX века**. Исчерпывается традиция крестьянской повстанческой песни (её последние образцы связаны с восстанием под руководством У.Кармелюка). В преддверии восстания декабристов начальный этап формирования проходит революционная песня.

Её зачинатели К.Рылеев и А.Бестужев прибегли к приёму, который сохранял значение вплоть до завершающей стадии развития революционного фольклора (песни Гражданской войны и молодёжные песни 1920-х годов). Имеется в виду подтекстовка агитационных стихов к бытующим в народе мелодиям. Подобные опыты составили основной объём созданного декабристами («Ах, тошно мне», «Уж как шёл кузнец», «Царь наш – немец русский» и др.).

С 1830-х годов всё более существенное значение приобретает гражданская лирика, выросшая на почве городского романса. Характерная для неё склонность к романтизации с наибольшей отчётливостью проявилась в обрисовке мотивов заточения («Узник», «Не слышно шуму городского») и в передаче вольнолюбивых настроений («Белеет парус одинокий» А.Варламова, «Нелюдимо наше море» К.Вильбоа).

* * *

Активное развитие отмеченных тенденций привело **во второй половине XIX века** к значительным художественным результатам. Весьма многообразной по составу и более широкой по воздействию стала *революционная песня*.

Была продолжена практика подтекстовок (начиная с опытов А.Герцена и Н.Огарёва – «Долго нас помещики душили», «Песня о земле и воле»). Причём в ряде случаев это сопровождалось суще-

ственным переосмыслением народных напевов («Дубинушка», «Камушка»).

Однако главное состояло в том, что теперь безусловно преобладали оригинальные мелодии, органично соединённые с идейно-эмоциональным содержанием, порождённым народнической средой. Некоторые из них интонационно близки народным песням («Доля», «Полоса»), но большая часть напевов связана с качественно новым стилем. Он опирается на сугубо демократическую лексику, включающую подчас обороты, идущие от мещанского музыкального быта и тюремного фольклора («Ночь темна», «Когда на Сибири займётся заря»).

Вместе с тем материал этот подвергается интенсивной психологизации. Основное средство – сопоставление декламационных элементов и широкой распевности. Речитация в данном случае служит не столько передаче повествовательного начала, сколько выявлению состояний тревожной насторожённости, напряжённого осмысления («Казнь», «По пыльной дороге»).

Существует мнение, что в народническом цикле преобладали мотивы жертвенности и роковой обречённости (в качестве типологического образца приводится песня «Вы жертвою пали»). Следует уточнить, что главным образом это относится к текстам. В музыкальном воплощении нередко находим нечто иное: спокойная уверенность в правоте своего дела («Слушай!», «Солнце всходит и заходит») или сдержанно-суровая скорбь («Колодники», «Замучен тяжёлой неволей»).

Более того, сложилась целая ветвь величаво-гимнических песен («Есть на Волге утёс», «Славное море – священный Байкал»). Наконец, рождались в народовольческом обиходе и волевые марши, в которых предвосхищалась героика пролетарской песенности рубежа XX века («По духу братья мы с тобою», «Смело, друзья, не теряйте»).

Впечатляющая картина предстаёт и в *профессиональном искусстве* второй половины XIX столетия. На высокую ступень поднимается обличительная тематика, которая разрабатывалась преимущественно в камерно-вокальной сфере – в формах как драматических, так и сатирических.

Истоком драматических повествований об «униженных и оскорблённых» стало позднее вокальное творчество А.Алябьева («Кабак», «Нищая»). Эту линию подхватил А.Даргомыжский («Старый капрал», «Бог помочь вам»), а вслед за ним М.Мусоргский, в песнях

которого проблема социального неравенства приобрела особую остроту («Калистрат», «Трепак»).

Господствуют скорбные, а порой и открыто трагические тона, что определяет насыщенную концентрацию интонаций жалобы, плача, а также соответствующее переосмысление используемых жанров протяжной, колыбельной, плясовой. Звуковой строй всецело определяется ориентацией на фольклорную стилистику, что распространяется и на фортепианное сопровождение (подголосочная ткань и приёмы, идущие от народной инструментальной музыки).

Тем самым как в идейно-смысловом отношении, так и в чисто интонационном плане выражалось острое сострадание людским несчастьям и осуждение порождающего их общественного строя.

Сатирический ракурс обличительной тематики со всей отчётливостью был выявлен А.Даргомыжским («Червяк», «Титулярный советник»). Основанную им галерею социальных типов существенно расширил М.Мусоргский («Семинарист», «Блоха»), отчасти А.Бородин («Спесь»).

В данном случае оружием критического реализма служило осмеяние уродливых явлений средствами пародирования, гротеска. В этих острохарактеристических зарисовках более всего ценилось искусство филигранно разработанной речевой выразительности, яркого театрально-изобразительного штриха, метко схваченной детали.

Наибольшая непосредственность в выражении освободительных идей достигалась при обращении к мотивам крестьянского бунтарства. Их претворение могло быть в той или иной мере завуалированным («40 русских народных песен» М.Балакирева, «Песня тёмного леса» А.Бородина), но ещё чаще, причём в сфере академических жанров впервые, отечественное музыкальное искусство поднимается к открытым воплощениям (оперы «Борис Годунов» М.Мусоргского, «Псковитянка» Н.Римского-Корсакова, симфоническая поэма А.Глазунова «Стенька Разин», кантата Н.Лысенко «Завещание»).

Суть раскрываемой драмы часто состоит в отображении противоречия между подневольным состоянием народа и присущим ему сознанием своей силы, выплёскивающейся в моменты прямого столкновения с царской властью. Именно в таких, узловых по значению зонах драматургии вставал в полный рост образ грозной, воинственно-мятежной энергии.

Исходя из реального исторического опыта, композиторы изредка констатировали драматический исход стихийных выступлений, но

вера в преобразующую миссию народа никогда не оставляла поколение «шестидесятников».

* * *

Революционное движение, вступившее **на рубеже XX века** в завершающий этап, явилось новым сильнейшим импульсом развёртывания соответствующей тематики в музыкальном искусстве. Его основные смысловые линии были связаны с раскрытием критически-обличительных мотивов, с утверждением героического начала и с разработкой проблемы взаимодействия двух идейно-стилевых сфер, в которых отражались представления о старом, уходящем мире и мире новом, восходящем.

В широком спектре *критически-обличительных мотивов* исходным пунктом являлись настроения неудовлетворённости существующим миропорядком, поскольку они составляли смысл многих произведений и являлись отправной точкой содержания историко-революционной музыки в целом.

В обрисовке народной жизни это раскрывалось, как правило, через образы подневолья, в более широком плане – через мотивы безотрадного существования, «свинцового» безвременья, а также через ощущения тоски, страдания, сопровождаемые вспышками болезненной экспрессии и патетических взываний.

Таковы типичные грани, представленные, например, в романсе М.Балакирева «Запевка» (1903), в хоре Виктора Калинникова «На старом кургане» (1911), в фортепианном «Прелюде памяти Шевченко» Я.Степового (написан в 1912 году в ответ на запрет царских властей отметить 50-летие со дня смерти поэта).

Характерны завершающие моменты подобных сочинений – это либо погружение в состояние скорбного оцепенения, как в хоре К.Стеценко «Сон» (1908), либо вопрошание, обращённое в будущее. Допустим, в романсе А.Калныньша «Стоны моря» (1906) тревожное прелюдирование фортепиано и вокальная партия балладного типа прерываются на доминантовой гармонии с квинтой лада в мелодии, что своеобразно передаёт неразрешённость мучительного вопроса.

Отталкиваясь от настроений неудовлетворённости, в высшей степени интенсивно развиваются различного рода критические тенденции, получившие многообразное претворение как по ракурсам содержания, так и по своей жанровой основе.

С одной стороны, это могла быть социальная проповедь патетико-драматического характера, звучащая с гневом и болью за неустроенность мира. Таковы в профессиональном творчестве романс С.Рахманинова «Христос воскрес!» (1906), а в музыке устной традиции – песня подполья «Беснуйтесь, тираны!», обличительные кюи «Собака бая Кадырбая» Джамбула и «Пять кабанов» Токтогула.

С другой стороны, широко была представлена гротескно-сатирическая карикатура на существующие порядки и сильных мира сего. Показательны в этом отношении вокальные сценки типа «Царь Горох» К.Стеценко, а в фольклорном бытовании – частушки времён Первой русской революции и тогда же возникшие в Прибалтике пародии на протестантский хорал.

Ведущим жанром критического направления стала сатирическая опера. Отдельные её черты были намечены в «Сказке о царе Салтане» Н.Римского-Корсакова, где сквозь добродушный лубок проскальзывает нота ироничного отношения к «православно-добропорядочному» укладу Тьмутаракани. Во всей полноте контуры жанра обозначились в «Кашее» и «Золотом петушке» того же автора.

«Таких опер в мировой оперной литературе не существовало, и появиться они могли только в России и именно в это время – в годы Первой русской революции», поскольку композитор отобразил в них *«самую главную и самую острую общественную проблематику эпохи – обличение существующего порядка, надежду на его разрушение»* [58, 23].

Не меньшей остротой в развенчании самодержавия отмечена и опера Н.Лысенко «Энеида» (1910), в которой средствами музыкального гротеска создана большая галерея портретов правящей верхушки, погрязшей в пороках.

В те же годы, которые стали исходным моментом становления историко-революционной музыки, в качестве ведущей определяется *сфера героики*.

Одна из её линий открылась с началом собирания и обработки песенного творчества, связанного с освободительными идеями. Как прямой отклик на революционные события прозвучали в 1905 году оркестрово-хоровые обработки «Дубинушка» Н.Римского-Корсакова и «Эй, ухнем!» А.Глазунова.

Представители национальных школ проявляют обострённый интерес к антикрепостническим и повстанческим песням. Например, в том же 1905 году К.Стеценко делает для разных составов несколько

аранжировок «Завещания» на слова Т.Шевченко. Более того, композиторы приступают к записи и обработке революционного фольклора («Интернационал», «Марсельеза», «Варшавянка», «Красное знамя» и др. в обработке Н.Леонтовича, М.Петраускаса, К.Стеценко).

В ряде аранжировок обнаруживается стремление акцентировать бунтарские настроения, что вызывало, в свою очередь, тенденцию к обновлению средств выразительности.

Так, Н.Лысенко в обработке песни «За Сибирью солнце всходит» (1899) подчёркивает в мелодике кряжисто-угловатые обороты, а в натурально-ладовой системе ненормативность распорядка функций. М.Саар в обработке песни «Мы желаем сбросить рабство» (1912) широко вводит различные гармонии с задержаниями, вследствие чего доминирующей становится секундово-квартовая вертикаль.

В музыке дооктябрьского периода наиболее широкое развитие получили героико-романтические образы. Мятежный дух, патетическая приподнятость требовали для себя соответствующих жанров – таких, как баллада (фортепианная «Баллада» А.Калныньша, 1905) или поэма (хор Э.Дарзиньша «Сломанные сосны», 1904).

Музыка наполняется ассоциациями со стихийными явлениями природы, созвучными романтизированному восприятию революционной действительности (гроза, буря, шторм). Скажем, в фортепианной поэме Н.Метнера «Отрывок из трагедии» (с подзаголовком «Предчувствие Революции», 1904) неуклонное нагнетание тревожно-импульсивного, бурляще-вихревого движения доведено в коде до ураганного шквала с завершающим «громовым» кадансом-ударом.

* * *

Наряду с подобными трактовками плодотворно развивались и такие воплощения, в которых происходящее отображалось в более реальных контурах. Как правило, осуществлялось это на основе сближения со стилистикой революционных гимнов (хор Э.Дарзиньша «Идём вместе» 1903, песня Н.Лысенко «Вечный революционер» 1905) либо в прямой опоре на песенные образцы (упомянутые выше оркестрово-хоровые обработки «Эй, ухнем» А.Глазунова, «Дубинушка» Н.Римского-Корсакова – обе 1905).

В самой большой степени сказанное о реальном воплощении революционной героики относится к *песням пролетарской борьбы*, которые прошли стадию кристаллизации именно в эти годы. Как и для многих других художественных явлений своего времени, для них ха-

рактенно соединение качеств, унаследованных от культуры XIX века, с особенностями, свойственными искусству XX века.

Первое определялось уже самим происхождением революционных песен от различных образцов музыки уходящего столетия (например, «Варшавянка» берёт начало от боевой песни польских политэмигрантов, «Беснуйтесь, тираны!» – от хора варягов из музыки А.Вахнянина к драме «Ярополк»). Воздействием классической традиции определялась развитость структуры, что сказывалось в частности в большой протяжённости напевов («Интернационал», «Красное знамя»).

Отражение веяний нового времени начиналось в революционных песнях с коренной переработки текста – он всемерно насыщался актуальным содержанием, боевой призывностью. По линии активизации героической направленности шло и переинтонирование мелодий. Они наполнялись упругой маршевой ритмикой, энергичными оборотами с главенством восходящей кварты, волевыми кадансами (образцом может служить преобразование «Марсельезы»).

Подобная трансформация была настолько убедительной, что со временем интернациональные песни рабочего класса зазвучали на Западе в их русском варианте, поскольку именно в таком своём облике они с наибольшей силой запечатлели *«железное мужество, волю к социальному переустройству мира, эмоциональную атмосферу митингов и манифестаций, стачек и баррикадных боёв»* [57, 572].

При монолитном единстве в отношении идейно-смысловой направленности и социальных функций, боевые песни пролетариата отличались достаточно широким диапазоном внутренних оттенков – от гневного пафоса и суровой решимости («Беснуйтесь, тираны!») до радостно-победного энтузиазма («Смело, товарищи, в ногу»).

Весьма существенной была их роль и с точки зрения перспективы: в них на многие десятилетия вперёд закладывалась интонационная база определённой ветви массовых жанров, и этим фиксировались устойчивые черты человека новой формации.

Значение революционного фольклора не ограничивается его высокой художественной ценностью и тем, что в нём было отражено мироощущение, черты которого стали впоследствии характерными для представлений о человеке «страны Советов». В интонационно-жанровом комплексе песен революционного подполья, как в ядре, оказались заложенными важнейшие архетипы историко-

революционной музыки в целом, основополагающие элементы её семантической характерности.

Поэтому впоследствии, воссоздавая образы и ситуации революционной эпохи, композиторы так или иначе ориентировались на специфическую выразительность революционного фольклора, которая служила «лакмусовой бумажкой» достоверного воспроизведения событий начала века.

Отмеченное в отношении русских песен пролетарской борьбы было во многом свойственно и для тех ответвлений революционного фольклора, которые развивались в западных районах страны (прежде всего в Прибалтике и на Украине). Задачи несколько иного плана вставали при формировании данного жанра в Закавказье и Средней Азии.

Главная из них состояла в том, чтобы добиться органичного совмещения черт общероссийской революционной песенности с особенностями национального фольклора. Делалось это на основе скрещивания традиционных для своего народа жанров с песенными формами, воспринятыми извне.

Один из удачных опытов – принадлежащая армянскому ашугу Шераму «Песня о Марксе» (1905). Её лирическая по своим истокам мелодика опирается на устойчивые для армянской музыки жанровые и интонационно-ладовые закономерности, но при этом она активно насыщается маршевой ритмикой. Средством динамизации служит и непривычный для искусства гусанов приём энергичного восходящего секвенцирования.

Усиление значимости мотивов освободительной борьбы происходило под воздействием исторической обстановки и в профессиональном творчестве. Многие определялось изменением отношения композиторов к окружающей действительности. Показательна гражданская позиция Н.Римского-Корсакова, С.Танеева, Н.Лысенко во время событий 1905 года. Известны примеры непосредственного участия музыкантов в революционной деятельности (М.Гнесин, А.Крейн, Н.Леонтович).

Отдельные авторы сознательно связали своё творчество с идеями социальных преобразований (С.Людкевич, М.Петраускас, Я.Степовой). Важным фактором развития историко-революционной музыки стал её контакт с передовыми течениями в других видах искусства, особенно в литературе (обращение украинских композито-

ров к поэзии И.Франко и Л.Украинки, латышских – к творчеству Я.Райниса и Ю.Янониса).

Одна из особенностей творчества дооктябрьских лет состояла в том, что в целях легализации произведений композиторам чаще всего приходилось зашифровывать свои замыслы. Однако современники легко улавливали скрытую идею.

Вот почему творчество С.Рахманинова воспринималось как *«предчувствие бурь и потрясений начала века»* [63, 48], музыка А.Скрябина – как отражение *«революционного опыта 1905 года»* [4, 139], а представление корсаковского *«Кашея»* могло вылиться в политическую демонстрацию.

Со временем музыкальное искусство продвигалось ко всё более открытому выявлению социальных идей. И если, к примеру, в 1891 году смелым вызовом воспринимались произведения, подобные симфонической поэме А.Юрьянса *«Освобождение латышского народа от крепостничества»*, то в 1905-м в общедоступном концерте уже могла прозвучать оркестровая фантазия А.Глазунова *«Эй, ухнем!»*.

Аналогичные сдвиги происходили и в сфере собственно музыкальной стилистики. Поначалу историко-революционная тема раскрывалась преимущественно на основе традиционных средств выразительности. Такой путь был, пожалуй, только подступом к полноценному освоению новых образов, поскольку нередко возникало противоречие между *«содержанием и формой»* (хоровая поэма Э.Мелнгайлса *«Былое»*, 1904).

Лишь в отдельных случаях традиционный подход оказывался оправданным – например, в обрисовке образов подневолья или в раскрытии трагедийных состояний, причиной которых виделся прежний социальный уклад (романс А.Каппа *«В оковах»*, 1899). Приемлемой стилистика XIX века могла быть и когда в ней акцентировались черты героики и драматической патетики, созвучные образам революционной борьбы (*«Песня мужества»* А.Хярмы, 1900).

* * *

После поражения Первой русской революции композиторам удалось в ряде произведений противопоставить настроениям разочарования и упадка веру в неизбежную победу освободительного движения (мелодрама Н.Лысенко *«Последняя ночь»* 1908, первая часть оперной дилогии Я.Мединьша *«Огонь и ночь»* 1915).

Характерно, например, что в романсе С.Танеева «Узник» (1911) только начальный медлительно-сумрачный распев связан с трагедийными констатациями. Три следующие эпизода (*Allegro, Maestoso, Con anima*) дают различные оттенки состояния душевного подъёма, энергичного жизнеутверждения.

Ведущей идеей творчества, связанного с освободительной тематикой, становится идея раскрепощения. Высвобождение от подавляющих воздействий раскрывалось как диалектический процесс постепенного преодоления гнетущих состояний с завершающим прорывом к свободе. Впервые в крупном масштабе подобная концепция была разработана в «Латышском реквиеме» Э.Мелнгайлса (см. его анализ в разделе «Из анналов историко-революционной музыки»).

Неудовлетворённость существующим миропорядком, его обличение так или иначе соотносились с прошлым, уходящим. И, напротив, дух обновления, героический подъём были обращены в будущее. Таким образом, рассмотренные выше линии составляли для музыки этих лет, взятой в целом, явное противостояние. Оно нередко становилось смысловым стержнем и отдельного произведения, причём именно в концепциях подобного типа со всей остротой вставала ключевая проблема рубежной эпохи – *проблема взаимодействия старого и нового*.

Вероятно, самым ранним обращением к ней следует считать фортепианные «Вариации на латышскую народную тему» Я.Витола (1891). Отталкиваясь от мелодии антикрепостнической песни «Эх, скорее скройся, солнце», композитор даёт множество резкоконтрастных граней, как бы выявляя противоречивое переплетение тенденций, связанных с представлением об уходящем и идущем ему на смену. Первое, ретроспективное по характеру, передаётся через традиционные для музыки XIX века настроения созерцательного любования (V вариация) и «светского» *brillante* (II вариация).

Ещё важнее здесь констатации печальной народной судьбы. Ими открывается повествование – экспозиция фольклорной темы, поданной в типично позднеклассической манере, с выделением плачeveго начала (напоминая подобные образы А.Лядова). Ими произведение и завершается – кода финала с *pianissimo* горестно поникающих интонаций. Как факт действительности это было подтверждено композитором и несколько позже – в оркестровом цикле «Семь латышских народных песен» (1904), где, использовав в одной из частей тот же напев, он ещё более усилил тона скорбной безысходности.

В резком противопоставлении к отмеченному материалу выступают мятежно-драматические скерцо (IV и IX вариации) с их упругой, взрывчатой энергией и образы, передающие мощный разворот народной силы (III, VI и VII вариации). Во втором случае ремаркам *Molto energico* и *Con forza* соответствует изложение в плотной аккордовой фактуре, а различного рода этюдная техника и крупный концертно-виртуозный мазок подчинены раскрытию состояний бунтарской раскованности.

В кульминации цикла (VII вариация) происходит явный прорыв в современную стилистику: заострённый динамизм обращённого пунктирного ритма с форсированной акцентуацией остигатной фигуры; терпкая диссонантность, выделенная уже тем, что изложение начинается с внетонического квартаккорда $si\ b + mi\ b + la\ b + re\ b$, а затем следуют гармонии типа $si\ b + mi\ b + re\ b + sol\ b + do$, $si\ b + sol\ b + re\ b + fa + do$. Отмеченный сдвиг стилистики свидетельствует, что обращение к социальной проблематике подталкивало даже академически настроенных авторов к поиску новых средств выразительности.

Противостояние образов ретроспективной направленности и образов, обращённых в будущее, могло сознательно использоваться при сравнительной характеристике прежнего уклада и новой жизни, идущей ему на смену. В вокальном цикле Я.Степового «Барвинки» (1907) такое сопоставление делается и на уровне всего произведения, и в рамках отдельного номера.

К примеру, в романсе «Три дороги» композитор, подчёркивая мысль о тяжёлой судьбе народа, создаёт скорбный сказ в традиционной манере кобзарей, не чуждаясь даже мелодраматических штрихов. И рядом – взволнованно-радостный порыв романса «Мысль подневольная долго молчала», передаваемый в вокальной мелодике через безостановочное движение восьмых, в своей устремлённости столь созвучное призыву Горького тех лет: «*Вперёд и выше*» (поэма «Человек»).

Отмеченные в названных частях противостоящие тенденции непосредственно взаимодействуют в романсе «Степь». Сумрачно-печальное повествование-дума первого раздела (образ обездоленной земли) «отвергается» в среднем эпизоде всплеском свободолюбивой энергии (через метафору очистительной грозы). Развитие второго образа подводит к коде, утверждающей революционную идею («*Так*

пускай же гром желанный загремит!») призывно-волевым складом интонирования (оно сродни пролетарским гимнам) и ярко публицистическими тиратами сопровождения.

Сопоставление старого и нового в ряде случаев доводилось до их прямого конфликта, чем со всей отчётливостью отмечалась несовместимость противоборствующих начал. В романсе С.Танеева «Менуэт» (1908) подобная ситуация раскрывается посредством аллюзии из времён Французской революции.

Прежний миропорядок соотносится здесь с внешним блеском придворной жизни. Стилизуя галантный стиль второй половины XVIII века, композитор с сознательной гипертрофией подаёт черты безмятежной пасторальности и аристократической изысканности.

Об авторской иронии свидетельствует не только умилительная буколичность исходного образа и предполагающийся насмешливый тон вокального произнесения (к этому обязывает текст: «*Да, в те весёлые века // Труднее не было науки, // Чем ножки взмах, стук каблучка...*»). В фортепианной фактуре рассеяны всякого рода язвительные уколы; наиболее явственный из них (2 такта до *Темпо I*) – нарочито банальная фраза, имитирующая специфические фигуры в музыке для духового оркестра.

Конфликт вызревает исподволь, почти неприметным внедрением отзвуков «*Ca ira*» («*Всё вперёд*»). Открытая разработка основных мотивов этой французской революционной песни начинается в среднем эпизоде (*Più mosso, agitato*).

Коренной жанрово-интонационный антагонизм возникает вследствие изменения всех сторон выразительности. Переход в низкий регистр, опора на доминантовый лад, интенсивная модуляционность, усложнённая альтерированная аккордика, полифонические приёмы, взвихренная фактура – всё призвано подчеркнуть сумрачно-напряжённый тон, общую неустойчивость, ассоциации с бурными порывами ветра, грозowymi накатами.

После подобного вторжения возврат к исходному настроению в репризе оказывается невозможным. Беспечно-светскому тону вокальной мелодики теперь противопоставлена инструментальная фактура с настойчивым вкраплением в неё мотивов «*Ca ira*», звучащих в характере тревожных предвещаний. Последнее слово остаётся именно за этим роковым подтекстом.

Вслед за фразой «*Ваш конец – на плахе*» начинается фортепианная постлюдия: изложение в одноимённом миноре и наиболее низкий

регистр не оставляют сомнений в исходе событий. Как видим, драматургия «Менуэта» основана на принципе стилевой конфронтации. В последующем данный приём получит широкое развитие (с кульминацией в Шестой симфонии Н.Мяковского, где также используется напев «*Ca ira*»).

Таким образом, раскрывая сферу уходящего, композиторы делали акцент на скорбных констатациях и обращались к подчёркнуто ретроспективной манере письма. Идущее на смену былому они воплощали в настроениях бунтарской раскованности и взволнованно-радостного устремления, что нередко сопровождалось прорывами в стилистику XX века.

* * *

Как и для всего искусства России, переломными в отношении разработки революционной тематики становятся **1910-е годы**.

Прежде всего обращает на себя внимание факт неизмеримо более широкого и открытого её воплощения в области профессионального творчества (один из показательных примеров – появление сборника М.Анцева «12 революционных пьес для хора и фортепиано», 1915). В частности в жанре обработки народных песен, наряду с обращением к старинным антикрепостническим и повстанческим песням, всё чаще появляются аранжировки революционно-пролетарского фольклора (серии Н.Леонтовича, М.Петраускаса, К.Стеценко и др.).

С другой стороны, совершенно определённым стал процесс более активного стилистического обновления. Это особенно очевидным предстаёт при сравнении сочинений 1910-х годов с творчеством двух предшествующих десятилетий, образная система которого формировалась на основе постепенно эволюционирующей классической стилистики.

И хотя по-прежнему в достаточном числе появляются опусы, выдержанные в позднеромантической манере (кантата А.Калныньша «Судный день»), в целом композиторское письмо всё чаще отличается теперь подчёркнутой свободой, раскованностью, использованием жёсткой диссонантности и остигатных нагнетаний, что служило динамизации стиля и обострению конфликтности (своего апогея данный процесс достиг в кантате С.Прокофьева «Семеро их»).

Настроения бурного подъёма, характерные для обновляющего искусства 1910-х годов, захватили и рассматриваемую тематическую

сферу. В период после поражения Первой русской революции становится совершенно настоятельной принципиальная необходимость утверждения героико-оптимистического начала.

Идейные колебания, а подчас и пессимистические веяния, охватившие часть интеллигенции в годы столыпинского правления, затронули и некоторых композиторов, обращавшихся к рассматриваемой тематике (романс А.Калныньша «Вдали, я слышу, ветер грозно воет», фортепианный «Прелюд памяти Шевченко» Я.Степового).

Однако в большинстве произведений настроениям разочарования и упадка удалось противопоставить веру в неизбежную победу освободительного движения (симптоматичны отдельные заголовки: мелодрама Н.Лысенко «Последняя ночь», кантата С.Людкевича «Последний бой»). Художественная структура подобных сочинений во многих случаях была одинаковой: начальные медлительно-сумрачные распевы и траурные эпитафии сменяются образами борьбы и активного жизнеутверждения (один из показательных образцов – романс С.Танеева «Узник»).

Окончательное преодоление тягостно-скорбных настроений произошло в начале 1910-х годов и было отмечено появлением большого числа сочинений, наполненных ощущениями радостного подъёма, горячего воодушевления. К примеру, из разноплановых образцов 1912 года можно назвать песню «Мы кузнецы», сделанную М.Сааром обработку эстонской повстанческой «Мы желаем сбросить рабство», хоровую «Песню рабочего» С.Шимкуса, кантату К.Стеценко «Шевченко».

Исходившие от этой музыки свет, энергия, молодая окрылённость имели для себя предпосылки двоякого рода.

С одной стороны, энтузиазм, порождённый новой мощной волной революционного движения, о чём в большевистской листовке того времени говорилось: *«Свежим ветром снова веет в наших рядах! Годы уныния и упадка начинают проходить. Рабочий класс снова поднимает голову и начинает выходить на широкую дорогу борьбы за лучшее будущее. Пусть громко на всю страну прозвучит его могучий голос и вселит бодрость и веру во всех колеблющихся и уставших!»* [56, 336].

С другой стороны, в развитии отечественного музыкального искусства этих лет обозначился резкий перелом, связанный с утверждением новой жизненной реальности. В чём-то перекликаясь с устремлениями рассматриваемой тематической сферы, *«наиболее значи-*

тельные из молодых художников (Стравинский, Прокофьев) сумели с громадной силой передать предгрозовую атмосферу времени. Творчество русских новаторов поражало импульсивно-волевым, стихийно-земным характером. В мужицких плясках “Петрушки”, в перво-зданных ритмах “Весны священной” и “Скифской сюиты”, в мужественной моторике прокофьевских сонат и концертов слышалась необоримая сила, готовая сломать всё устаревшее, рутинное, мёртвое» [94, 39].

Выдвижение новой художественной концепции повлекло за собой коренной переверот в сфере средств выразительности. Явственно отозвалось это и на облике историко-революционной музыки, хотя проявилось здесь не в столь радикальных формах. В ряде историко-революционных сочинений начала десятилетия всё заметней становится своего рода проращение новых оборотов в недрах старой интонационности. Причём их открытый прорыв происходит, как правило, в кульминационной зоне произведения.

В хоре М.Петраускаса «Не плачьте над братской могилой» (1910) элементы, идущие от оперной традиции XIX века, вытесняются попевками нового типа именно на вершине развития. Особенно примечательна угловатая фраза, звучащая в октавном унисоне хора и усиленная трёхоктавным унисоном сопровождения. Используемые здесь мелодические и фактурные приёмы станут типичными для пролетарского хорового искусства 1920-х годов.

Теперь композиторское письмо всё чаще отличается подчёркнутой свободой, раскованностью, использованием жёсткой диссонантности и остинатных нагнетаний, что служило динамизации стиля и обострению конфликтности. Эти качества, как и всё основное из проблематики дооктябрьских лет, с полной отчётливостью продемонстрированы в симфонии-кантате С.Людкевича «Кавказ», суть которой может быть сведена к одной фразе: духовное раскрепощение отдельного человека и народа в целом, а если говорить конкретнее – движение от подневолья к революционной героике (см. её анализ в разделе «Из анналов историко-революционной музыки»).

Надо ли говорить, что до 1917 года отечественное музыкальное творчество, связанное с освободительными идеями, развивалось в чрезвычайно стеснённых условиях. Тем не менее, намеченная выше панорама показывает, насколько примечательной по результатам оказалась эта предыстория. Таковы были истоки того расцвета музыки о Революции, который начался после Октября.

Литература

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

1. *Акопян Л.* Дмитрий Шостакович. – СПб., 2004. 474 с.
2. *Аксёнов В., Арановский М., Ярустовский Б.* Симфония // Музыка XX века, кн.3. – М., «Музыка», 1980. С.108–191.
3. Андрей Петров, сборник статей. – Л., «Музыка», 1981. 166 с.
4. А.Н.Скрябин. – М.–Л., 1940.
5. *Арановский М.* Симфонические искания. – Л., СК, 1979. 287 с.
6. *Архимович Л., Карышева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О.* Очерки из истории украинской музыки, ч.2. – К., Гос.изд-во художественной и музыкальной литературы, 1964. 383 с.
7. *Асафьев Б.* Мои наблюдения // «Красная газета», 1927, 21 февр. С.3.
8. *Асафьев Б.* «Стальной скок» Сергея Прокофьева // *Асафьев Б.* О балете. – М., «Музыка», 1974. С.175–177.
9. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М., «Художественная литература», 1975. С.234–407.
10. *Белинский В.* Взгляд на русскую литературу 1846 года // ПСС, т.Х. – М., Изд-во Академии наук СССР, 1956. С.7–50.
11. *Бергер Л.* О выразительности музыки Шостаковича // Черты стиля Д.Шостаковича, М., СК, 1962. С.348–373.
12. *Берзиня В.* Вокальная симфония А.Скулте // СМ, 1960, № 6. С.44–46.
13. *Блок В.* Драматическая симфония «Ленин» В.Шебалина // 55 советских симфоний. – Л., СК, 1961. С.292–305.
14. Блок и музыка. Л., СК, 1972. 280 с.
15. *Бобровский В.* Программный симфонизм Шостаковича // Музыка и современность, вып.3. – М., «Музыка», 1965. С.32–67.
16. *Бриедэ-Булавинова В.* Оперное творчество латышских композиторов – Л., «Музыка», 1979. 148 с.
17. *Бялик М.* В процессе развития // СМ, 1969, № 4. С.21–26.
18. *Бялик М.* Действительно новое... // СМ, 1968, № 6. С.11–19.
19. *Бялик М.* Форум композиторов Туркмении // МЖ, 1968, № 8. С.1–2.
20. *Васильев-Буглай Д., Поляновский Г.* Г.Г.Лобачёв // СМ, 1950, № 1. С.92–94.

21. *Васина-Гроссман В.* Камерная вокальная музыка // Музыка XX века, кн.3 – М., «Музыка», 1980. С.407–444.
22. *Воловик И.* О массовых музыкальных действиях 1920-х годов // СМ, 1976, № 1. С.89–95.
23. Всемирная история, т.9 – М., Соцэкгиз, 1962. 751 с.
24. *Ганина М.* Четвёртая симфония М.Штейнберга // 55 советских симфоний – Л., СК, 1961. С.413–419.
25. *Горбачёв М.* Политический доклад ЦК КПСС XXVII съезду КПСС. // «Правда», 1986, 26 февр. С.2–10.
26. *Гордейчук Н.* Музыкальная Лениниана // Украинское музыковедение, вып.15 – К., «Музычна Украина», 1980. С.3–13.
27. *Грюнфельд Н.* История латышской музыки – М., «Музыка», 1978. 281 с.
28. *Гулеско И.* Поэзия В.Маяковского в «Патетической оратории» Г.Свиридова – Харьков, 1970. 23 с.
29. *Данилевич Л.* Симфонизм Д.Шостаковича и искусство театра // Д.Шостакович – М., СК, 1976. С.165–171.
30. *Данилевич Л.* Советская музыка о В.И.Ленине – М., «Музыка», 1976. 159 с.
31. *Данько Л.* Оперы Прокофьева – Л., «Музгиз», 1963. 64 с.
32. *Демченко А.* «Настоящая музыка всегда революционна...» // СМ, 1981, № 10. С.2–9.
33. *Диев В.* Историко-революционная драматургия на современном этапе – М., «Знание», 1970. 64 с.
34. *Дмитревская К.* О хоровых произведениях, посвящённых В.И.Ленину // Ленин и музыкальная культура – М., СК, 1970. С.76–93.
35. *Дмитренко А., Губарев А.* Советская историко-революционная картина – Л., «Знание», 1969. 40 с.
36. *Должанский А.* О ладовой основе сочинений Шостаковича // Черты стиля Д.Шостаковича – М., СК, 1962. С.24–86.
37. *Долинская Е.* Карэн Хачатурян – М., СК, 1975. 142 с.
38. *Долинская Е.* Стиль инструментальных сочинений Мясковского и современность // М., «Музыка», 1985. 270 с.
39. *Друскин М.* Русская революционная песня // М., Музгиз, 1954. 163 с.
40. *Евдокимова Ю.* «Патетическая оратория» в системе художественного мышления Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1979. С.175–197.

41. *Егорова Б.* Ожившие страницы советской классики // Музыка России, вып.2 – М., СК, 1978. С.182–197.
42. *Зоркая Н.* Советский историко-революционный фильм – М., «Искусство», 1962. 312 с.
43. *Иконников А.* Художник наших дней – М., «Музыка», 1966. 426 с.
44. Историко-революционная книга для детей – М., «Детгиз», 1958. 136 с.
45. История музыки народов СССР, т.І – М., СК, 1970. 435 с.
46. История музыки народов СССР, т.ІІ – М., СК, 1970. 523 с.
47. История музыки народов СССР, т.ІІІ – М., СК, 1972. 547 с.
48. История музыки народов СССР, т.ІV – М., СК, 1973. 784 с.
49. История музыки народов СССР, т.V, ч.І – М., СК, 1974. 615 с.
50. История музыки народов СССР, т.V, ч.ІІ – М., СК, 1974. 384 с.
51. История русской советской музыки, т.1 – М., Музгиз, 1956. 332 с.
52. История русской советской поэзии – Л., «Наука», 1983. 416 с.
53. История советской многонациональной литературы, т.2, кн.1 – М., «Наука», 1971. 511 с.
54. История советской многонациональной литературы, т.2, кн.2 – М., «Наука», 1972. 560 с.
55. История СССР, т.1 – М., «Просвещение», 1982. 511 с.
56. История СССР, т.2 – М., «Просвещение», 1984. 480 с.
57. История СССР, т.3 – М., «Просвещение», 1986. 576 с.
58. *Кандинский А.* Римский-Корсаков (1890–1900-е годы) // Музыка XX века. Кн.2 – М., «Музыка», 1977. С.5–44.
59. *Караганов А.* Советское кино: проблемы и поиски – М., «Искусство», 1977. 182 с.
60. *Касаткина Г., Федотова Л.* «Атланты» // СМ, 1968, № 4. С.23–26.
61. *Катонова С.* Музыка, рождённая Революцией – Л., «Музыка», 1968. 112 с.
62. *Кац Б.* К творческому портрету В.Щербачёва // В.В.Щербачёв, Статьи, материалы, письма – Л., СК, 1985. С.5–48.
63. *Келдыш Ю.* Рахманинов // Музыка XX века. Кн.2 – М., «Музыка», 1977. С.45–72.

64. *Клотынь А.* Эстетические вопросы развития музыкального творчества // Музыкальная культура Латвийской ССР – М., «Музыка», 1976. С.48–89.
65. *Конькова Г.* «Десять дней, которые потрясли мир» // СМ, 1972, № 1. С.21–25.
66. *Косачёва Р., Розанова Ю.* Балет // Музыка XX века, кн.3 – М., «Музыка», 1980. С.239–286.
67. Краткий очерк истории русской советской литературы – Л., «Лениздат», 1984. 415 с.
68. *Куницын О.* Образы Революции в бурятской опере // Музыка России, вып.2 – М., СК, 1978. С.172–181.
69. *Лебединский Л.* Песни и массовые хоры А.Давиденко // А.Давиденко Песни и массовые хоры – М., СК, 1962. С.3–4.
70. *Лебединский Л.* Революционный фольклор в Одиннадцатой симфонии Д.Шостаковича – СМ, 1958, № 1. С.42–49.
71. *Левина И.* Некоторые приёмы динамизации строфической формы в вокальных произведениях Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971. С.149–187.
72. *Леденёв Р.* «Знамя правды красное...» // СМ, 1967, № 4. С.6–8.
73. *Лейе Т.* О жанровой природе Одиннадцатой симфонии Шостаковича // Из истории русской и советской музыки, вып.1 – М., «Музыка», 1971. С.94–109.
74. *Ленин В.* О литературе и искусстве. – М., «Художественная литература», 1979, 827 с.
75. *Ленин В.* Памяти Герцена // ПСС, т.21. – М., Политиздат, 1961. С.255–262.
76. *Ленин В.* План петербургского сражения // ПСС, т.9. – М., Политиздат, 1960. С.212–214.
77. *Ленин В.* Русская революция и Гражданская война // ПСС, т.34. – М., Политиздат, 1962. С.214–218.
78. *Ленин В.* Третий Интернационал и его место в истории // ПСС, т.38. – М., Политиздат, 1963. С.301–309.
79. *Ленин В.* Удержат ли большевики государственную власть? // ПСС, т.34 – М., Политиздат, 1962. С.287–339.
80. *Мазель Л.* О трактовке сонатной формы и цикла в больших симфониях Шостаковича // Музыкально-теоретические проблемы советской музыки – М., Музгиз, 1963. С.60–97.
81. *Маркс К.* К критике гегелевской философии права // Маркс К. и Энгельс Ф., Сочинения, т.1. – М., Политиздат, 1955. С.414–429.

82. *Мартынов И. А.А.* Давиденко – Л.–М., СК, 1977. 120 с.
83. *Масловская Т.* О стиле и национальной сущности произведений Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1979. С.34–70.
84. *Маталаева Т.* Тема Революции в творчестве советских композиторов – М., «Знание», 1974. 40 с.
85. «Маяковский начинается», программа к спектаклю – Л., Театр оперы и балета имени Кирова, 1983.
86. *Мейтус Ю.* Слово к великому юбилею // СМ, 1970, № 4. С.38–40.
87. *Михайлов М.* Пятая симфония Мясковского // 55 советских симфоний – Л., СК, 1961. С.127–135.
88. *Михайлов М.* Шестая симфония Мясковского // 55 советских симфоний – Л., СК, 1961. С.136–147.
89. Музыка XX века, кн.1–4 – М., «Музыка», 1976–1984.
90. Музыкальная культура Латвийской ССР – М., «Музыка», 1976. 303 с.
91. Мясковский Н. Собрание материалов, т.II – М., «Музыка», 1964. 612 с.
92. *Некрасова Н.* Очерк о творчестве В.Губаренко // Композиторы союзных республик, вып.1 – М., СК, 1976. С.48–102.
93. *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева – М., СК, 1973. 663 с.
94. *Нестьев И.* Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка XX века, кн.1 – М., «Музыка», 1976. С.3–45.
95. *Нестьев И.* Советская песня 1930-х гг. // Антология советской песни, вып. II – М., Музгиз, 1957. С.247–249.
96. *Нисневич И.* Страницы белорусской музыкальной Ленинианы // *Нисневич И.* Музыкально-критические статьи – Л., СК, 1984. С.8–23.
97. Оперные либретто, т. I – М., «Музыка», 1971. 592 с.
98. *Орджоникидзе Г.* Проблема личности в музыке Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971 С.30–57.
99. *Острецов А.* Искусство малого героического жанра и его представитель Г.Лобачёв // «Музыка и Революция», 1929, № 1. С.17–20.
100. *Плеханова Р.* А.Н.Скрябин // А.Н.Скрябин – М.–Л., «Музгиз», 1940. С.65–75.
101. *Полякова Л.* Чешская революционная музыка межвоенного двадцатилетия // Искусство, революцией призванное – М., «Наука», 1969. С.185–222.

102. *Полянский В.* Под знамя Пролеткульта // «Пролетарская культура», 1918, № 1. С.3–7.
103. *Пушкин А.* О журнальной критике // ПСС, т.7 – Л., «Наука», 1978. С.69–70.
104. *Раабен Л.* Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века, кн.3 – М., «Музыка», 1980. С.346–406.
105. *Раппопорт Л.* О некоторых особенностях оркестровки симфоний Д.Шостаковича // Черты стиля Д.Шостаковича – М., СК, 1962. С.254–282.
106. Резолюция ЦК РКП (б) от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы» // КПСС о культуре, просвещении и науке. – М., Политиздат, 1963. С.151–155.
107. *Рогожина Н.* Симфония Ю.Шапорина // 55 советских симфоний – Л., СК, 1961. С.286–291.
108. *Роузбери Э.* Шостакович – Челябинск, «Урал ЛТД», 1999. 211 с.
109. *Сабинина М.* «Семён Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева – М., СК, 1963. 292 с.
110. *Савенко С.* Из наблюдений над «Патетической ораторией» // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1979. С.198–214.
111. *Сапожникова С.* Путь к совершенствованию // СМ, 1978, № 8. С.50–55.
112. *Свиридов Г.* Выступление на объединённом пленуме правлений творческих союзов СССР // Искусство, рождённое Октябрем – М., Политиздат, 1978. С.70–72.
112. *Свиридов Г.* Музыка как судьба. – М., Молодая гвардия, 2002. 800 с.
113. *Скачков И.* Современный историко-революционный роман – М., «Советский писатель», 1984. 256 с.
114. Советская музыка на современном этапе – М., СК, 1981. 406 с.
115. *Сохор А.* Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1972. 320 с.
116. *Сохор А.* Маяковский и музыка – М., «Музыка», 1965. 181 с.
117. *Сохор А.* Свиридов и русская культура // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971. С.5–29.
118. Страницы музыкальной Ленинианы – Л., СК, 1970. 169 с.
119. Страницы отечественной художественной культуры – М., «Наука», 1995. 286 с.

120. *Тараканов М.* Творчество Родиона Щедрина – М., СК, 1980. 328 с.
121. *Фомин А.* Концертные произведения А.Петрова // Андрей Петров – Л., «Музыка», 1981. С.94–125.
122. *Фрадкина Э.* Героические оперы Бориса Кравченко // Музыка и жизнь, вып.3. – Л.–М., СК, 1975. С.58–71.
123. *Холопова В.* Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича // Черты стиля Д.Шостаковича – М., СК, 1962. С.283-308.
124. *Хренников Т.* Утверждать правду жизни (Отчётный доклад VII съезду Союза композиторов СССР) // «Советская культура», 1986, 8 апр.
125. *Цендровский В.* Принцип концентрации в музыкальном языке Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971. С.125–148.
126. *Цукер А.* Тема народа у Шостаковича и традиции Мусоргского // Вопросы теории и эстетики музыки, вып.10 – Л., «Музыка», 1971. С.32–59.
127. *Черкашина М.* Советская историко-революционная опера – движение во времени // Советский музыкальный театр – М., СК, 1982. С.64–95.
128. *Шолохов М.* О работе над романом «Поднятая целина» // «Советский Казахстан», 1955, № 5. С.82–87.
129. *Шостакович Д.* Александр Давиденко // МЖ, 1959, № 6. С.8.
130. *Шостакович Д.* О времени и о себе – М., СК, 1980. 375 с.
131. *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова – М., 2004.
132. *Щедрин Р.* Отстаивать высокие гуманистические идеалы // СМ, 1980, № 2. С.3–5.
133. *Щербачёв В.В.* Статьи, материалы. Письма – Л., СК, 1985. 360 с.
134. *Элик М.* Свиридов и поэзия // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971. С.58–124.
135. *Якубов М.* Десять хоровых поэм Д.Шостаковича. Аннотация к компакт-диску Камерного хора Московской консерватории (дирижёр Б.Тевлин) – М., 1999.
136. *Якубов М.* От песни к опере и симфонии // Композиторы союзных республик, вып.1. – М., СК, 1976. С.158–213.
137. *Янковский М.* Советский театр оперетты – М.–Л., «Искусство», 1962. 486 с.

«Лёгкость бытия» в социокультурном контексте досоветской, советской и постсоветской эпох

«*Лёгкость* (здесь и далее выделено в тексте. – С.К.) это способность делать что-либо, не утруждаясь; свойство духа, богов и некоторых музыкантов. ...В данном случае речь идёт о категории эстетики, не имеющей универсальной ценности. *Лёгкость есть качество, обратное тяжеловесности*, серьёзности, солидности. Она не то чтобы исключает трагичность – она не задумывается о трагичном или поднимается над ним» [31], – утверждается в современной литературе. Даже учитывая полуироничный характер этого вывода, он (наряду с другими близкими ему заключениями учёных) свидетельствует о явной недооценке данной категории применительно и к искусству, и к культурной жизни в целом. Рассмотрим некоторые аспекты указанной проблемы, обратившись к такому понятию, как «лёгкость бытия». Эта тема ещё не стала предметом комплексного научного анализа.

Термин «лёгкость бытия» прочно вошёл в современную культуру. Между тем, его скрытый смысл выступает в различных, зачастую неожиданных вариациях: и в повседневно-бытовом (эмоционально-психологическом) понимании, и в философско-экзистенциальном контексте [характерный пример – знаменитый роман М.Кундеры 1984 г. «Невыносимая лёгкость бытия»: 47], и при научном анализе в рамках культуры (эстетики) присутствия [77; см. также: 26], и др.

Рассмотрим роль этого социокультурного понятия в динамике отечественной истории и культуры XIX – начала XXI вв. Возможно, это позволит лучше понять некоторые важные особенности, касающиеся не только национальной ментальности и советского мировоззрения, но и устойчивых стереотипов их восприятия.

Концепт «Лёгкость» занимает видное место в аксиологии традиционной русской ментальности, сохранившейся (в своих базовых основах) вплоть до наших дней. В научной литературе, в частности, от-

мечается: «Лёгкость во внутреннем состоянии человека положительно оценивается, но лёгкость в поведении и в мыслях обществом воспринимается плохо» [16, с. 10].

Во многих научных трудах современных учёных (прежде всего, неолиберального направления) акцент делается исключительно на негативных моментах советского «мобилизационного проекта», связанного с воспитанием «нового человека»; при этом, фактически, игнорируются позитивные элементы советской ментальности [см., напр.: 58], включая оптимизм социальной энергии и ощущение «лёгкости бытия», сыгравшие важную роль в подъёме и укреплении СССР в середине XX в., а также в Великой Отечественной войне (в последнем случае – в основном, путём обращения к национальной памяти о предвоенном прошлом).

Для русской культуры вплоть до очередной «Смуты» 1917 г., сопровождавшейся глубинным социокультурным разломом личности, общества и государства, – «лёгкость бытия», в основном, проявлялась в среде дворянства. Именно представители этого сословия, как правило, обладали материальными и финансовыми возможностями, а также свободным от ведения хозяйства временем для того, чтобы проводить и жизнь, и досуг «легко», не слишком заботясь о «хлебе насущном». Такая аксиологическая установка основной части дворянства [было, разумеется, немало и помещиков-тружеников: 39, с. 5–182] в итоге привела к противоречивым результатам.

С одной стороны, дворянское сословие к началу XX в. так и не смогло успешно адаптироваться к требованиям буржуазного рынка и проявить сполна свои пассионарные качества; но, с другой, – именно «лёгкость бытия» стала тем важным социокультурным элементом, который во многом сформировал и великую русскую литературу XIX в., и «серебряный век» начала XX столетия. Её воспели в своих сочинениях и А.С. Пушкин, и А.А. Фет, и многие другие выдающиеся деятели отечественной культуры [см. также: 88]. В первой четверти XX в. наиболее ярко, глубоко и талантливо о «лёгкости бытия», пожалуй, высказался в целом ряде своих стихотворений О.Э. Мандельштам. В сокровищницу мировой литературы навсегда войдут его проникновенные строки:

«За радость тихую дышать и жить
Кого, скажите, мне благодарить?»

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок» [53]

Примечательно, что даже в «воронежский» период своей жизни (во многом драматичный для поэта) он создаёт удивительно-светлые, жизнеутверждающие стихи, проникнутые – хотя и в ином, гораздо более «минорном» социокультурном контексте – всё той же эллинистичной «лёгкостью бытия», и при этом, как отмечал Ю.М. Нагибин, благословляя прожитую жизнь «с великим достоинством осознанной правоты» [59, с. 21].

Вспомним также строки Е.А. Баратынского о том, что человек «к предвечному лёгкой душой взлетит, и в небе земное его не смутит»...

Тема «лёгкости бытия» зачастую находила отражение в творчестве русских поэтов в рамках пантеистического мировоззрения [см. также: 49, с. 198]. Наконец, в рамках православной аксиологии она убедительно, целостно и художественно-образно представлена в творчестве И.А. Ильина [27–29; и др.].

Если же иметь в виду «мир вещей» (во многом определяющий эстетические, эмоциональные и прочие установки личности), то самое интересное, содержательное и, вместе с тем, экзистенциально-проникновенное описание этого таинственно-неуловимого чувства (применительно к русской дворянской культуре) принадлежит перу В.В. Набокова. В романе «Другие берега» он, опираясь на воспоминания о своём светлом и счастливом детстве, изысканно-утончённо возродил удивительный предметный мир дворянской жизни – мир, полный красоты, тайны и очарования [см. также: 57].

Примечательно, что большинство окружавших юного Набокова предметов личного обихода было английского производства. Именно умение англичан доводить начатое дело до конца, причём крайне быстро и качественно, – умение, воплощённое в высочайшем профессиональном и эстетическом уровне многих британских бытовых вещей, вызывало у наших соотечественников чувство глубокого уважения, способствовало созданию в России одного из ключевых элементов позитивного «образа заграницы» в XIX – начале XX вв. [см.: 38, с. 36–73, 135–218].

Разумеется, «лёгкость бытия» была теснейшим образом связана с сохранением устойчивых семейных традиций [60]. Отмеченное явление во многом связано и с тем, что это чувство – неотъемлемый ат-

рибут традиционной Семьи и Любви в качестве основ людского бытия [см. также: 68; 88].

«Лёгкость бытия» нашла отражение и в традиционной культуре русского крестьянства XIX – начала XX вв. Разумеется, это были лишь отдельные случаи, поскольку крестьянская жизнь всегда оставалась крайне тяжёлой: изматывающий труд, постоянная борьба с природными стихиями, произвол властей, жёсткий налоговый пресс и другие невзгоды не позволяли воспринимать жизнь как праздник. Однако и здесь имелись исключения. Так, ярко проявлялся творческий потенциал крестьянского труда. Он был тесно связан с восприятием Природы: «...приход весны вызывает бодрость, удовольствие, подъём духа, забвение горечей жизни, – отмечал серпуховский крестьянин С.Т. Семёнов. – Полный радости идёшь в поле, уставляешь плуг на первую борозду, трогаешь лошадь... и каждый отворачиваемый тобою пласт бывает не менее приятен и интересен, как переворачиваемый лист талантливой книги...» [71, с. 55].

Именно обращение к целительному катарсису Природы, теснейшим образом связанное с волнующим ощущением «лёгкости бытия», выступало для многих людей XX столетия мощным импульсом духовного возрождения. Так, выдающийся учёный П.А. Сорокин, описывая своё детство среди крестьян коми, отмечал: «Я счастлив, что имел возможность жить и расти в этой природной стихии до того, как её разрушили индустриализация и урбанизация»: [78, с. 13].

Эта установка нашла отражение и в православной аксиологии: так, П.А. Флоренский отмечал в одном из своих писем жене с Соловков 22 янв. 1935 г.: «“Природа – лучшая очистительница”. ...Мысли и понимание растут и зреют, как растение... Главное, не торопись и спокойно взирай на свой собственный рост. ...всё придет в своё время» [цит. по: 90, с. 117].

Отметим, что подавляющее большинство населения императорской России, включая дворян и крестьян, невзирая на то, имелись ли бо нет у них объективные условия и внутренняя социокультурная установка на «лёгкость бытия», вплоть до трагических событий Первой мировой войны было верно традициям православной веры, воспринимая свой жизненный путь, прежде всего, как Служение [см. также: 36].

При этом уже в самом начале XX в. наиболее дальновидные представители двух ведущих сословий огромного аграрного мира до-революционной России (крестьянства и помещичьего дворянства)

начинают воплощать идею творческого синтеза Традиции и Новации на практике, всё глубже осознавая общность хозяйственных интересов, хотя вся предыдущая история, казалось бы, нацеливала их исключительно на конфронтацию.

Характеризуя эти духовно-нравственные и хозяйственные приоритеты, выдающийся философ А.Ф. Лосев отмечал, что настоящий патриот знает и любит «своё родное» (что его породило), – поэтому он рад и борьбе, и страданиям, и радостям, и жизненному труду, ибо тем самым выражает себя, обретая спокойствие перед смертью [52].

В то же время, полноценной реализации этой установки препятствовали многие факторы, включая и отсутствие в России традиций гражданского общества, и патернализм, и социальную и хозяйственную пассивность значительной части населения. Как подчеркнул выдающийся философ и рационализатор дореформенной эпохи А.С.Хомяков, русское общество и апатично, и сонливо, – поэтому необходимо «ошеломлять» людей, пробивая кору их «безмыслия» и «умственного бездействия» [цит. по: 43, с. 349]. Этот вывод относится и к другим периодам исторического пути России.

В начале XX в. «лёгкость бытия» ярко проявилась в таком явлении «массовой культуры», как русское кабаре (в отличие от отечественной шоу-индустрии рубежа XX–XXI вв., во многом опиравшегося на музыкальные традиции).

Советская эпоха внесла кардинальные изменения в переживание «лёгкости бытия» как на индивидуальном, так и на коллективном уровне. «Победа большевиков означала полный разрыв с исторической традицией, прежде всего духовной и культурной», – отметил В.В. Шелохаев. – После 1917 г. сохранилось лишь самоназвание “Россия”, однако по всем другим критериям и признакам это была принципиально иная страна» [97, с. 140; см. также: 7; 73]. **Революция как «грабёж судьбы» (М.М. Пришвин) для многих людей из «классово чуждых» пролетарской республике сословий и одновременно как шанс на хозяйственный и социокультурный подъём для рабочих и крестьян** – резко изменила и жизнь, и установки, и психологию общества. Лишения, фрустрации и утраты Гражданской войны ещё более усугубили ситуацию [см. также: 14].

Со второй половины 1920-х гг. ощущение «лёгкости» бытия начинает усиленно внедряться большевистскими властями в массовое сознание населения (прежде всего, рабочих и крестьян), вскоре превратившись в важнейший инструмент идеологического воздействия

[см. также: 2; 4; 8; 19; 20]: необходимо было, с одной стороны, прославлять достижения советской эпохи (как подлинные, так и мнимые), с другой, – отвлекать мысли, чувства и помыслы людей от негативных явлений и процессов сталинизма (прежде всего, массовых репрессий и низкого уровня жизни). Особое внимание при этом уделялось литературе и кинематографу, а также массовому хорошему искусству как идеологическому инструменту восстановления утраченного в годы «Русской Смуты» ощущения народного единства, но уже на новой идейной основе [75, с. 186 и др.].

У многих интеллигентов эта установка вызывала отторжение-неприятие, нередко горькую иронию и сарказм. Так, показательны поэтические строки, написанные в 1929 г. талантливым двадцатилетним поэтом Владимиром Щировским, тремя годами ранее «вычищенным за сокрытие соцпроисхождения» (когда он родился, его отец был царским сенатором в отставке) из ленинградского вуза:

«Слышу: ораторы звонко орут
Что-то смешное про волю и труд.
Вижу про вред алкоголя плакат,
Вижу, как девок берут напрокат,
И осязаю кувалду свою...
Граждане! Мы в социальном раю!
...Вот оно, счастье: глубоко оно,
Ровное наше счастливое дно» [100].

Вместе с тем, на бытовом уровне «лёгкость бытия» спорадически проявлялась на всём протяжении советской эпохи. Это явление было связано не только с подмеченной Щировским обывательской установкой (которую А.И. Демченко метко характеризует применительно к общим особенностям эпохи как «материально-вещную приземлённость»), но и с индивидуальным личностным мироощущением (впрочем, зачастую проникнутым трагическими нотами: О.Э. Мандельштам, Д.Л. Андреев и др.), а также с оптимистично-коллективным пафосом строительства «нового мира» в рамках грандиозного советского мобилизационного проекта, что нашло яркое отражение в советской культуре [2; 8; 19; 23; и др.], прежде всего, в литературе и кинематографе.

«В советском человеке... было стремление к звёздам, к бесконечности. ...Тогда была большая мечта, было ощущение движения, –

отмечает исследователь В.Ю. Мельников. – И вот этого ощущения движения... нам сегодня катастрофически недостает. Россия всё время ждёт большого общего дела – того дела, которое может оживить и одухотворить её пространство, собрать людей» [54, с. 69–70].

Л.А. Аннинский, признавая своё поколение в качестве «поколения последних романтиков», вместе с тем, отмечал: «Вопрос не в том, чтобы избежать ада, а в том, чтобы выдержать испытание. Поэтому я и думаю, что человек должен понимать и слышать гул, зов времени, то, что всеми овладевает. В обществе всегда есть драматичная или гармоничная готовность к общему переживанию» [цит. по: 48].

Отдавая должное оптимизму и жизнелюбию миллионов создателей советского строя (без героических трудовых и воинских усилий которых оказалась бы невозможной Великая Победа над фашизмом), всё же, отметим, что их культура повседневности (включая и «лёгкость бытия») долгие годы развивалась в отрыве от русской национальной традиции, к патриотическим ресурсам которой власти были вынуждены обратиться лишь под угрозой фашистской оккупации, в целях мобилизационного сплочения населения. При этом партийное и государственное руководство всячески поддерживало и одновременно «направляло» позитивные настроения, тесно связанные с советской идеологией; праздники выступали как «коммуникативный проект» власти и общества [2; и др.]. Вместе с тем, празднества воплощали и характерные особенности национальной ментальности, включая иллюзорную мечтательность – ещё одну сторону «лёгкости бытия»: так, посетивший Советскую Россию в 1921 г. французский социалист А. Моризэ спустя два года отмечал в своей книге, что Россия является нацией страстных взрослых детей, легко поддаваясь «волнениям сцены». Лишь спустя несколько лет «угар» очередной «Русской Смуты» начал проходить, – но было уже поздно: Революция как «гроза преображающая» (К.Д. Бальмонт) разрушила и державу, и общество, и человеческую душу...

Полноценной творческой реализации в этот период по-прежнему препятствовала политика властей, ограничивавшая частную инициативу и пассионарные устремления. Отмеченная тенденция проявлялась, впрочем, *в любые* исторические эпохи: так, выдающийся мастер Русского Слова В.Н. Крупин отмечал: «Власти говорят о поддержке талантов. Но если талант искренен, народен, то он обязательно противоречит тем, кто его собирается поддерживать. ...Православие никогда не ставило задачи сделать жизнь людей легче.

Для православия главное, чтобы человек стал лучше. А станет лучше, то и любая жизнь ему будет хороша» [44, с. 87, 83]. В свою очередь, Н.А. Бердяев подчёркивал, что истинный центр культуры находится не в столице, не в провинции, а *в глубине личности*.

Возникает вопрос: каким же образом государственная политика отражалась на ощущении «лёгкости бытия», в данном случае – в советскую эпоху? Данное воздействие проявлялось по-разному. Отметим, что большевистские власти многие годы целенаправленно подавляли религиозную жизнь, унижая и преследуя верующих и запрещая церковные праздники. Это было отнюдь не случайно: как отмечал позже в своей книге «Музыка как судьба» великий композитор Г.В. Свиридов, верующим человеком не так уж легко управлять, ибо он в душе имеет «крепость Веры» [70, с. 499].

Богоборческая политика крайне негативно отражалась на мироощущении множества людей; «лёгкость бытия» (в бытовых проявлениях православной антропологии, а также у верующих в рамках других религиозных культов), при этом, хотя и не исчезала напрочь, но существенно деформировалась, зачастую приобретая печальный либо трагический характер.

Между тем, жизнеутверждающая аксиологическая установка является важнейшим элементом православной веры; об этом свидетельствуют самые различные источники, включая благодарственный акафист Спасителю «Слава Богу за всё», написанный митрополитом Трифоном (в миру – Б.П. Туркестановым) в тяжелейшем для России 1929 г., когда власти начали насильственную массовую коллективизацию, сопровождавшуюся фактической ликвидацией наиболее предприимчивой части крестьянства. Примечательно, что даже в это время «лёгкости» придавалась особая роль: как отмечал в 1937 г., уже находясь в эмиграции, видный деятель российской кооперации С.С. Маслов, главные усилия советских функционеров в аграрной сфере были направлены на то, чтобы обеспечить регулярное, многолетнее и притом *лёгкое* «отчуждение» у крестьян продуктов сельского хозяйства. Впрочем, это было в известной мере и зеркальное историческое и метафизическое «воздаяние» крестьянству в ответ на его массовое стремление к «лёгкой наживе» в 1917–1921 гг., сопровождавшееся варварским уничтожением уникального мира русской усадебной культуры.

Обратим особое внимание на концепт «лёгкость бытия» как важный элемент большевистской Утопии, особенно, в период 1919–

1929 гг. (до начала массовой коллективизации). Отчасти следуя многовековым традициям крестьянских утопий, большевики рассматривали кардинальное «переустройство» и человека, и общества как задачу, с одной стороны, неизбежную, а, с другой, вполне посильную (в известном смысле, «лёгкую»), особенно, для «освобождённых от власти капитала» рабочих и крестьян [см. также: 73; 87]. При этом «лёгкость бытия» проявлялась в самых неожиданных, зачастую утопично-авантюрных формах: так, отметим характерные для первых «послеоктябрьских» лет выводы молодого А.П. Платонова, согласно которым природа является «белогвардейцем», ведущим наступление на Россию, и её тоже можно и нужно *победить* как косное, враждебное человеку стихийное начало [63]. Ключевое значение придавалось «лёгкому» (но, заметим, отнюдь не гуманному и для Природы, и для социума) синтезу Мечты и Насилия [2; 6; 7; и др.]. Такое утилитарно-бездушное отношение к Природе кардинально противоречило русской православной традиции [32, с. 28 и др.].

Примечательно, что с 1924 г. такой инструмент, как гармоника, «противопоставлялся – то позитивно, то негативно – старорежимному “интеллигентскому” пианино и еще более одиозному (“королевскому” по своей этимологии и “буржуазному” с точки зрения его бытования и доступности) роялю, а также “мещанской” гитаре» [66, с. 39].

Сокрушительный удар по «лёгкости бытия» как проявлению массового сознания нанесли в XX в. войны – вначале Первая мировая, затем Гражданская, наконец, Великая Отечественная. «Войны прошли по нашей земле, как ни по одной другой европейской стране. Когда летишь над ближним Подмосковьем и над прилегающими к Московской области районами, постоянно видишь заброшенные деревни. Люди там уже не живут, и единственное, что связывает с прошлым, единственное, что относится к памятникам архитектуры и культуры – это деревенские храмы. Но если бы вы видели, в каком состоянии находятся многие из них! – отмечал сравнительно недавно, в 2019 г. Патриарх Московский и всея Руси Кирилл. – ...Как же мы хотим воспитывать национальное самосознание, укреплять связь времён в умах молодежи? Ведь нужно что-то показывать, о чём-то рассказывать, а уже сейчас показывать почти нечего, и то, что стоит, находится в руинированном состоянии. Мы подсчитали, что более четырёх тысяч храмов сегодня нуждаются в срочном ремонте или, по крайней мере, в консервации... И если мы хотим, чтобы наши потомки относились с вниманием ко всему, что мы делали, говорили, тво-

рили, то мы должны проявить заботу о сохранении того, что героически совершали наши предки» [цит. по: 11].

Выделим также характерное для советских граждан «коммунальное бытие». В нём, бесспорно, были позитивные моменты, включая зачастую сближающие соседей коллективизм, взаимопомощь и сострадание [вспомним, хотя бы, кинофильм Л.А. Кулиджанова «Дом, в котором я живу» 1957 г., телефильм М.М. Козакова «Покровские ворота» 1982 г. и одну из песен-баллад В.С. Высоцкого: 10]. Вместе с тем, для целого ряда интеллигентов-пассионариев (в основном, интровертов) советское коммунальное существование, по существу, превратилось в многолетнее мучение [см., напр.: 5]. В условиях, когда автономность личности оказывалась эфемерной, не было места ни её свободному развитию, ни полноценному, устойчивому ощущению «лёгкости бытия»...

У множества других обитателей «коммуналок» сформировалась безропотно-покорная жизненная установка: так, И.А. Бродский с любовью и одновременно горькой печалью вспоминал о своих родителях: «Они всё принимали как данность: систему, собственное бессилие, нищету, своего непутёвого сына. Просто пытались во всём добиваться лучшего: чтоб всегда на столе была еда – и чем бы еда эта ни оказывалась, поделить её на ломтики; свести концы с концами...» [там же]. В то же время, по его меткому замечанию, именно коммунальные квартиры, в которых жили миллионы советских граждан, выполняли следующую экзистенциальную миссию: они разрушали «любые иллюзии относительно человеческой природы» [там же], тем самым невольно возвращая человека к «племенным» (предцивилизационным) основам его существования [там же]. Какая уж здесь «лёгкость бытия»!..² Если она и проявлялась, то почти всегда – лишь у молодых людей, что было связано, в основном, с иллюзиями и надеждами юности (образ Костика в «Покровских воротах»).

Наше обращение к образу главного героя телефильма М.М. Козакова (блестяще воплощённого О. Меньшиковым) не случайно. Ощущение «лёгкости бытия» (как экзистенциально-глубинное, так и эмоционально-чувственное) нередко было обусловлено вполне «банальным», но, вместе с тем, крайне значимым для любого человека

² Как отмечал И.А. Бродский, ему с родителями ещё повезло: в «крохотной» коммуналке вместе с ними жили всего 11 человек (обычно – 25-50), причём, лишь одна из них (женщина-хирург) была доносчицей – «неплохое для коммуналки соотношение» [там же].

фактором – его возрастом [см.: 51]. Этот момент косвенно нашёл отражение и в музыкальном творчестве: так, во Втором концерте для фортепиано с оркестром Б.А. Сосновцева 1990 г. важную роль играет «образ беззаботной юности», позволяющий воссоздать экзистенциальное противостояние Человека и Времени [42, с. 289].

При этом власть, как правило, жёстко контролировала отмеченные социокультурные процессы, с одной стороны, культивируя «советскую лёгкость бытия» [см. также: 65], порою сознательно далёкую от реальной жизни (характерный пример – замечательная кинокартина-лубок 1949 г. «Кубанские казаки»), а, с другой, отсекая «буржуазные» (зарубежные) проявления этого явления (борьба со «стилягами» и пр.). В современной научной литературе сделан даже вывод о том, что «в послевоенные годы в музыкальной сфере основной проблемой был вопрос о “лёгкой музыке” во всех её проявлениях и танцах» [75, с. 185]. Это заключение, однако, нуждается в дополнительной аргументации.

Вместе с тем, многие «культурные атрибуты» советской эпохи вызывают в наши дни острое чувство своеобразной ностальгии и по утраченной молодости, и по отношениям в социуме, вплоть до конца XX в. лишённым жёсткого прагматизма «постиндустриальной» эры (не случайно В.П. Визгин выделяет резонанс (духовную коммуникацию) в качестве ключевого способа «жизни культуры»), и даже по тактильным ощущениям, теснейшим образом связанным с чувством «лёгкости бытия» [80, с. 8, 9, 12, 19–20 и др.]. Случаи явной идеализации «советского прошлого», однако, при этом единичны и при этом нередко опираются на глубинные идеологические стереотипы, заявившие о себе в первые десятилетия после окончания Великой Отечественной войны [см., напр.: 4].

Сыграли свою отрицательную роль и социокультурные последствия пресловутой «шоковой терапии» конца XX в. – ещё одного грандиозного социального эксперимента властей над гражданами России [см. также: 62].

Вместе с тем, наблюдалось парадоксальное явление: именно в конце советской эпохи, невзирая на обострение множества проблем социума (хозяйственных, бытовых, экологических и духовно-нравственных), концепт «лёгкость бытия» переживал расцвет в сфере культуры. Отметим, прежде всего, достижения выдающихся режиссёров-кинематографистов: им удалось воплотить эту тему в самых разнообразных творческих вариациях – от озорных «народных» ко-

медий Леонида Гайдая («Гайдай умел эксцентрическую комедию превратить в общечеловеческую», – отмечал Александр Зацепин; см. также: 79, с. 285–286) до умудрённо-экзистенциальных, тревожащих, но, вместе с тем, светлых и гуманистичных фильмов Эмиля Лотяну [подробнее см.: 85]. Именно ощущение «лёгкости бытия» в этих кинолентах оказалось тем важным элементом, который способствовал и самореализации личности героев, и выражению новых социокультурных запросов и потребностей, а иногда (видимо, интуитивно) отражению нарастающего недовольства людей «пассионарного склада» против диктата советской идеологии (что чётко видно в работах того же Гайдая). Истоки подобного подхода прослеживаются, впрочем, уже в лирических кинокартинах 1960-х гг. [см., напр.: 98].

Музыкальное воплощение «лёгкости бытия» в рассматриваемый период тоже впечатляет и восхищает: достаточно вспомнить творчество Валерия Гаврилина, Андрея Петрова, Исаака Шварца, Евгения Доги и других замечательных композиторов. У каждого из них была своя, неповторимая интонация «лёгкости бытия»: то радостная, то печальная, то трагичная...

В этих произведениях, конечно же, нашла отражение и сама эпоха, но, главное, – *свободный творческий дух* мастеров-созидателей. Е.Б. Долинская, обращаясь к эпистолярному диалогу выдающихся подвижников музыкальной культуры, подчёркивает: «Они прекрасно понимали, что определяющим становится то, что ты делаешь сам, а не то, что время и социум делают с тобой (то есть обществом выдвинутое и навязанное ощущение). ...Слонимский и Денисов прекрасно знают цену, которую приходилось платить за жизнь в несвободной России. При этом в мире музыки каждый из них чувствовал себя абсолютно свободным» [24, с. 7]. Как нам представляется, такая установка (существенно отличающаяся от современных профессиональных, духовных и гражданских императивов – см.: 64, с. 31–33) была присуща и ряду других (в т. ч. вышеупомянутым здесь) деятелей советской культуры, сознательно и мужественно избежавшим «доктринального плена» идеологии.

Нельзя не отметить и многочисленные произведения в рамках нового музыкального жанра, возникшего в годы «хрущёвской оттепели» и стремительно набравшего популярность в последующие десятилетия, – жанра авторской песни, тесно связанного с увлечением таким инструментом (напомним, с середины 1920-х гг. нещадно критикуемым советской пропагандой), как гитара [см. также: 46; 66].

В итоге и интонации, и глубинный смысл «лёгкости бытия» даже на «музыкально-бытовом» (повседневном) уровне заметно меняются; усиливаются элементы как лиризма, так и медитативности, размышления.

Отметим и ещё одно массовое социокультурное явление, отчасти отразившее ощущения «лёгкости бытия» – художественную самодетельность: именно через песню и танец люди тех лет нередко обретали искомое чувство *сопричастности*.

В художественной литературе выделим произведения Олега Куваева, прежде всего, его роман «Территория» и самобытные рассказы. В них ярко и мощно проявился «куваевский» лиризм, проникнутый любовью к Природе, поиском собственного «Я», а применительно к нашей теме – лёгкими флюидами «умудрённости бытия», как отмечал он сам, описывая свои таёжные странствия: [45, с. 206]. При этом писатель не раз признавался, что его личные симпатии отданы отнюдь не «горожанам» (по его убеждению, зачастую подверженных суете, погоне за «благами» и карьерой, конформизму, и притом склонных к «сытому» комфорту), а людям, живущим «на окраинах» государства, – простым и скромным труженикам, сохранившим «тихий свет» в душе [там же, с. 194, 200; и др.]...

Отметим ещё один, крайне важный момент.

Практически все художественные произведения разных жанров, созданные к концу советской эпохи, и в которых так или иначе нашла отражение затронутая здесь тема, *воспитывали* человека, *преображая его душу*, побуждая к поиску, размышлению, сопереживанию, катарсису.

Этот уникальный социокультурный опыт ещё ждёт своего исследования в контексте междисциплинарного научного подхода. Выделим существенный вклад А.И. Демченко в начало комплексного изучения данной темы. Так, отмечая в качестве характерной особенности общественных настроений в СССР 1960-х гг. «радикализм романтических устремлений» в контексте «желания кардинального переустройства жизни» [21, с. 418], он обращает внимание на их коренную трансформацию уже в следующее десятилетие: 70-е гг. XX в. были отмечены, с одной стороны, утратой иллюзий и надежд, а, с другой, отходом «от крайностей радикализма и субъективизма» [там же, с. 419]. Автор подчёркивает: «Теперь искусство начинает тяготеть к более реальному и объективному видению жизни, к более естественным и уравновешенным проявлениям. Это могло происходить и

на удерживаемой романтической основе, но с возвращением к традициям и с возрождением позитивно-утверждающих опор. Так возник неоромантизм. Наиболее отчётливое выражение он получил в музыкальном искусстве. В произведениях подобного рода подчёркивалась эмоциональная теплота, душевная открытость, что находило себя в красивой и мягкой мелодической пластике, в обращении к давно апробированным лирическим жанрам (таким, например, как романс, вальс, элегия) и порой в прямом соприкосновении с тем или иным стилем XIX века – чаще всего в созвучии с тем, что делали когда-то Шуберт, Мендельсон, Чайковский» [там же].

Добавим, что в данном случае и «лёгкость бытия» в советском музыкальном искусстве зачастую выступала уже в принципиально ином (медитативно-философском и даже трагическом) контексте: изменилась эпоха, а с нею – и сам социум, в глубинах которого подспудно «вызревали» тревожные ожидания грядущих перемен. Даже в «лёгком жанре» инструментальной музыки и «музыки кино» оптимистичные, жизнерадостные установки всё чаще соседствовали с мотивами размышлений, экзистенциальной печали, поиском утраченных в советскую эпоху и принесённых в жертву Идеологии национальных констант жизни и бытия (И.И. Шварц, Е.Д. Дога и др.).

Одновременно трансформировалась и сама тема «лёгкости бытия», приобретающая [наряду с музыкальными произведениями 60–80-х гг. XX в., посвящёнными теме Революции: 20, с. 112 и др.] творческий полифонизм, зачастую – экзистенциально-философское звучание. Великая витальная сила Искусства словно заранее готовила людские сердца к стремительно надвигающимся на них испытаниям конца XX столетия, создавая «стратегический запас» доброты и милосердия в преддверии «лихих девяностых»...

На наш взгляд, в дальнейшем необходим подробный музыковедческий анализ многогранного отражения «лёгкости бытия» в советской массовой песне 50 – 80-х гг. XX в.: она, как отмечала Т.В.Чередниченко, была сформирована из множества источников, включая крестьянско-фольклорные, еврейские, «цыганско-шантаные», «маршево-солдатские» и др. Именно этот фактор, возможно, стал одним из ключевых элементов исключительной популярности массового песенного творчества накануне крушения СССР.

Вместе с тем, «лёгкость бытия» проявлялась в советскую эпоху и как неотъемлемый элемент *традиционалистского мироощущения*, в частности, в контексте православной антропологии [см., напр.:

34]. Эта аксиологическая установка вполне естественно воспринимается как проявление Чуткости восприятия (Чуткости слуха) – ключевого условия «непрестанного искания красоты» [В.В. Медушевский], а, следовательно, – поиска Гармонии. Речь идёт, фактически, о вечном поиске смысла человеческого существования, – поиске, неотделимом и от светло-лёгкого, и от тяжко-трагичного движения самой Жизни... Такая установка органична для человека традиционного мировосприятия: «музыка преобразует мир дивным единством живущего и жизни» [он же], отсюда – и способность творческого восприятия «легкокрылого полёта ангельских сил» [он же; см. также: 94].

На протяжении всей советской эпохи важную социокультурную роль для миллионов советских людей играл футбол, выступая уникальным источником самого широкого спектра эмоций (а порою и катарсиса); формируя не только культуру чувств, но и особую мифологию [см.: 67; 72]. Применительно к теме нашего исследования отметим, что именно благодаря как личному участию в этой демократичной (доступной всем) игре, так и сопереживанию с нею в качестве болельщиков множество людей в СССР приобщилось к «лёгкости бытия», особенно в 1950-х гг. (в период расцвета «романтического футбола», зрелищного и радостного). Вместе с тем, имела место и противоположная тенденция: футбольная «лёгкость бытия» эмоционально отчасти возмещала советскому человеку ограниченность «социальных лифтов» как возможности более полной самореализации, а также дарила, пусть кратковременное и неосознанное, но освобождение от засилья пропаганды и идеологии.

Что же касается эстрадной «поп-тусовки» (фактически, доминировавшей на российском ТВ последние десятилетия), то отметим главное: её представители (многие из которых, ничтоже сумняшеся, провозгласили себя «звёздами») «лёгкость бытия» отнюдь не отражали. В данном случае имел место никак не связанный с экзистенциальным бытием личности тривиальный коммерческий проект, рассчитанный на «товарный успех» в условиях распада нравственных норм стремительно маргинализирующегося социума и псевдорыночной постсоветской действительности. При этом, как отмечала Т.В.Чередниченко, даже попытки синтеза классического искусства и китча³ оказались ущербными: «стратегия успеха» поглотила «худо-

³ Вместе с тем, исследователи обращают внимание и на творчески-продуктивные примеры такого рода синтеза [9; и др.].

жественную мораль» [см.: 95], а национальная история (кладезь традиций) была предана забвению ради быстрой наживы. Добавим, что и тема Русской Традиции как таковой оказалась в этот период сильно деформирована, практически, во всех жанрах искусства вследствие тотальной коммерциализации постсоветской культуры и деградации нравственных норм (характерный пример – известная кинотрилогия Александра Рогожкина 1990-х гг. об особенностях национального «культурного ландшафта»).

Между тем, как справедливо подчёркивают в своих трудах А.И.Демченко, А.Л. Казин, Н.А. Хренов и другие исследователи, без обращения к искусству как неотъемлемой части национальной и мировой духовной жизни нельзя понять не только традиционную, но и актуальную культуру; необходимо учитывать ведущие тенденции общемирового наследия [подробнее см.: 22; 91; 93].

Выделим ключевые, на наш взгляд, моменты, относящиеся к социокультурной ситуации, сложившейся в России в первой четверти XXI в.

Современное «мейнстримное» мироощущение (наиболее отчётливо проявляющееся в молодёжной среде), как известно, целенаправленно отвергает восприятие и анализ окружающей действительности на основе христианских категорий греха и праведности, гибели и спасения, демонизма и святости [см. также: 55]. «Лёгкость бытия» в примитивно-упроощенном понимании его адептов – прежде всего, ориентация на потребление, на «удовольствия» и «развлечения»... Именно на эти тревожные моменты (включая спонтанный мифогенез) обращал своё внимание задолго до наших дней М. Кундера, фактически, предсказав опасные хляби пресловутого «кичевого сознания» [47].

В последние годы кардинально изменилась – буквально за 10–15 лет! – сама сущность «лёгкости бытия» применительно к молодёжной среде. На смену *личностному* самоутверждению пришло самоутверждение *ролевое*, прежде всего, связанное с Интернет-технологиями. Таким образом, из процесса индивидуального становления оказались почти целиком исключены и Традиция, и Природа. Результаты, в целом, неутешительны: прежние доброжелательность и открытость – сменились «хейтерством» и закрытостью в самых разнообразных, порою шокирующих формах (характерный пример – необычайное разнообразие принтов защитных масок в разгар пандемии), а традиции

материальной и духовной культуры – быстро утрачивают своё значение как факторы, формирующие и вдохновляющие личность⁴.

Вместе с тем, следует признать, что и такие (зачастую, уродливо-«мейнстримные») формы «лёгкости бытия», вероятно, имеют право на существование (если они не нарушают закон и нормы нравственности), – однако, их потенциальные возможности весьма скудны, поскольку связаны, прежде всего, с прогрессом технологий, а не с развитием творческих способностей и гуманизма человеческой души, а именно этого и недостаёт нынешнему социуму. При этом «обилие информации ведёт к отсутствию возможности её осмысления и переживания и, как следствие, отсутствию креативности» [93, с. 149].

Таким образом, на повестку дня встала извечная жизненно-философская дилемма, но уже в современной интерпретации: «Казаться – или быть? Вот в чём вопрос...».

Между тем, митрополит Смоленский и Калининградский Кирилл (ныне Патриарх Московский и всея Руси) в 2001 г. отмечал, что именно Служение является подлинным атрибутом аристократии духа, и главными качествами являются, прежде всего, труд во имя ближнего, самоограничение и самопожертвование, а также стремление к духовному совершенству. Фактически, речь идет отнюдь не только о «духовной аристократии» (обычно ассоциируемой с интеллигенцией и «творческой богемой»), но о каждом из нас; о личном нравственном выборе...

В современной гуманитарной науке всё ещё не решена задача, на которую обращал внимание Л. Февр, а именно: создание как «истории любви», так и «истории радости» [84, с. 123], ключевыми элементами которых и выступает экзистенциальная «лёгкость бытия».

Отметим, что концепт «лёгкость бытия» не следует отождествлять с концептом «легкомыслие» [см. о последнем: 29, с. 154–155]. Примечательно, что среди лиц, публично выступивших против специальной военной операции, начатой Россией в феврале 2022 г. и направленной на защиту национальных интересов нашей страны и мирного населения Донбасса, оказался целый ряд известных деятелей отечественной поп-индустрии и «Большой Тусовки» рубежа XX –

⁴ Как подчёркивает С.В. Кекова, «сейчас происходит окончательное уничтожение тех основ христианской цивилизации, тех координат, на которых строилась и жизнь индивидуальная, и жизнь общества, и искусство, и вообще всё. ...мы вступили в мир перевёрнутых ценностей...» [цит. по: 41].

XXI вв., которые, как уже ранее нами отмечалось, на протяжении многих лет упорно внедряли в российское «массовое сознание» бактерии легкомыслия, культа наживы и пошлости, неразрывно связанные с отказом от национальной Традиции [см. также: 30]. О незавидной судьбе таких людей предупреждал ещё И.А. Ильин, подчеркнув: «...кто вообще не знает ничего об ответственности и легкомысленно лишь служит легкомыслию, тому и стараться долго не надо, так как он уходит в вину и крах его произойдёт в ночь» [29, с. 155].

Сравнивая проявление «лёгкости бытия», этого многоликого и таинственного свойства души в нашем Отечестве и других европейских странах (прежде всего, в Италии и во Франции, где оно, пожалуй, вплоть до нашего времени проявляется наиболее явственно), обратим внимание на следующий момент. В России вследствие жестокой многовековой борьбы за существование с внешними угрозами и наличия крепостничества в самой стране – сформировался культурный архетип, причудливо соединивший в себе доброту – и жестокость, смирение – и порыв к бунту, стремление к красоте – и жажду разрушения... Отсюда подмеченная ещё Н.А. Бердяевым «тяжесть» традиционной русской ментальности, связанная с ощущением как «бремени жизни», так и «мировой ответственности» за «всех». В таких же странах, как Италия и Франция (где тема «лёгкости бытия» прочно вошла и в бытовую повседневность, и в культуру), – напротив, более благосклонный к их народам исторический процесс сформировал национальные характеры, получившие шанс гораздо более свободно реализовать свои творческие силы.

Примечательно, что А.М. Горький, обожавший итальянские празднества, писал Владиславу Ходасевичу из Сорренто (где он жил с 1924 по 1932 гг.), что он с восторгом наблюдает «сезон праздников», включавший в себя ежедневное «ликование народа», фейерверки и процессии, и ему – и завидно, и до слёз больно, поскольку у него на Родине – всё совершенно по другому...

В свою очередь, В.В. Розанов в очерке «Помпеи» (1901) обратил внимание на «летнюю» (воздушную) душу погибших обитателей Помпей, заметно отличавшуюся от русской души. По его мнению, эти различия во многом были обусловлены и природой, и национальным характером, и отношением к алкоголю: писатель с горечью отмечал, что пьянство, как национальный порок, отнимает у народа историю [см.: 37, с. 262–263].

Отмеченные тенденции, связанные со спецификой российского восприятия «лёгкости бытия», ярко проявляются и в наши дни. Они порою оказываются даже более явственными при сравнении с аналогичными особенностями национальной ментальности жителей других стран [ср., напр.: 80. – 18]. Так, в книге французского писателя Филиппа Делерма (которого критики окрестили «мини-Прустом»), посвящённой описанию реакций автора на самые разнообразные «мелочи жизни» (от «рюмочки портвейна», «тёплого круассана на улице» до «поры созревания плодов» и «загубленной сестры») и проникнутой тонким, «задушевым» лиризмом, – неожиданно ощущаются «набоковские» и «мандельштамовские» нотки! Впрочем, это не удивительно: в отличие от нашей многострадальной страны, пережившей в XX в. множество потрясений и утрат, жизнь Традиции во Франции, по сути дела, не прерывалась, отсюда – и та милая сердцу, немного «архаичная» эстетика и этика восприятия окружающей жизни в сочинении Делерма, отчасти сходная с мировосприятием русской творческой интеллигенции начала XX в. Такое «высокое», отчасти гедонистическое отношение к «лёгкости бытия», очевидно, утрачено в России либо навсегда, либо на очень долгий срок (культурно-бытовые установки нынешней «элиты», составляющей мизерную часть социума, вряд ли стоит при этом учитывать, да и сам гедонизм при этом носит, чаще всего, космополитический характер).

В современной гуманитарной научной среде России зачастую проявляются негативные проявления рассматриваемого нами явления, а именно: отчасти конформистские, отчасти открыто-тенденциозные попытки представить глубинные проявления русской национальной культуры как «архаику». Имеется в виду та «лёгкость» (*de facto*, безответственность), с которой часть отечественных аналитиков отвергает основы национального бытия. Об этом говорил ещё Г.П. Федотов, предсказав деградацию научного знания в будущей эпохе «постглобализма»: «Исследование истины перестало быть делом каждого. Техника вообще заслонила чистое знание. Учёному просто задают задачи для обслуживания национальных или политических интересов, не считаясь с его взглядами или убеждениями. ...Самое поразительное – та лёгкость, с которой огромное большинство учёных принимает “социальный заказ”. Это показывает, что учёный сам перестал уважать науку, что его отношение к ней стало “формалистическим”. Его интересует работа, техника её, а не содержание открываемой или приоткрываемой им истины» [86, с. 117–

118]. Что же касается современной гуманитарной отечественной науки, то в ней, на наш взгляд, четко обозначилось размежевание, идущее, согласно меткой оценке Г.В. Свиридова, по ключевой линии бытия, а именно: «по линии духовно-нравственной».

Наметились, однако, и некоторые позитивные изменения в сфере массового сознания. Так, тысячи иностранцев из самых различных государств, посетившие чемпионат мира по футболу, проходивший на аренах России в 2018 г., с изумлением обнаружили, что большинство их представлений о жителях нашей огромной державы (прежде всего, как о мрачных, суровых и даже агрессивных людях), во многом обусловленные русофобской пропагандой зарубежных СМИ, – не соответствует действительности. Доброта, гостеприимство, жизнелюбие, проявленные жителями Москвы, Санкт-Петербурга, Казани, Сочи и других городов России, буквально покорили многих туристов. Лёгкая и радушно-наивная душа славянской ментальности (всё ещё, живая в жёстких тисках рыночной «смены вех»), фактически, одержала победу над прагматичными геополитическими домыслами англосаксонской идеологии и русофобии в целом. После этого крупнейшего спортивного форума количество друзей России на всех континентах заметно возросло. Примечательно, что более двух тысяч туристов, въехавших на этот чемпионат мира без виз (по паспорту болельщика), до сих пор не вернулось на Родину, «растворившись» в огромных евразийских просторах России; одних лишь аргентинцев насчитывалось таковых от 300 до 500 человек спустя год после чемпионата.

Эта позитивная тенденция крушения стереотипов, однако, не была закреплена. Напротив, после начала Россией в 2022 г. специальной военной операции в ряде стран резко усилилась русофобия, сопровождаемая попытками отторжения и всей великой русской культуры – неотъемлемого элемента мирового культурного наследия. В самой же России тяжесть невосполнимых утрат (потери близких в ходе борьбы с украинским неонацизмом), разумеется, отнюдь не способствует как личностной, так и общественной «лёгкости бытия»...

К сожалению, приходится констатировать, что государство сегодня, в условиях продолжающегося «кризиса коллективной идентичности» (Н.А. Хренов), в значительной степени самоустранилось от защиты традиционных культурных ценностей, прежде всего, в те-

левизионной сфере, обладающей огромным потенциалом воздействия на индивидуальное и массовое сознание⁵.

Мощным «духовным симулякром», создающим иллюзию «лёгкости бытия», в наши дни выступают Интернет-технологии, включая неоправданное увлечение социальными сетями с доминирующим в них культом демонстративного потребления, «актуальных трендов», праздного образа жизни и «самопиара»; как следствие – мощный рост маргинализации общества, ценностной дезориентации, а зачастую и утрата духовно-нравственных ориентиров.

Вместе с тем, отрадно, что главными источниками экзистенциального ощущения «лёгкости бытия» у многих соотечественников (как правило, представителей «старших» поколений) по-прежнему остаются «базовые» (традиционные) доминанты национального мировосприятия (которых ещё не успели победить глобализация и цифровизация): целительное возвращение и к Матери-Природе [44, с. 559; и др.], и к экзистенциальной сущности личности; незыблемые ценности семейного очага, верность национальным духовным традициям [50, с. 6–14, 41–47; и др.]. Хотелось бы верить, что значимость этих первооснов духа и тела будет, всё же, в полной мере осознана и теми, кто придет вслед за нами... При этом необходимо помнить и изучать *всё лучшее и значимое*, созданное в нашей национальной истории и культуре, в т. ч. достижения советской эпохи, на искусство которой в конце XX – начале XXI вв. был наложен негласный запрет [20, с. 119].

Примечательно, что именно «лёгкость бытия» в ряде случаев выступает в качестве одного из ведущих источников творческой рефлексии современных литераторов, художников, композиторов (характерный пример – композиция Александра Изосимова «Боги легконоги» 2005 г.), проявляя себя при этом во множестве ипостасей: и как онтологическая сущность Бытия, и как экзистенциальное свойство пассионарной Личности, и как неотъемлемый атрибут таинственной Природы, и как отражение Вселенской Гармонии...

Отдельная тема – отражение «лёгкости бытия» в современном изобразительном искусстве России. Она требует специального научного анализа. Отметим лишь, что, невзирая на все трудности совре-

⁵ Так, по мнению Н.А. Хренова, «телевидение сегодня вообще обходится без культуры и транслирует одну пропаганду, привязывая массу к совершающимся событиям в настоящем и снабжая эти события официальным комментарием» [92].

менной жизни, эта тема явственно проявляется во многих работах, в частности, в творчестве ряда художников (О.А. Таланцевой, З. Церетели и др.), активно обращающихся к сюжетам Истории, Природы, а также к продуктивному взаимодействию различных национальных культур. Прослеживается она и в современном аутсайдерском искусстве (художников-самоучек), – «наивном искусстве», мастера которого порою достигают высочайшего профессионализма, а их картины не только пользуются любовью множества людей, но и реально – за счёт энергии Добра – исцеляют души (полотна Н.И. Арефьевой и др.). Кроме того, концепт «лёгкость бытия» нашёл яркое отражение в космизме как важном направлении отечественного художественного творчества XX – начала XXI вв., в котором Лёгкость олицетворяет Одухотворённую Красоту [см. также: 74], что отнюдь не случайно: «Начинать надо не с современности, а с вечности, не с болота, а с вершин. Низ с верхом не общается» (В.В. Медушевский).

На наш взгляд, экзистенциальное проявление «лёгкости бытия» чётко прослеживается в творчестве ряда современных российских модельеров – Валентина Юдашкина, Татьяны Парфёновой, Дарьи Разумихиной, Алёны Ахмадуллиной, Игоря Чапурина, Юлии Яниной. Список этот можно продолжить. «Обыгрывают» это понятие и предприниматели; отметим, в частности, бренд льняных вещей для дома и пляжа «Лёгкость бытия» Дарьи Бутусовой и её же одноимённый шоурум в Сочи.

Вместе с тем, в отличие от таких европейских стран, как Франция и Италия [см.: 40], «лёгкость бытия» так и не стала одним из определяющих аксиологически-производственных принципов для отечественных мастеров моды и бизнеса: сыграли свою негативную роль такие факторы, как трагический исторический путь страны в XX столетии, низкий жизненный уровень населения, жесточайший диктат идеологии на протяжении всей советской эпохи (сопровождаясь дегуманизацией социума ввиду вытеснения духовно-религиозных ориентиров), наконец, новое глобальное геополитическое противостояние в начале XXI в. Всё это в итоге привело к тому, что естественные процессы полноценного вхождения России в общеевропейское культурное пространство резко затормозились [см. также: 25]; при этом вера в сакральные христианские идеалы, во многом определяющая светлый и *жизнеутверждающе-лёгкий* характер мироощущения многих европейцев [прежде всего, итальянцев; см.: 37, с. 256–260], особенно пострадала.

Что же касается восприятия «лёгкости бытия» как отражения внутренней сущности и человеческой личности, и Времени как такового, то, на наш взгляд, глубинный социокультурный смысл этого явления становится рельефнее и яснее при обращении к богатейшему наследию мировой музыкальной культуры и литературного творчества. Д.К. Кирнарская подчёркивает: «...человек, желающий формировать своё мышление естественным образом, стремящийся вернуться к психологическим истокам мышления и дать ему прорасти органично, неизбежно должен обращаться к музыке. Он должен стать Homo Musicus для того, чтобы в будущем превратиться в Homo Sapiens – таков процесс эволюции человеческого мозга; и нет ничего правильней, чем для развития своих умственных сил припасть к музыкальному истоку. Мыслить, отталкиваясь от музыки, легче, чем без неё; научиться мыслить в звуках, а затем переносить своё умение на другие сферы – это психологически органично, поскольку этот процесс опирается на естественный ход эволюции» [35, с. 53]

Важны также выводы, сделанные выдающимся композитором, пианистом, дирижёром и музыковедом Феруччо Бузони: «Музыкальное произведение искусства пребывает во времени и вместе с тем вне времени, и только его существо может дать нам осязаемое представление об идеальности времени, дать нам ощутить понятие, без него непостижимое» [цит. по: 17, с. 422].

Примечательно, что концепт «Лёгкость» зачастую проявляется в творчестве ряда современных поэтов, в частности, выступая (в т. ч. при использовании авторами разнообразной орнитологической символики: 69, с. 227; и др.) в качестве неотъемлемого атрибута вдохновения и творческого полёта (отмеченная тенденция проявлялась и ранее – см., напр., о концепте «полёт» в творчестве Александра Башлачёва: 12, с. 28).

При этом глубинный смысл «лёгкости бытия» нередко приобретает трагичный, экзистенциальный смысл:

«Приделав лёгкие крыла
К слогам конечным,
Чтоб вечно музыка была
В пространстве вечном.
И где грозили небеса
Концом летальным,
Легко летают словеса

В наряде бальном.
Танцует смертная тоска –
Крылами машет,
И жизнь, что к гибели близка,
Поёт и пляшет» [56].

Многогранное отражение нашла «лёгкость бытия» в поэтическом творчестве Светланы Кековой. На протяжении ряда лет этот концепт проявился у неё в самых различных, зачастую противоречивых ипостасях: и в экзистенциальных переживаниях автора «осколков жизни, брызгов бытия», и в размышлениях о пронизывающей все земные стихии Господней Воле («Воздух Богом несом, и поэтому он невесом»), и в интуитивном осознании глубинной правоты различных проявлений древнего пантеизма («Ведь если ветер душу оголит // как суть вещей, // то будет страсть преступна, // жизнь – девственна, а смерть общедоступна»; «...зачем тела, оставленные нами, // летят наверх, минуя облака // и в огненной природе языка // мы прозреваем собственное пламя»), и в эсхатологических прозрениях, и в понимании неизбежности искупительного страдания (когда «страданья гений белокрылый» «в лёгкий воздух превратит // свои крыла в небесном гроте»), – и, наконец, в мудром и вечном, как мир, восприятии самой человеческой Жизни как... Птицы, трепетно и свободно впускающей в своё сердце и горе, и радость, и печаль быстролётной Судьбы:

«Она легка, как птица певчая,
она взыскует совершенства...
Здесь, на краю печали, легче ей
рыдать от боли и блаженства»⁶ [33].

На наш взгляд, «лёгкость бытия» гораздо чаще находит отражение в текстах тех современных литераторов (как поэтов, так и прозаиков), которым присущи патриотизм, чувство эмпатии (по отношению и к людям, и к «братьям нашим меньшим»), Доброта и Милосердие. Между тем, в нынешнем общероссийском «литературном мейнстриме» всё активнее проявляют себя представители иного направле-

⁶ Ср.: «Кто созерцает облака и живёт в них сердцем, тот видит сны наяву, сны о возможном и приближающемся совершенстве... Может быть, это снятся нам дивные помыслы Божии, лёгким дуновением покинувшие лоно Его?..» [27, с. 260].

ния, ориентированные на неолиберальные ценности, «самодостаточность» и эгоцентризм, критически относящиеся к Традиции как таковой. Многие из этих людей талантливы, – однако, источник Вдохновения они зачастую ищут и находят в дисгармонии Хаоса (природного, социального и ментального); лёгкий и трепетно-свободный огонь Созидания-Катарсиса редко [и притом крайне избирательно: 61; и др.] озаряет их сердца...

Важная общенациональная социокультурная задача на будущее – достижение «лёгкости бытия» в качестве попутного, но значимого элемента устойчиво-сбалансированного мировосприятия с чёткой национальной и державной самоидентификацией – в контексте «модернизации без вестернизации» (А.Л. Казин). Решить её будет крайне сложно, с учётом масштабной деформации массового нравственного сознания: так, В.В. Медушевский в 2018 г. отмечал: «Заменяв язык освобождающего света шедевров высокой музыки на язык порабащивающей и околдовывающей тьмы, мы убили музыкой душу нового поколения» [см. также: 30; 3] – но, хочется верить, всё ещё, возможно; залог этого – наше уникальное историко-культурное евразийское наследие: именно память во многом определяет культурную идентичность.

Может быть, нынешнему поколению, всё же, представится шанс на Исцеление и изменение примитивно-прагматичных жизненных приоритетов благодаря импульсу Обновления «слабостью болезни», как много лет назад вспоминал о своём личном экзистенциальном опыте философ В.П. Визгин?.. (Под «болезнью» в данном случае мы понимаем негативные издержки цифровизации, а также «рыночные» основы мировосприятия в рамках постглобализма). Пути Грядущего – неисповедимы...

«Лёгкость бытия» в современных условиях нередко связана отнюдь не с «легковесным» и беззаботным отношением к окружающей нас действительности, а, напротив, – со стремлением продолжать и дальше, невзирая на все трудности и утраты, твёрдо защищать идеалы гуманизма и добра. В основе такого подхода – экзистенциальное понимание, что трагедия Очищения-Ухода и лёгкое, доброе Умиротворение Добра-Возрождения – *неразлучные спутники* Жизни. Кроме того, Лёгкость – зачастую неотъемлемый атрибут одухотворённой Красоты-Просветления: как отмечал В.С. Соловьёв, «...вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только через своё

просветление, одухотворение, то есть только в форме красоты» [76, с. 76].

Вспомним и вывод И.А. Ильина о вздохе как «живом ритме жизни», однородном у людей «единого духа» и «единой крови», отсюда – и светлое «лёгкое дыхание» древнего славянского мировосприятия. «Радость самоощущения бытия» (Е.А. Мравинский) крепкими узами связана и с верностью Традиции, и с Любовью, и с трепетным, но одновременно *лёгким и светлым* ощущением *праведности* избранного тобою и предками Пути, который одновременно защищает гуманистические ценности *всего человечества* [см. также: 15].

Характерный пример такого гуманистического мироощущения – жизнеутверждающие строки выдающейся поэтессы России Людмилы Васильевны Щипахиной (1933–2021). Они написаны в 2019 г., но сохраняют свою экзистенциально-геополитическую значимость и в наши дни:

«Не иссякли гордые мечты!
И хотя в Отечестве – упадок,
Но остатком русской красоты
Мы спасаем мировой порядок» [99].

Отметим также важную позитивную роль «лёгкости бытия» в духовной и социальной реабилитации личности в современных условиях. На наш взгляд, использование различных методик и конкретных приёмов арт-терапии (прежде всего, музыкальной, в т. ч. с обучением симультанному восприятию), в которых видное место отводится восприятию «лёгкости бытия» в качестве средства восстановления внутренней гармонии человека, имеет хорошие перспективы. Приведём лишь один пример. В марте 2020 г. на кафедре теории и методики музыкально-художественного воспитания Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского была разработана программа по регуляции психофизического и психоэмоционального состояния средствами синтеза искусств – музыки и живописи [подробнее см.: 83, с. 141–142]. При этом успешно используется метод свободных ассоциаций (управляемого воображения), неотделимый от приобщения к вольной и лёгкой стихии Природы [там же, с. 142; см. также: 89].

Важнейшую роль играет личный пример преподавателя. Так, ярославский музыкальный педагог О.М. Фалетрова вспоминает об одном из эпизодов своей работы с «трудными» подростками в условиях специального учебно-воспитательного учреждения закрытого типа: «(3 сентября 2000 года). Когда мальчишки видят меня, лихо отбивающую брейки на барабанах или солирующую на гитаре, они просто в шоке. Всепредставления о привычном статусе учителя музыки рушатся. Дети готовы идти за мной, готовы поверить в невозможное: самим играть “настоящую” музыку со сцены для зрителей» [82, прил. 2, с. 124]. Отметим, что подобный педагогический приём арт-терапии направлен и на вытеснение из сознания и эмоций подростков установок на легкодоступные «низкопробные песню-однодневки, не несущие какого-либо глубокого чувства и смысла» и которыми «забит эфир» [там же, с. 125]; в результате концепт «легкомыслие» вытесняется концептом «лёгкость бытия», целительно-продуктивным для восстановления гармонии личности [см. также: 1]: «Красота славы Божией пламенеет восторгом во всех регистрах души» (В.В. Медушевский).

Эти же реабилитационные задачи успешно решает и применение других новаторских методик, в частности, музыкально-пластическое интонирование (авторы Е.В. Николаева и А.В. Блюдина), получившее высокую оценку Э.Б. Абдуллина.

С учётом значимости практического внедрения концепта «лёгкость бытия» в практику арт-терапии, отметим настоятельную необходимость применения использующих его потенциал лечебно-воспитательных и реабилитационных методик и для такой новейшей междисциплинарной социальной технологии, как «Эмпауэрмент», направленной на восстановление утраченной способности человека к независимой жизни.

Не менее, а, возможно, даже более важная задача – творческая работа с детьми, включая приобщение их к традициям русской культуры, в т. ч. песенной [96] – культуры и глубокой, и одновременно органично-лёгкой (*ментально-близкой и родной*) для юной души...

Вспомним также вывод, сделанный в 1997 г. М.С. Уваровым: «Музыка, как поэзия души, даёт возможность высказывать самую затайненную, искреннюю мысль в ауре внутреннего конфликта и одновременно духовной гармонии» [81, с. 99]. Таким образом, Конфликт (Борьба) изначально соседствует с Гармонией, в структуру которой, в свою очередь, входит «лёгкость бытия» в качестве важного элемента

не только экзистенциальной опоры личности, но и национальной культуры. Об этом убедительно свидетельствует использованный нами материал, относящийся к новейшей социокультурной истории России.

Итак, понятие «лёгкость бытия» нашло многостороннее отражение и в досоветской, и в советской, и в постсоветской культурах. На наш взгляд, особый интерес представляет его художественное и литературное воплощение применительно к советской эпохе. Так, «мощь художественного наследия» (А.И. Демченко) музыкальной культуры этого периода была достигнута в процессе творческой эволюции самых разных музыкальных жанров, включая обращение к светлому оптимизму славянского фольклора и «радости печали» фольклора молдавского, цыганского и еврейского. Дальнейшее изучение этого социокультурного явления, предпринятое в рамках междисциплинарного научного подхода, включающего в себя комплексный анализ различных видов и жанров искусства [см. также: 22; 91; 94; 13], возможно, позволит нам полнее проанализировать не только сложную и противоречивую эволюцию отечественной культуры в её динамике, но и ментальную историю России XIX – начала XXI вв.

Литература

1. Байбородова Л.В., Фалетрова О.М. Социальная педагогика. Музыка как средство психолого-педагогической коррекции. Учеб. пос. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юрайт, 2019. – 161 с.
2. Барышева Е.В. Советский государственный праздник в социальном конструировании нового общества, 1918–1941 гг.: Дис. ... доктора ист. наук. – Специальность 07.00.02. – «Отечественная история». – М., 2020. – 408 с.
3. Беляева Л.А., Новикова О.Н. «Человек играющий» в эпоху постмодерна // Идеи и идеалы. – 2018. – Т. 2. – № 3 (37). – С. 82–95.
4. Бочаров А.Г. Советская массовая песня. – М.: Советский писатель, 1956. – 218 с.
5. Бродский И.А. Полторы комнаты. Автобиографическая проза // Новый мир. – 1995. – № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/library/iosif-brodskij-poltory-komnaty> (дата обращения: 23.12.2021).
6. Булдаков В.П. Утопия, агрессия, власть. Психосоциальная динамика постреволюционного времени. Россия, 1920–1930. – М.: РОССПЭН, 2012. – 759 с.

7. Булдаков В.П., Леонтьева Т.Г. 1917 год. Элиты и толпы: культурные ландшафты русской революции. – М.: ИстЛит, 2017. – 624 с.
8. Бурматов М.А. Тема труда в советской массовой песне 1930-х гг. // *Philharmonica. International Music Journal*. – 2021. – № 6. – С. 9–19.
9. Виниченко А., Хрулькова И. О некоторых пунктах взаимодействия академической музыки и рок-культуры в эпоху глобализации и постглобализации // *Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. По материалам Международного научного форума. Т. VII / Ред.-сост. А.И. Демченко.* – Саратов, 2020. – С. 237–246.
10. Высоцкий В.С. Баллада о детстве // *Высоцкий В.С. Поэзия и проза.* – М.: Изд-во «Книжная палата», 1989. – С. 272–276.
11. Выступление Святейшего Патриарха Кирилла на пленарном заседании II съезда Общества русской словесности. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/5527249.html>; дата обращения: 3.12.2019).
12. Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачёва. – Брянск: Ладомир, 2007. – 292 с.
13. Гавриков В.А. Художественная словесность в контексте синтеза искусств (на материале интермедийальных текстов с сингулярным авторством) // *Сфера культуры.* – 2020. – № 1. – С. 61–73.
14. Гавриков В.А., Кихней Л.Г. «Кабацкий локус» в русской поэзии XX века: статья вторая // *Новый филологический вестн.* – 2020. – № 2 (53). – С. 204–220.
15. Грачёв В.Н. О возрождении традиционных смыслов музыки в отечественном музыкознании и композиции // *Вестн. Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания.* – 2019. – № 4 (6). – С. 31–35.
16. Григорьева Т.В. Аксиологические особенности оппозиции «лёгкий – тяжёлый» в русском языке // *Вестн. Томского гос. ун-та.* – Сер.: Филология. – 2015. – № 2 (34). – С. 5–13.
17. Гудимова С.А. Музыка в контексте культуры: сб. ст. – М.: ИНИОН РАН, 2017. – 447 с.
18. Делерм Ф. Первый глоток пива и прочие мелкие радости жизни / Пер. с фр. [Н. Малевич и др.]. – М.: Текст, 2012. – 189 с.
19. Дёмина В.Н. Музыка победных праздников в динамике отечественной культуры (XVIII – начало XXI в.): Дис. ... доктора искус-

ствоведения. – 17.00.02. – Музыкальное искусство. – Ростов-н/Д., 2018. – 462 с.

20. Демченко А.И. Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции. Исследование. – М.: Композитор, 2017. – 448 с.

21. Демченко А.И. Модерн III (вторая половина XX века) – магистрالی художественного творчества // Манускрипт. Тамбов, 2021. – Т. 14. – № 3. – С. 411–419.

22. Демченко А.И. Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности. Исследование / А.И. Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2019. – 1000 с.

23. Демченко А.И. Наш Кассиль / А.И. Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2020. – 22 с.

24. Долинская Е.Б. Эпистолярные диалоги (Кандинский – Шёнберг, Денисов – Слонимский) // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2019. – № 1 (3). – С. 7–12.

25. Журавлев С.В., Гронов Ю. Мода по-советски: роскошь в стране дефицита. – М.: ИстЛит, 2019. – 624 с.

26. Заякин А.М. От культуры значения к культуре присутствия // В мире научных открытий. – Красноярск, 2011. – № 11-3 (23). – С. 887–896.

27. Ильин И.А. Поющее сердце. Книга тихих созерцаний // Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 3. – М.: Русская книга, 1994. С. 227–380.

28. Ильин И.А. Россия в русской поэзии // Ильин И.А. Одинокий художник. Статьи. Речи. Лекции. – М.: «Искусство», 1993. – С. 163–216.

29. Ильин И.А. Я вглядываюсь в жизнь. Книга раздумий // Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 3. – М.: Русская книга, 1994. С. 89–226.

30. Ильичева О.С. Факторы влияния на эволюцию отечественной массовой музыкальной культуры в конце XX в. // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – Новосибирск, 2015. – № 47. – С. 17–28.

31. Кантов В.П. Лёгкость. URL: <https://www.phildic.ru/legkost/> (дата обращения: 15.04.2022).

32. Катасонов В.Н. Святая Русь и Советская Россия: проблема наследования культурных ценностей // Диалог искусств и арт-

парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. XI / Ред.-сост. А.И. Демченко. – Саратов, 2020. – С. 21–34.

33. Кекова С. Стихи // Звезда. – 2022. – № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2022/5/stihi-3245.html> (дата обращения: 23.09.2022).

34. Кекова С.В., Измайлов Р.Р. Одухотворение повседневности: быт и бытие в дневниках Б. Шергина и мемуарной прозе С. Дурдылина // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер.: Филология. Журналистика. – Т. 19. – Вып. 1. – Саратов, 2019. – С. 73–77.

35. Кирнарская Д.К. Homo Musicus // Художественное образование и наука. – 2014. – № 1. – С. 53–55.

36. Коваль Т.Б. Тяжкое благо: христианская этика труда. Православие. Протестантизм. Католицизм. Опыт сравнительного анализа. – М.: ИЭИА, 1994. – 278 с.

37. Козлов С.А. Родной дом нашей души: восприятие Италии русскими людьми в XIX – начале XX в. // «Друг – зеркало для друга...»: российско-итальянские общественные и культурные связи, X–XX вв. – М.: Институт российской истории РАН, 2013. – С. 244–275.

38. Козлов С.А. Русские люди об англичанах в XIX – начале XX в. – М.: Новый Хронограф, 2015. – 240 с.

39. Козлов С.А. «Служение интересам всей страны»: Московское общество сельского хозяйства (1820–1930 гг.). – Т. III. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 272 с.

40. Козлов С.А. Современная мода Италии как уникальный социокультурный феномен // Вестн. культурологии. – 2021. – № 4 (99). – С. 201–215.

41. Константинова Е. Большой круг кровообращения. URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2021-12-22/10_1108_flower.html? (дата обращения: 15.04.2022).

42. Королевская Н.В. Слово и музыка: онтологические основы смыслообразования: Дис. ... доктора искусствоведения. Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство». – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. – 394 с.

43. Кошелев А.И. Записки Александра Ивановича Кошелева (1812–1883 гг.). – М.: Наука, 2002. – 492 с.

44. Крупин В. Море житейское. – М.: Институт русской цивилизации, 2016. – 752 с.

45. Куваев О.М. Дом для бродяг // Куваев О.М. Дневник прибрежного плавания. – М.: Физкультура и спорт, 1988. – С. 187–219.

46. Кудряшѐв А.В. Поп-музыка в повседневности советских подростков 1960–1970-х гг. (по материалам периодической печати) // Пространство и время в диалоге педагогических культур: интересубъективность историко-педагогического понимания: сб. науч. тр. – Волгоград, 2021. – С. 254–257.
47. Кундера М. Невыносимая лёгкость бытия. – СПб.: Амфора, 2000. – 349 с.
48. Лев Аннинский: «Слово не приходит без музыки» // Учительская газета. – 2010. – № 48 (30 нояб.). URL: <http://www.ug.ru/archive/37929>; дата обращения: 7.04.2019).
49. Левит С.Я. Поэтические интуиции и философские мотивы поэзии мысли // Вестн. культурологии. – 2021. – № 1. – С. 185–207.
50. Личутин В.В. Размышления о русском народе. – М.: Институт русской цивилизации, 2013. – 576 с.
51. Лишаев С.А. Философия возраста (возраст и время). – СПб.: Алетейя, 2022. – 512 с.
52. Лосев А.Ф. Родина (очерк) // Литературная газета. – 1990. – № 4 (24 янв.). – С. 6.
53. Мандельштам О.Э. «Дано мне тело – что мне делать с ним...» // Мандельштам О.Э. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. – Тбилиси: «Мерани», 1990. – С. 42.
54. Мельников В.Ю. Развитие института прав человека в России. – Ростов-н/Д.: Фонд науки и образования, 2018. – 190 с.
55. Мельникова М., Арутюнян А., Ибрагимова А. Пофигизм – это безмятежная лёгкость бытия? (К вопросу о воспитании у школьников равнодушного отношения к жизни) // Русский язык в XXI в.: исследования молодых. – Сургут, 2019. – С. 332–335.
56. Миллер Л. Чтоб вечно музыка была... // Интерпоэзия. – 2016. – № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/interpoezia/2016/1/chtob-vechno-muzyka-byla.html> (дата обращения: 23.09.2022).
57. Миролубова Л.Р. Вещь как социокультурный феномен. – Саратов: Наука, 2011. – 156 с.
58. Михайлин В.Ю. Ex cinere: проект «советский человек» из перспективы post factum // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. – 2016. – № 4 (108). – С. 137–160.
59. Нагибин Ю. «Услышать ось земную» // Смена. – 1987. – № 4. – С. 21–22.

60. «Нежданный, как цветок над бездной, очаг семейный и уют...»: Семейный дискурс русской и мировой литературы. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2020. – 271 с.
61. Павлова В. Плот над бездной // Интерпозия. 2022. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/interpoezia/2022/3/plot-nad-bezdnoj.html> (дата обращения: 24.09.2022).
62. Пихоя Р.Г., Журавлев С.В., Соколов А.К. История современной России. Десятилетие либеральных реформ: 1991–1999 гг. – М.: Новый Хронограф, 2011. – 310 с.
63. Платонов А.П. Земчека. URL: <http://platonov-ar.ru/publ/zemcheka> (дата обращения: 5.12.2016)).
64. Попов Д.А. Современное искусство в аксиологическом аспекте // Вестн. Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2021. – № 1 (11). – С. 30–34.
65. Раку М.Г. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х годов: лиризация дискурса // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 6 (100). – С. 184–204.
66. Раку М.Г. Путь к «культурности» в советском обществе: от гармошки к гармонии // Opera Musicologica. – 2018. – № 4 (38). – С. 35–55.
67. Рачин Е. Миф о футболе. Размышления философа // Наш современник. – 2011. – № 2. – С. 177–184.
68. Ремезова И.И. На свете счастье есть: размышления о понятии «счастье» и его месте в жизни человека // Человек: образ и сущность. – 2021. – № 4 (48). – С. 27–42.
69. Рябцева Н.Е. Художественное своеобразие орнитологической символики в поэзии Инны Лиснянской и Светланы Кековой // Изв. Волгоградского гос. пед. ун-та. – 2019. – № 5 (138). – С. 226–229.
70. Свиридов Г.В. Музыка как судьба. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 800 с.
71. Семенов С.Т. Двадцать пять лет в деревне. – Пг.: Жизнь и знание, 1915. – 371 с.
72. Симонян Н.П. Футбол – только ли игра? – М.: Человек, 2018. – 304 с.
73. Советский национальный проект в 1920–1940-е гг.: идеология и практика / Д.А. Аманжолова, К.С. Дроздов, Т.Ю. Красовицкая, В.В. Тихонов. – М.: Новый Хронограф, 2021. – 576 с.

74. Соколов В.Г. Космизм в изобразительном искусстве: истоки, сущность и перспективы // Вестн. культурологии. – 2021. – № 4 (99). – С. 114–147.
75. Соленкова А.М. Музыкальные термины как идеологемы. (Советское время) // Актуальные проблемы языкознания. – СПб., 2015. – Т. 1. – С. 184–186.
76. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – 701 с.
77. Соловьёва С.В. Прогулка как феномен лёгкости бытия // Вестн. Самарской гуманитарной академии. – Сер.: Философия. Филология. – 2012. – № 2 (12). – С. 85–93.
78. Сорокин П.А. Дальняя дорога: Автобиография. – М.: «Терра», 1992. – 302 с.
79. Сундукова Е.В., Попов Д.А. Гайдай Л. как феномен русского кинематографа // Развитие личности средствами искусства. Материалы VIII международной научно-практической конференции студентов, бакалавров, магистрантов и молодых учёных / Под общ. ред. Ю.Ю. Андреевой, И.Э. Рахимбаевой. Саратов, 2021. С. 282–288.
80. Убогий А.Ю. Словарь исчезнувших вещей // Наш современник. – 2018. – № 6. – С. 7–61.
81. Уваров М.С. Музыка и исповедь // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова / Материалы междунар. конф. (Санкт-Петербург, 26-27 мая 1997 г.). – СПб.: Изд-во Института Человека РАН (СПб. Отделение), 1997. – С. 96–108.
82. Фалетрова О.М. Музыка как средство психолого-педагогической коррекции. – Ярославль: ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 2008. – 146 с.
83. Фалетрова О.М. Регуляция психофизического и психоэмоционального состояния средствами искусства // Гуманитарные науки. – Ялта, 2021. – № 1 (53). – С. 140–145.
84. Февр Л. Бои за историю. – М.: Наука, 1991. – 629 с.
85. Фёдоров А.В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей. 2-е изд. – М.: «Информация для всех», 2022. – 1196 с.
86. Федотов Г.П. Рождение свободы // Федотов Г.П. Собр. соч.: в 12 тт. – Т. 9: Статьи американского периода. – М., 2004. – С. 97–119.

87. Феномен утопии в общественном сознании и культуре: сб. науч. тр. / ИНИОН РАН; отв. ред.-сост. С.А. Гудимова. – М.: ИНИОН РАН, 2021. – 283 с.

88. Феноменология счастья в русской литературе XVIII–XX вв.: монография / С.В. Рудакова, А.В. Петров, В.В. Цуркан, Т.Б. Зайцева, И. Регеци, А. Молнар, О.А. Дудля, М.С. Жавнерович. – Магнитогорск: Магнитогорский Дом печати, 2022. – 450 с.

89. Философия социоприродного взаимодействия в век конвергентных технологий: коллективная монография. – СПб.: Нестор-История, 2018. – 340 с.

90. Флоренский П. Письма из Соловков // Наше наследие. – 1988. – № IV. – С. 114–129.

91. Хренов Н.А. Воля к сакральному / Н.А. Хренов. – СПб.: Алетейя, 2006. – 571 с.

92. Хренов Н.А. Культура и историческая память // Культура культуры. – 2021. – № 2. – С. 8.

93. Царёва Н.А. Поколение Net: гуманизация или цифровизация // ИКОНИ. – 2021. – № 3. – С. 144–152.

94. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты / Кондаков И.В., Соколов К.Б., Хренов Н.А. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 1024 с.

95. Чередниченко Т.В. Брэнд-эстетика // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. – 1999. – № 5. – С. 76–88.

96. Шастина Т.В. Приобщение детей к народной певческой культуре // Современные проблемы науки и образования. – Т. XIX. – М., 2020. – С. 123–128.

97. Шелохаев В.В. Самостояние. – М.: РОССПЭН, 2010. – 269 с.

98. Щebroва С.Я. Конструирование советской идентичности (на примере фильмов Э. Ишмухамедова «Нежность» и «Влюблённые») // Наука телевидения. – 2020. – Т. 16. – № 4. – С. 33–62.

99. Щипахина Л.В. Светлая память дней // Дети Ра. – 2019. – № 9. URL: <https://magazines.gorky.media/ra/2019/9/svyataya-ramyat-dnej.html> (дата обращения: 23.12.2021).

100. Щиоровский В. Счастье // Щиоровский В. Стихотворения / Публ. Е.А. Евтушенко // Огонёк. – 1989. – № 36. – С. 16.

Светлана Ульянова (Петербург)

Проблема восприятия авиации в России начала XX века⁷

В начале XX в. достижения науки и техники принципиально изменили социальную реальность. Электричество, автомобили, телефония и пр. успешно трансформировались из «чуда» в повседневные технологии. Авиация развивалась особенно бурно и в очень сжатые в историческом плане сроки прошла путь от экстремального вида спорта, аттракциона до значимого транспортного средства и рода войск.

Истории российской авиации начала XX века посвящена обширная историография. Уже в первые десятилетия XX века появился целый ряд работ, посвященных пионерам воздухоплавания и зарождению военно-воздушных сил накануне и в годы Первой мировой войны [1; 2]. На страницах журналов «Авиатор» (издавался с 1903 г.) или «Вестник воздухоплавания» (издавался с 1910 г.) отмечались успехи в покорении воздушного пространства.

В 1920-е – 1930-е гг. в СССР авиация стала предметом особой заботы и гордости. Многочисленные периодические издания, монографические и документальные исследования создали официальный дискурс советской авиации [3; 4]. Однако дореволюционная история авиации оказалась практически за рамками научного изучения. В последние десятилетия историография стремится заполнить эту лакуну. Отметим также и интерес исследователей к социальной и культурной истории авиации [5; 6].

В настоящей статье на основе проектного подхода рассматриваются механизмы восприятия авиации российским обществом в начале XX века. Мы понимаем социальный проект как ограниченное во времени целенаправленное изменение отдельной системы с установленными требованиями к качеству результатов, возможными рам-

⁷ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 21-59-22004.

ками средств и ресурсов и специфической организацией, происходящее в условиях ключевых неопределенностей. Структурная модель проекта включает в себя несколько элементов: субъекты и акторы, объект проектирования, ресурсы, цель и конкретные задачи, стратегия и тактика, план и его воплощение, организация и текущее управление, легитимация, информационно-коммуникационное обеспечение, контроль за осуществлением, корректировка. Применительно к позднеимперскому периоду уместно говорить только о начальном этапе разработки и реализации национального авиационного проекта. Дальнейшее его воплощение в XX столетии состоялось совершенно в других социально-экономических и политических условиях.

Один из русских современников первых шагов истории авиации так отзывался о пионерах воздухоплавания в России: «Пока только отдельные люди, только некоторые, немногие, счастливейшие и, вероятно, лучшие из сильных и смелых прокладывают новую дорогу жизни для нас всех» [7, л. 6].

Во многих странах Европы в конце XIX – начале XX в. появились авиаклубы и национальные общества аэронавтики. В 1905 г. была учреждена Международная федерация аэронавтики. Один из ее основателей французский аэронавт Анри де Ла Во (1870-1930) был хорошо известен и в России: в 1900 году он совершил длительный перелет на воздушном шаре из Венсена до города Коростышева в окрестностях Киева.

В 1908 г. в Санкт-Петербурге был учрежден Всероссийский аэроклуб. Инициатором его создания выступил В.В. Корн, который смог заручиться поддержкой видного организатора строительства дрижаблей генерал-майора А.М. Кованько. 27 июня 1908 г. министр внутренних дел утвердил устав Аэроклуба, в котором отмечалось, что цель новой общественной организации состоит в содействии развитию воздухоплавания в России во всех его формах – научно-технических, военных и спортивных [8, с. 1]. В объявлении об открытии Клуба особенно подчеркивалось, что Россия должна догнать Германию и Францию в области воздухоплавания.

В. Корн отлично осознавал, что существование Аэроклуба невозможно без поддержки в высших эшелонах власти и приложил немало усилий для привлечения в его ряды крупных сановников. В Совет клуба вошел министр торговли и промышленности И.П. Шипов, председателем стал граф И.В. Стенбок-Фермор, член Государственной думы и богатый землевладелец. В мае 1909 г. император Николай

II принял Аэроклуб под свое «Высочайшее покровительство». С этого момента он именовался Императорским Всероссийским аэроклубом (ИВАК), а вступление в его члены вошло в моду в великосветской среде обеих столиц.

Именно аристократы стали наиболее влиятельными акторами формирующегося национального авиационного проекта в Российской империи. Этому способствовало несколько факторов.

Во-первых, авиация воспринималась как экстремальный вид спорта, сродни автомобилизму или скачкам. В одной из своих статей И.В. Стенбок-Фермор писал: «Полететь для своего удовольствия все еще кажется у нас необычайной затеей, почти покушением на самоубийство. Пора оставить этот взгляд. Европа давно уже освоилась с воздушной стихией и покрыта сетью аэроклубов. <...> А главное – не пренебрегать спортом. Сначала это как будто забава богатых людей от нечего делать; сколько проклятий сыпалось на автомобили, и не без основания; немало они передавили и искалечили людей, зато возникла огромная, колоссальная автомобильная промышленность, дающая заработки многим, и теперь никто не скажет, что автомобили только забава и роскошь» [9].

Во-вторых, долгое время авиация была дорогостоящим увлечением, так как на первых порах государство практически ничего не вкладывало в эту отрасль. В качестве иллюстрации приведем один эпизод: в 1910 году во время демонстрационного полета известный русский летчик Николай Попов разбил свою машину (и сам едва не погиб). В тот же день его великосветские фанаты – князя Долгорукий и Кочубей, граф Орлов и др. собрали ему более 1.300 рублей на покупку нового самолета [10].

Наконец, зарождение авиации счастливо совпало с общим увлечением русского общества различными техническими новинками. Стоит отметить, что в России были хорошо осведомлены о научно-техническом прогрессе в Европе. Многие впервые стали свидетелями полетов авиаторов на различных парадах и праздниках в Париже или Ницце. Первый русский биплан был сконструирован профессором Киевского политехнического института А.С. Кудашевым в 1910 году, а до этого русские летчики использовали только заграничные аппараты [11].

В 1911 году Русское техническое общество организовало в Петербурге Международную выставку воздухоплавания, на которой были представлены летательные аппараты различных конструкций

(тяжелее и легче воздуха), моторы, детали, модели, чертежи и пр. [12]. Важнейшим событием выставки стал доклад о современном состоянии авиации, который 22 апреля 1911 г. прочел Луи Блерио. Французский пилот, первым в 1909 году совершивший перелет через Ла Манш, продемонстрировал свой аэроплан и рассказал о полете [13].

Многие пионеры русской авиации прошли обучение во Франции (Н.Е. Попов, М.Н. Ефимов, В.А. Лебедев и др.).

Николай Попов (1878–1929) был сыном богатого торговца сукном, получил агрономическое образование, но тяга к приключениям не позволила ему сосредоточиться на избранной специальности. В 1908-1909 гг. он поступил на работу во французское общество «Ариэль», занимавшееся строительством летательных аппаратов. Это позволило ему заняться пилотажем. Уже в 1910 г. Н.Е. Попов с большим успехом принял участие в авиационных соревнованиях в Каннах. Среди зрителей на состязаниях была Великая княгиня Анастасия Михайловна, которая познакомилась с пилотом и даже в качестве пассажирки совершила с ним короткий полет над Средиземным морем [14].

Интересна также история и Михаила Ефимова (1881–1919) – второго русского летчика, оказавшегося во Франции. Он начал свою карьеру простым слесарем, потом стал автомобильным гонщиком, прославился на этом поприще и в 1909 г. был направлен Одесским аэроклубом во Францию, чтобы выучиться летать, купить там аэроплан и привезти его в Россию. М.Н. Ефимов быстро освоил технику пилотирования, получил диплом летчика. После возвращения на родину, он был приглашен инструктором в Севастопольскую офицерскую школу авиации и стал заниматься подготовкой военных летчиков.

Третьим дипломированным русским пилотом стал Владимир Лебедев (1879–1947). Он окончил юридический факультет Петербургского университета, недолго служил чиновником, но затем вышел в отставку и посвятил себя конструированию летательных аппаратов. В 1910 г. В.А. Лебедев отправился во Францию учиться в школе летчиков А. Фармана. В России В.А. Лебедев, как и все авиаторы того времени, участвовал в различных воздушных состязаниях. Но он также стал одним из первых летчиков-испытателей, брал на себя проверку новых моделей аэропланов, активно занимался авиационным конструированием. В 1914 г. В.А. Лебедев создал завод, производив-

ший военные самолеты типа «Фарман-4», «Ньюпор-IV», «Вуазен», «Депердюссен» [15, с. 86].

Авиация стала предметом особого интереса императорской семьи. Несмотря на общий консервативный и «антикапиталистический» склад ума, Николай II был поклонником различных технических новинок – от фотографии до аэропланов. В апреле-мае 1910 г. император принял участие в Первой российской авиационной неделе, организованной Всероссийским аэроклубом. Это было коммерческое мероприятие, включавшее в себя серию демонстрационных полетов, соревнования русских и иностранных пилотов, выставку различных моделей самолетов. Посетители также могли совершить короткий полет в качестве пассажира.

Затяга оказалась чрезвычайно успешной в коммерческом отношении. Публику привлекло, в первую очередь, состязание шести известных пилотов из России, Бельгии, Швейцарии, Германии и Франции (главный приз составил более 10 тысяч рублей) [16, с. 101]. 29 апреля 1910 г. газета «Биржевые ведомости» писала, что «до сих пор Петербург удовлетворялся только лекциями и докладами об авиации в различных технических обществах. Зато теперь большинство населения в полном смысле приобщилось к авиации».

Вскоре после завершения Авиационной недели, в сентябре 1910 г. в окрестностях Санкт-Петербурга состоялось новое масштабное мероприятие – Первый Всероссийский праздник воздухоплавания, организатором которого также стал Императорский Всероссийский аэроклуб. Показательные полеты совершили видные русские летчики (М.Н. Ефимов, С.И. Уточкин, Е.В. Руднев, А.А. Кузьминский и др.). Немало толков вызвал полет премьер-министра П.А. Столыпина, который 22 сентября поднялся в воздух вместе с пилотом Л.М. Мациевичем [17, л. 14]. К сожалению, 24 сентября аэроплан этого выдающего авиатора потерпел аварию, и Л.М. Мациевич погиб. В глазах общества он стал настоящим героем, «Икарсом XX века». Более 30 тысяч человек приняли участие в похоронах, превратив их в значимое общественное событие.

За считанные годы авиация в России превратилась из великосветского спорта и развлечения в государственную политику.

Настоящим энтузиастом авиации можно назвать Великого князя Александра Михайловича (1866–1933). В 1909 г. он добился от военного министра В.А. Сухомлинова разрешения отправить группу офицеров во Францию, для обучения пилотированию в школе Блерио

[18]. Возглавляя Особый комитет по усилению военного флота (эта институция была создана после русско-японской войны и существовала на добровольные пожертвования), Александр Михайлович в 1910 г. инициировал создание в его составе отдела воздушного флота.

В том же году Великий князь обратился к общественности с воззванием о финансовой помощи Воздушному флоту: «Вся Европа вводит новое орудие борьбы – воздушный флот, который полностью изменит характер будущих войн. Нам придется бороться с управляемыми шарами и самолетами (аэропланами), которые будут следить за всеми движениями армии и флота и поражать метательными снарядами форты, суда, войсковые части и проч. <...> В будущих войнах не может быть победы без воздушного флота. Это отлично поняли за границей, и всюду общество идет на помощь правительству в деле развития воздухоплавания» [19].

Александр Михайлович, наряду с другими энтузиастами (А.А. Кованько, М.И. Шишкевич и др.), немало способствовал развитию авиационного производства в России.

В начале XX в. в России было открыто несколько авиационных заводов и мастерских – Первое российское товарищество воздухоплавания С.С. Щетинина и М.А. Щербакова, Акционерное общество воздухоплавания «В.А. Лебедев» и др. [15, с. 85–87].

В 1913 г. в Одессе был основан авиационный завод французской фирмы «Анатра». Благодаря большим военным заказам, он быстро стал самым крупным авиапроизводством в Российской империи, выпуская более сотни аппаратов в месяц [20, с. 34].

Наиболее известным авиационным предприятием дореволюционной России является петербургский авиационный завод «Руссо-Балт» в Петербурге (основное производство акционерного общества «Русско-Балтийский вагонный завод» находилось в Риге) [21, с. 662]. Прославился он, прежде всего, сотрудничеством с выдающимся авиаконструктором мирового уровня, создателем тяжелых многомоторных самолетов «Русский богатырь» и «Илья Муромец» Игорем Сикорским (1889–1972). Впрочем, большинство использовавшихся в России аэропланов были приобретены за рубежом или произведены по лицензии французских фирм («Фарман», «Блерио», «Ньюпор» и др.). Долгое время развитие авиации сдерживалось из-за отсутствия системы профессиональной подготовки пилотов, механиков и инженеров.

Первая программа подготовки летчиков была открыта в Петербургском политехническом институте. В мае 1909 г. профессор Н.А.Рынин написал развернутую записку декану Кораблестроительного факультета института К.П. Боклевскому с предложением ввести курс авиации [22, с. 115–116]. Ученый совет института поддержал эту идею.

К.П. Боклевский обратился к премьер-министру П.А. Столыпину. В своем письме он подчеркивал, что Россия в области авиации отстает от западных стран, и указывал, что Петербургский политехнический институт обладает необходимой лабораторной базой и кадровым потенциалом (и преподавателей, и слушателей) для успешной постановки соответствующей образовательной программы.

П.А. Столыпин поддержал проект [23, л. 13]. 28 ноября 1909 г. курсы воздухоплавания в Санкт-Петербургском Политехническом институте начали свою работу [24].

18 октября 1911 г. в институте также состоялось открытие Офицерских теоретических курсов авиации и воздухоплавания, на котором присутствовал великий князь Александр Михайлович. Сложилась довольно четкая схема подготовки военных летчиков: теоретическую подготовку они могли получить на Офицерских курсах в Политехническом институте, практическую – в одной из школ военного ведомства (в Гатчине или в Севастополе). Правда, теоретические курсы проходили далеко не все пилоты, но именно такой путь являлся оптимальным, и многие видные авиаторы, в том числе отличившиеся во время Первой мировой войны, имели его за плечами.

В 1913 г. К.П. Боклевский был представлен императору. Во время аудиенции Николай II подробно расспрашивал о постановке в Институте преподавания воздухоплавания и авиации, выражал желание, чтобы оно соответствовало современным требованиям. А в заключение заметил, что расходы на курсы «ничтожные, если принять во внимание, что они связаны с развитием могущества России и обороны государства» [25, л. 141].

Развитие авиации в России в начале XX в. отмечено быстрым и впечатляющим прогрессом. Буквально за несколько лет авиация прошла путь от экстремального спорта до современного вида вооружений. Предпосылками этого служило внимательное изучение опыта других стран (прежде всего, Франции и Германии), активное русско-французское военное сотрудничество накануне и в годы Первой мировой войны [26, с. 115–130] и др. Важнейшим же фактором, на наш

взгляд, стал кумулятивный эффект от соединения интересов различных акторов национального авиационного проекта – аристократов, предпринимателей, офицеров, профессоров и студентов. Благодаря этому накануне Первой мировой войны процесс институционализации авиации в России был практически завершен.

Литература

1. Вейгелин, К. Е. Воздушный флот в мировой войне. Очерки и эпизоды воздушной войны 1914–18 гг. / К. Е. Вейгелин. – Л. : Военный вестник, 1924. – 164 с.
2. Фридман, В. Г. Воздухоплавание и война / В. Г. Фридман. – М. : т-во И.Н. Кушнерев и К°, 1914. – 56 с.
3. Жабров, А. А. История и развитие авиации / А. А. Жабров. – Екатеринбург : Уралкнига, 1924. – 44 с.
4. Жабров, А. А. Авиация на войне и в мирном строительстве / А. А. Жабров. – Свердловск : Уралкнига, 1925. – 44 с.
5. Желтова, Е. Л. Даешь небо! : авиация в русской культуре и обществе первой трети XX века / Е. Л. Желтова // Родина. – 2004. – № 8. – С. 40–42.
6. Фишева, А. А. «От модели – к планеру, от планера – к самолету» : Механизм формирования интереса к авиации в 1920-е годы / А. А. Фишева // Наука и техника : Вопросы истории и теории. – Вып. XXXVII. – СПб. : СПбФ ИИЕТ РАН, 2021. – С. 182-183.
7. Российский государственный исторический архив (РГИА). – Ф. 1042. – Оп. 1. – Д. 115.
8. Устав Всероссийского Аэро-Клуба. – СПб. : Тип. В.А. Тиханова, 1908. – 25 с.
9. Стенбок-Фермор, И. Первый полет на воздушном шаре / И. Стенбок-Фермор // Воздухоплаватель. – 1909. – № 3–4.
10. Новое время. – 1910. – 30 апр.
11. Татарчук, В. Пионер отечественного самолетостроения князь Александр Кудашев / В. Татарчук, С. Карамаш // Авиация и время. – 2010. – № 3. – С. 23-25.
12. Речь. – 1911. – 10 апр.
13. Петербургская газета. – 1911. – 24 апр.
14. Попов, Н. Воздушный корабль / Н. Попов // Самолет. – 1924. – № 9. – С. 18–20.

15. Бочинин, Д. А. О промышленном производстве аэропланов в Санкт-Петербурге – Петрограде в 1909–1917 гг. / Д. А. Бочинин, А. В. Лосик // Клио. – 2012. – № 11. – С. 85-87.

16. Бочинин, Д. А. «Успехи искусства человеческого летания разбудили Россию» / Д. А. Бочинин // Клио. – 2014. – № 6. – С. 101–106.

17. Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА). – Ф. 1662. – Оп. 1. – Д. 121.

18. Великий князь Александр Михайлович. Книга воспоминаний. – Т. 1. – Париж, 1933. – URL: <http://militera.lib.ru/memo/russian/a-m/15.html>

19. Новое время. – 1910. – 2 янв.

20. Кондратьев, В. Фронтовые самолеты Первой мировой войны / В. Кондратьев. – М. : Техника молодежи, – 1997. – 72 с.

21. Sollinger, G. Aviation in Riga : the First Steps (1908–1914) / G. Sollinger // Studies in the History of Science and Technology. – 2017. – Vol. 38. – № 4. – P. 662-684.

22. Повх, И. Л. Первая высшая авиационная школа в России / И. Л. Повх // Труды Ленинградского политехнического института имени М. И. Калинина. – 1948. – № 1. – С. 115-132.

23. РГИА. – Ф. 25. – Оп. 5. – Д. 14.

24. Санкт-Петербургские ведомости. – 1909. – 29 сент.

25. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб). – Ф. 478. – Оп. 14. – Д. 330.

26. Павлов, А. Ю. В кабинетах и окопах : французские военные миссии в России в годы Первой мировой войны / А. Ю. Павлов, Ф. Гельтон. – СПб. : РХГА, 2019. – 248 с.

Юлия Шатских (Ханты-Мансийск)

**«Скерцо с фатальным концом»:
об идейных предпосылках формирования
тенденции экспрессионизма
в эволюции искусства XX века**

*«Когда мир станет таким мрачным,
что можно будет бродить только наощупь...»
Альбан Берг «Воццек»*

Обращаясь к культурному наследию XX столетия, мы можем наблюдать самый настоящий стилистический взрыв. Пожалуй, ни одна историческая эпоха прежде не дарила нам такого огромного количества узких и тесно переплетенных коридоров следования потока сознания творящей личности. XX век изменил наше представление о многом и, прежде всего, о человеке. Непokoйное время – век всё возрастающих скоростей, научно-технической революции и гонки вооружения, мировых финансовых кризисов и глобальных природных катаклизмов. XX век чуть было не уничтожил человечество масштабными военными конфликтами, подчас «перетекающими» из одного в другой. Именно поэтому XX век отчаянно нуждался в искусстве. Творчество по своей сути стало новой религией. При этом его веками складывающиеся гуманистически направленные функции несколько трансформировались. Искусство теперь стало в еще большей степени, нежели ранее, способом постижения настоящей действительности.

Классификация стилевых течений искусства XX века представляет собой весьма трудную, подчас неразрешимую задачу. Нередко в одном сочинении мы сталкиваемся с причудливым взаимопроникновением различных форм и образно-ролевых моделей содержания, которые автор использует для реализации конкретной художественной цели. Будто библейские вавилоняне, художники и композиторы, литераторы и скульпторы тянутся ввысь, чтобы созидать правду, пре-

одолевая разобщенность, порожденную уникальностью своего творческого почерка.

Экспрессионизм ярко проявился в самых разнообразных видах искусства – изобразительном творчестве, музыке, литературе, архитектуре и даже кинематографе. Этимология термина «экспрессионизм» восходит к латинскому слову «expressio», что в переводе означает «выражение». Нередко можно встретить утверждение, что экспрессионизм возник как течение, противоречащее постулатам идеологии импрессионизма. Это верно, но лишь отчасти. Несмотря на все очевидные различия внешней атрибутики, эти две художественные стратегии роднит общий мотивирующий принцип. Условные образцы как импрессионизма, так и экспрессионизма – в равной степени всегда впечатление, это своего рода художественная реакция, в основе которой лежит определенная философская парадигма. Примечательно, что истинное очарование импрессионизму придает его характерная статика, порожденная романтической эстетикой фрагмента. Тогда как экспрессионизм, в большинстве своем, является попыткой запечатлеть в искусстве, в том числе и станковом, пролонгированное действие. Еще больше точек соприкосновения экспрессионизм имеет с романтизмом, однако, не следует забывать, что чувства, так трепетно воспеваемые романтиками – грёзы, томление, воспоминания имеют мало общего с реальной действительностью и исторической картиной. Тогда как экспрессионизм, поистине, детище своего мрачного времени.

Рождение экспрессионизма пришлось на самое начало XX века. Это время, когда европейцы буквально задыхались в атмосфере надвигающейся на них катастрофы. Мыслители рубежа XIX-XX веков единодушно предрекают кризис европейской культуры. Немецкий публицист *Освальд Шпенглер (1880–1936)* в своем философском труде «*Закат Европы*» (1918 г.) системно описывает упадок европейской идеологии просвещения. Весьма показательными в данном отношении нам кажутся существующие варианты перевода названия музыкальной драмы, завершающей знаменитую тетралогия «*Кольцо нибелунга*» *Рихарда Вагнера (1813–1883)* – «*Гибель богов*» (1871–1874 гг.) как «*Сумерки богов*» или «*Закат богов*». Р. Вагнер, философско-эстетические изыскания коего оказали, без преувеличения, колоссальное влияние на дальнейший ход развития музыки в целом, был, в свою очередь, увлечен идеями одного из передовых последователей иррационализма – *Артура Шопенгауэра (1788–1860)*. Мизан-

троп А.Шопенгауэр известен своим пессимистичным взглядом на мир, отрицанием всех человеческих привязанностей и идеей тщетности попыток обрести счастье и покой.

Начиная еще со времен эпохи Возрождения, просвещение рассматривалось исключительно как великая благодать, как универсальное средство решения всех проблем человечества. Прежде всего, знания должны были дать человеку ответы на насущные вопросы, «освободить» его и, таким образом, сделать счастливым. Длительный период истории образование было настоящей роскошью, позволить себе которую мог далеко не каждый. Тем не менее, с течением времени образование становится всё более доступным – развиваются науки и технологии, налаживаются процессы книгопечатания, появляются общие школы. Уровень образованности в обществе растет, но поголовная грамотность не избавляет отдельно взятого человека от его душевных терзаний. Что-то неведомое отягощает его пребывание в этом мире. В попытке ответить на вопрос, что же мешает просвещенному человеку вести беззаботное существование в идеально смоделированном для него мире дальше всех продвинулся австрийский доктор *Зигмунд Фрейд (1856–1939)*.

По долгу службы, З. Фрейд, в большинстве своем, лечил женскую истерию среди зажиточной части европейского общества. В ходе своей терапевтической практики З. Фрейд сделал уникальные выводы о человеческой природе. Он обратил внимание, что его образованные и весьма обеспеченные пациентки не были удовлетворены жизнью, более того – многие оказывались в его лечебном кабинете, совершенно потеряв вкус к жизни и совершив не одну попытку с нею проститься. Зигмунд Фрейд пришел к выводу, что человеком управляет не сознание, а нечто, находящееся за его пределами, иным словом, бессознательное, главным образом, основанное на половой принадлежности. В попытке постичь истину, З. Фрейд обратился именно к бессознательному, в частности, он дальше других продвинулся в изучении природы человеческих сновидений, посвятив им свою одну из первых крупных монографий – *«Толкование сновидений» (1900 г.)*. Ученик и последователь З. Фрейда – *Карл Густав Юнг (1875–1961)* выдвинул предположение о существовании коллективного бессознательного, своего рода стадного рефлекса, заложенного в каждом индивидууме без его на то волеизъявления.

Идеи о том, что человеком управляют инстинкты, выбила у потрясённых европейцев почву из-под ног. Эти революционные заявле-

ния оказали сильное влияние на культуру и искусство, а также послужили стимулом к резкой трансформации жанров и выразительных средств. Пожалуй, музыкальные деятели уловили бессознательное как никто другой. Примечательным в данном отношении является пример монооперы *Арнольда Шенберга (1874–1951) – «Ожидание» (1909 г.)*, в которой основное внимание уделено не конечной трагической точке весьма драматического сюжета, а самому процессу переживаний героини. Главное действующее лицо этого шедевра, по сути, – тревога, открыто перерастающая в паническую атаку. В данной связи, нам кажется уместным упомянуть об этимологии самого понятия «паника», восходящей к имени древнегреческого бога Пана, насылавшего мучительное безумие и бесконтрольный, не поддающийся логическому осмыслению страх на посмевших нарушить его покой странников.

Примечательно, что в столь лаконичном во всех отношениях сочинении как моноопера «Ожидание», А. Шенберг без помощи какого бы то ни было воздействия извне демонстрирует нам сюжет, над которым властвует экзистенциональное время. Здесь искажены внешние аффекты, время будто бы сжато, а переживания возведены в степень. Схожую картину мы можем наблюдать, к примеру, в рассказах *Антон Павловича Чехова (1860-1904)*, чьё творчество не лишено связи с экспрессионизмом. Его «*Человек в футляре*» (1898 г.), «*Крыжовник*» (1898 г.) или «*Дама с собачкой*» (1898 г.) пленяют именно своей эмоциональной «перенасыщенностью» и, как следствие, возможностью отозваться в сердцах большого количества обращающихся к этим страницам творчества писателя. Порой А.П. Чехов бывает парадоксальным, он умело представляет обыденное в новом свете, так же как сюрреалисты, к примеру, *Сальвадор Дали (1904-1989)*, рисуют абсолютно реальные предметы в неожиданных ситуациях. Таким образом, мы видим, что экспрессионизм и сюрреализм, несмотря на внешние различия проявлений, во многом взаимопроникающие понятия.

Нельзя не отметить, что многие музыкальные опусы эпохи реализованы весьма кинематографично. И это неслучайно, ведь начало XX века ознаменовано, в том числе, и рождением кинематографа. В 1920 году прошла премьера одного из первых триллеров – «*Кабинет доктора Калигари*» немецкого кинорежиссёра *Роберта Вине (1873–1938)*. Сюжет этой картины, в свою очередь, во многом схож с фабулой книги «*Франкенштейн или Современный Прометей*» (1818

г.) британской писательницы *Мэри Шелли (1797–1851)*. Этот эпистолярный готический роман увидел свет в начале XIX века, однако стал популярен лишь в начале следующего столетия. Экспрессионисты обратились к этому материалу за примером того, как далеко могут зайти человеческие попытки вмешательства в естественное течение таинства зарождения жизни.

Экспрессионизм возник в период активного искажения, казалось бы, незыблемых культурных ценностей. Он появился там, где искусство перестало более «питаться» красотой. В основе экспрессионизма лежит парадоксальная эстетика уродства, поэтому так часто экспрессионисты выражают себя в деформационности. Это просматривается прежде всего в выборе специфичных живописных приемов. До появления экспрессионистов живопись никогда еще не была настолько анатомически «невежественной». Для письма экспрессионистов характерны нарочитая непропорциональность предметов изображения и отсутствие перспективы как таковой, гипер- и гипотрофия, а также превалирующее анфасно-профильное изображение тел. Художники тяготеют к черно-белой графике, дабы запечатлеть ужасающие явления в наиболее четкой и жесткой форме. Названия картин экспрессионистов говорят сами за себя: *«Смерть в комнате больного» (1893 г.)*, *«Крик» (1893 г.) Эдварда Мунка (1863–1944)*, *«Смерть сапера на посту» (1924 г.)*, *«Газовая атака» (1924 г.) Отто Дикса (1891–1969)* и др.

Природа сюжетов экспрессионистов потрясает своей жестокостью. Жестокость здесь выступает как проявление воли к власти. *«Воля к власти» (1888 г.)* – именно так называется труд немецкого философа *Фридриха Ницше (1844–1900)*. Ф. Ницше является отцом идеи о сверхчеловеке как абсолютном проявлении воли к власти. Идеи Ф. Ницше быстро укоренились в европейском обществе и даже имели свое музыкальное воплощение. Так, примером одной из первых интерпретаций философского трактата в истории музыки стала симфоническая поэма *«Так говорил Заратустра» (1896 г.) Рихарда Штрауса (1864–1949)*.

В то же время невозможность соответствовать постулатам широко распространенной философской модели для многих стала тяжелым бременем. Герои экспрессионистов подчас балансируют на грани разума и сумасшествия. Среди них – Лулу и Воцек – заглавные действующие лица опер ученика и последователя А. Шенберга, австрийского композитора *Альбана Берга (1885–1935)*. Также, один из самых

характеристичных персонажей эпохи экспрессионизма – иудейская царица Саломея. Образ Саломеи послужил прототипом современного представления о роковом женском начале, так называемой *femme fatale*, отчаянно притягательной, но, одновременно с тем, несущей разрушение. Яркое воплощение он получил в трагедии *Оскара Уайльда (1854–1900)*, а также опере *Рихарда Штрауса* на либретто *Гуго фон Гофманшталя (1874–1929)*.

Очевидно, что дискомфорт, боль и другие похожие чувства, испытываемые героями экспрессионистов, требуют нового, иного подхода к выразительности. *Василий Васильевич Кандинский (1866–1944)*, один из основоположников абстракционизма, начинал свой путь в живописи с изображения вполне реальных сюжетов, которые при этом характеризовала необычайно насыщенная цветовая палитра. Однако впоследствии, как мы знаем, он отошел от предметности как таковой и стал выражать себя путем игры с цветом и изображением, преимущественно, геометрических фигур и линий. В своем манифесте «*О духовном в искусстве*» (1910 г.) В.В. Кандинский описывает путь, который привел его к беспредметности. Последователями концепции В.В. Кандинского стали представители абстрактного экспрессионизма: *Джексон Поллок (1912–1926)*, *Марк Ротко (1903–1970)*, *Виллем де Кунинг (1904–1997)* и др. Они превратили процесс создания художественного произведения в своего рода флешмоб, в рамках которого художник имеет возможность обмениваться своей энергией со зрителем.

В живописи тенденции экспрессионизма привели к беспредметности, в музыке – к атональности. «Отцом атональной музыки» принято считать *Арнольда Шенберга*. Атональность послужила сгущению музыкальных идей до минимальных размеров и существенно ограничила композиторов в средствах выразительности и формах их воплощения. По этим причинам *А. Шенберг* и его последователи пошли по пути усовершенствования этого метода композиции. Последним атональнымopusом *А. Шенберга* принято считать вокальный цикл «*Лунный Пьеро*» (1912 г.), впоследствии имена композиторов-нововенцев связаны, по большей части, с додекафонией или серийной техникой, а также сериальностью.

Сферы музыки, решённой атонально, весьма широки. Потеряв тональность, композиторы открыли для себя иные возможности. Так, например, широкое распространение получила модальность – техника, берущая истоки из достижений импрессионизма и основанная на

использовании ладов нетонального плана. Модальность стала отличительной особенностью творчества *Белы Бартока (1881–1945)* и *Золтана Кодаи (1882–1967)*, которое неразрывно связано с формированием венгерского музыкального языка.

Другие композиторы, не порывая с тональностью как таковой, значительно расширяют ее звукорядные основы, привлекая диссонантные созвучия. Немецкий композитор *Пауль Хиндемит (1895–1963)*, автор фортепианного цикла «*Ludus tonalis*» (1942 г.), считавший, что правильно писать музыку тональной, использовал в качестве первоосновы своего музыкального языка линейную связь гармонических элементов.

Многие композиторы используют в своем творчестве так называемые смешанные техники, сочетают различные музыкальные языки, что в конечном итоге становится приметой искусства XX века.

Зачастую последователей экспрессионизма упрекают в излишне отталкивающем пессимизме. Однако такое впечатление может сложиться лишь в отрыве от понимания нами идейных предпосылок и исторического контекста формирования эстетического посыла экспрессионизма. Действительно, экспрессионизм взывает к архетипическим, глубинным и подчас психологически гнетущим чувствам, эмоциям и мыслям человека. Своими диссонантными созвучиями он обнажает несовершенство этого мира, заставляя человека чувствовать себя незащищенным перед лицом фатального жребия, своими болезненно изломанными линиями он напоминает человеку о хрупкости всего созданного. И тот факт, что сквозь годы и поколения это стилевое течение вызывает ожесточенные споры и острые эмоции отрицания лишь говорит о том, что все порождающие неприятие идейные мотивы экспрессионизма пребывают и ныне в каждом из нас.

Экспрессионизм будто настойчиво напоминает нам, что мы в ответе за судьбу этого мира и каждый день должны делать правильный выбор, каким бы трудным он нам ни казался.

Литература

1. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М.: Практика, 2010. – 855 с.
2. Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. – «Композитор-Санкт-Петербург», 2011. – 623 с.
3. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие / М. С. Высоцкая,

Г.В.Григорьева. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 440 с.

4. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. – 2-е изд., доп. – Л.: Сов. Композитор, 1990. – 288 с.

5. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века: учебное пособие. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – 296 с.

6. История зарубежной музыки: учебное пособие. / Сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. – М.: Музыка. – 2005. – 576 с.

7. Павлишин С. Арнольд Шенберг: монография. – М.: Композитор, 2001. – 480 с.

8. Шенберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. / Сост., пер., коммент. и предисл. Н. Власовой и О. Лосевой. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2006. – 528 с.

9. Шенберг А. Основы музыкальной композиции. / Пер. с англ., комментарии, вступительная статья Е.А. Доленко. – М.: Прест, 2000. – 232 с.

Ирина Зимина (Тамбов)

Завод и фабрика как символы угнетения трудящихся в русской литературе конца XIX – начала XX веков

Конец XIX – начала XX веков в России – время быстрого развития капиталистических отношений и, как результат этого, роста промышленных предприятий. В стране проводилась политика форсированной индустриализации: государство распространяло промышленное производство, содействовало возникновению новых и расширению уже существующих заводов и фабрик. Активное строительство железных дорог требовало развития тяжёлой промышленности. В этот период времени рабочих в России насчитывалось до четырнадцати миллионов человек. Их положение в Российской империи было крайне сложным: тесные жилища, однообразное скудное питание, изнурительный труд, нищенская заработная плата.

К началу XX века рабочий класс становится основной производительной силой страны. Четверть всех рабочих составляли женщины, возраст большинства тружеников был от семнадцати до сорока лет. Самая низкая оплата труда наблюдалась на текстильных предприятиях, самая высокая – на металлургических и химических. Основную часть заработка приходилось тратить на питание и оплату жилья. Жалованье выдавалось с перебоями, не каждый месяц. Были случаи, когда деньги получали только по большим церковным праздникам. Длительность рабочего дня доходила до одиннадцати с половиной часов. Чтобы заработать больше денег, труженики занимались сверхурочной работой, привлекали к труду других членов семьи, в том числе и несовершеннолетних.

Много народа трудилось на опасных и вредных предприятиях – механических, химических и прядильных заводах. На последних из-за тяжёлых условий труда до сорока лет доживали только десять процентов рабочих. Причиной смерти большинства из них становилась чахотка. Условия проживания тоже оставляли желать лучшего. Часто жить приходилось непосредственно на рабочих местах, не имея даже

элементарных условий для отдыха и восстановления сил. Чуть лучшие условия были на фабриках и заводах, где для проживания трудящихся отводились специальные жилые помещения: подвалы, многоэтажные казармы, в которых комнаты разделялись дощатыми перегородками, а то и просто матерчатыми занавесками.

Рацион рабочих состоял в основном из ржаного хлеба, щей из кислой капусты, говяжьего сала, гречневой или пшённой круп, солины, огурцов. *«Несоответствие условий, в которых приходится жить рабочим, с запросами, предъявляемыми к жизни, заставляет их сильно страдать и искать выхода из ненормального положения, в котором они находятся благодаря несовершенству существующего порядка»* [1], – отмечал П. А. Заломов, рабочий сормовской машинной фабрики и участник протеста в Сормово в мае 1902 года.

Литература всегда, в той или иной степени, с тех или иных позиций, отражала происходящее в стране. Естественно, что конец XIX – начала XX веков — время, когда в русской литературе всё чаще появляются произведения о рабочих и их нелёгкой жизни. Этой темы касаются писатели самых разных общественно-политических взглядов и симпатий. В настоящей статье рассмотрим, как описываются заводы и фабрики у продолжателя традиций русской классики А. И. Куприна в повести «Молох», основоположника литературы социалистического реализма А. М. Горького в романе «Мать», символиста А. А. Блока в стихотворении «Фабрика» и стоящей вне литературных группировок и школ М. И. Цветаевой в стихотворении «Стоят в чернорабочей хмури...».

Цель исследования – проследить, какие изобразительно-выразительные средства используются вышеперечисленными авторами для создания символов завода и фабрики как главных угнетателей и поработителей человека на стыке XIX и XX веков.

Повесть «Молох» Куприн написал в 1896 году. Символично название повести. Молох – языческий бог, в раскрытую огненную пасть которого в качестве жертв бросали маленьких детей. Капитализм, как он описан Куприным, не щадит никого и ничто. Завод с горящими мартеновскими печами – тот же Молох.

«Заводской гудок протяжно ревел, возвещая начало рабочего дня. Густой, хриплый, непрерывный звук, казалось, выходил из-под земли и низко расстилался по её поверхности. Мутный рассвет

дождливого августовского дня придавал ему суровый оттенок тоски и угрозы. <...>

Это был настоящий город из красного кирпича, с лесом высоко торчащих в воздухе законченных труб, – город, весь пропитанный запахом серы и железного угара, оглушаемый вечным несмолкаемым грохотом. Четыре доменные печи господствовали над заводом своими чудовищными трубами. <...>

Ещё дальше, на самом краю горизонта, около длинного товарного поезда толпились рабочие, разгрузившие его. По наклонным доскам <...> непрерывным потоком катились на землю кирпичи; со звоном и дребезгом падало железо; летели в воздухе, изгибаясь и пружинясь на лету, тонкие доски. <...> Тысячи звуков смешивались здесь в длинный скачущий гул: тонкие, чистые и твёрдые звуки каменщицких зубил, звонкие удары клепальщиков, чеканящих заклёпы на котлах, тяжёлый грохот паровых молотов, могучие вздохи и свист паровых труб и изредка глухие подземные взрывы, заставляющие дрожать землю.

Это была страшная и захватывающая картина. Человеческий труд кипел здесь, как огромный, сложный и точный механизм. Тысячи людей <...> собрались сюда с разных концов земли, чтобы, повинаясь железному закону борьбы за существование, отдать свои силы, здоровье, ум и энергию за один только шаг вперёд промышленного прогресса» [2].

Гнетущую тональность всему описанию задаёт заводской гудок. Он сзывает трудящихся на очередной рабочий день. Куприн использует ряд эпитетов (густой, хриплый, непрерывный) с различной семантикой: вещественной, объёмной, в которой вязнут не успевшие окончательно проснуться люди; граничащей с олицетворением звуковой; протяжённой во времени. Данные эпитеты усиливаются градацией, обостряющей трагизм восприятия. Следующие далее негативные эпитеты (мутный, суровый, дождливый) завершают характеристику тоскливого, грозного утра.

В центре картины четыре доменные печи «со своими чудовищными трубами». Сам завод – это грозное чудовище, прячущееся где-то под землёй, откуда доносится его рёв, вырывающийся из труб. Труд рабочих Куприн подаёт не глаголами, предназначенными для передачи движения, а через сочетание звуков, превратившихся «в длинный скачущий гул». Добивается этого писатель с помощью зву-

кописи – использования слов с шипящими и свистящими согласными: -чст, -нщч, -лщк, -чкн, -взр, -зст. И как итог данной какофонии – первое предложение следующего абзаца – *«Это была страшная и захватывающая картина»*.

Весь рабочий процесс характеризуется как *«огромный, сложный и точный механизм»*. Человек уже не *homo sapiens* – человек разумный, а часть, деталь этого механизма, что демонстрируется использованием следующего сравнения: *«люди суетились, точно муравьи на разорённом муравейнике»*. Куприн сравнивает людей с насекомыми, то есть беспозвоночными членистоногими существами. Такое сравнение, унижительное для человека, усиливает обличительный пафос писателя, его протест против бесчеловечных условий труда.

«Тридцать тысяч человек, которые вместе, так сказать, сжигают в сутки сто восемьдесят тысяч часов своей собственной жизни, то есть семь с половиной тысяч дней, то есть, наконец, сколько же это будет лет?»

– Около двадцати лет, – подсказал после небольшого молчания доктор.

– Около двадцати лет в сутки? – закричал Бобров. – Двое суток работы пожирают целого человека» [3].

С помощью антитезы рисуются зловещая внутренность мартевской печи (*«громадный пылающий зев печи широко раскрывался...»*) и внешний облик рабочих, обслуживающих печь (*«лица рабочих бледные, выпачканные углём и высушенные огнём»*), противопоставляя огонь расплавленного металла лицам людей, из которых огонь день за днём *«выжигает»* жизнь.

24 ноября 1903 года А. А. Блок пишет стихотворение *«Фабрика»*.

*В соседнем доме окна жолты.
По вечерам – по вечерам
Скрипят задумчивые болты,
Подходят люди к воротам.*

*И глухо заперты ворота,
А на стене – а на стене*

*Недвижный кто-то, чёрный кто-то
Людей считает в тишине.*

*Я слышу всё с моей вершины:
Он медным голосом зовёт
Согнуть измученные спины
Внизу собравшийся народ.*

*Они войдут и разбредутся,
Навалят на спины кули.
И в жолтых окнах засмеются,
Что этих нищих провели [4].*

«Фабрика» стоит в стороне от всего, что написано поэтом ранее. Стихотворение никак нельзя отнести к возвышенной лирике «Стихов о Прекрасной Даме». «Фабрика» – это реальный взгляд Блока на обострение российской действительности: мысли о революции уже витали в воздухе. Блок, как и многие интеллигенты, мечтал о переменах. Не случайно «Фабрика» включена автором в цикл «Распутье». И одновременно – это творение поэта-символиста.

Перед нами небольшая, но очень точная, ёмкая зарисовка. Всё стихотворение построено на антитезе – мир угнетённых рабочих и мир капиталистов, мир голодных и мир сытых. («Фабрика» – предвестник стихотворения «Сытые», которое Блок ещё напишет в 1905 году и где он ясно даст понять, что время «сытых» уже на исходе). Эти миры разделены даже пространственно: рабочие – снаружи, капиталисты – за «жолтыми» окнами и запертыми воротами. Тема стихотворения – социальное неравенство и разделение мира на рабов и господ – передаётся с помощью ярких метафор: «скрипят задумчивые болты», «согнуть измученные спины». Символичен выбор глаголов – скрипят, согнуть, разбредутся, навалят. В них не только обозначение действий, но и эмоциональная и нравственная характеристики упомянутых действий.

В центре стихотворения – «недвижный кто-то, чёрный кто-то». Опять перед нами символ, символ не только данной фабрики, но и всех капиталистических предприятий. Блок прибегает к неопределённым местоимениям, чтобы подчеркнуть страх перед этой неопределённостью. Страхом пронизан весь текст, страх просматривается в «измученных спинах». Измученных не потому только, что на них

наваливают тяжёлые кули, но и потому, что рабское положение трудящихся не позволяет им распрямиться, подняться во весь рост и посмотреть в глаза своим угнетателям.

Символично колористическое решение стихотворения. В нём два цвета – жёлтый и чёрный. Чёрный цвет имеет однозначную символику. Он – цвет зла, страха, скорби, смерти. Жёлтый в психологии ассоциируется с увяданием, болезнью, безумием. Но есть у него и другие значения: жёлтый – цвет золота, богатства. Именно позитивные значения используются в стихотворении Блока. За «жолтыми» (поэт сохраняет старое написание слова) окнами спрятались поработители, хозяева жизни. Отблеск золота, богатства отражается в фабричных окнах и усиливает эмоцию страха. Трагизм ситуации подчеркнут и повторами в первой и второй строфах («*по вечерам – по вечерам*», «*а на стене – а на стене*»).

Хочется особенно выделить эпитет «медный» в словосочетании «медным голосом». Блок использует так называемый предметный эпитет, так как восприятие его сопряжено с восприятием самого предмета, в данном случае металла – меди. Блок объясняет, почему так сильно чувство страха. В медном звуке гудка слышатся скрежет и лязг металла. Именно к слуховому восприятию их отсылает этим эпитетом поэт читателей.

Обращает на себя внимание положение лирического героя. «*Я слышу всё с моей вершины*», – пишет Блок. Лирический герой стоит в стороне. Он не может сойти к воротам фабрики и исправить сложившееся положение. Поэт осознаёт, что один человек не в силах решить проблему. Решать её нужно всем вместе.

Роман М. Горького «Мать» основан на реальных событиях. Написан роман в 1906 году. Впервые вышел в печати в США. А решение написать возникло у Горького после событий 1902 года, произошедших в рабочем посёлке Сормово – одном из районов Нижнего Новгорода – родины писателя. Здесь 1 мая 1902 года рабочие морозовской фабрики вышли на массовую демонстрацию, подготовленную социал-демократами под руководством Нижегородского комитета РСДРП. В забастовке участвовала почти половина сормовских рабочих – до пяти тысяч человек. Они выступали против тяжёлых условий труда, несправедливой оплаты, штрафов, налагаемых администрацией фабрики. Шли под красными знамёнами, пели «Варшавян-

ку». При появлении войск, направленных на разгон демонстрации, рабочие запели «Вы жертвою пали в борьбе роковой», предполагая исход своего выступления. Многие демонстранты были арестованы. Среди них – и шедший с красным знаменем Пётр Андреевич Заломов. В 1902 году над демонстрантами состоялся суд. Заломов был приговорён к пожизненной ссылке в Сибирь, из которой ему удалось бежать в 1905 году. Заломов оставил подробные записи о первомайских событиях. Их, да ещё письма морозовских рабочих Горький использовал, создавая роман.

Как и «Молох» Куприна, «Мать» начинается с описания фабрики – символа основной проблемы, поставленной в романе: конфликта рабочих и буржуазии. Сормовская машинная фабрика выпускала пароходы, буксиры, сухогрузы, вагоны, паровозы, паровые машины и котлы. Именно в ней в 1870 году была построена первая в России мартеновская печь для выплавки стали.

«Каждый день над рабочей слободкой, в дымном, масляном воздухе, дрожал и ревел фабричный гудок, и, послушные зову, из маленьких серых домов выбегали на улицу, точно испуганные тараканы, угрюмые люди, не успевшие освежить сном свои мускулы. В холодном сумраке они шли по немощёной улице к высоким каменным клеткам фабрики, она с равнодушной уверенностью ждала их, освещая грязную дорогу десятками жирных, квадратных глаз. Грязь чмокала под ногами. Раздавались хриплые восклицания сонных голосов, грубая ругань зло рвала воздух, а встречу людям плыли иные звуки – тяжёлая возня машин, ворчание пара. Угрюмо и строго маячили высокие чёрные трубы, поднимаясь над слободкой, как толстые палки.

Вечером <...> фабрика выкидывала людей из своих каменных недр, словно отработанный шлак, и они снова шли по улицам, закопчённые, с чёрными лицами, распространяя в воздухе липкий запах машинного масла, блестя голодными зубами. <...> на сегодня кончилась каторга труда, дома ждал ужин и отдых.

День проглочен фабрикой, машины высосали из мускулов людей столько силы, сколько им было нужно. День бесследно вычеркнут из жизни, человек сделал ещё шаг к своей могиле <...>» [5].

В горьковском описании фабрики много общего с картиной, нарисованной Куприным. Также тон всему задаёт фабричный гудок. Он дрожит и ревет. Горький выбирает глаголы с подчёркнутой се-

мантикой одухотворённости звучания гудка, представляющие это звучание принадлежностью чему-то живому, властвующему (ибо его голос заставляет людей покидать свои дома) надо всем сущим. Вообще в начале описания превалируют олицетворения – «фабрика ждала», «грязь чмокала», «ругань рвала воздух». Олицетворениями писатель подчёркивает, что предприятие и пейзаж, окружающий его, живут собственной жизнью. Эпитет «масляный воздух» и метафора «жирные квадратные глаза» фабрики дают чёткое, осязаемое изображение атмосферы, в которой обитают люди. Сами люди опять сравниваются с насекомыми. У Куприна – муравьи, у Горького – тараканы. Понятно, что оба писателя равнодушны к «беспозвоночному», лишённому человеческого достоинства положению трудящихся.

Фабрика – тоже живое существо. Она «выкидывает людей из своих недр» по вечерам, «проглатывает» дни тружеников, «высасывает» из их мускулов силы. Опять перед нами чудовище, которому для собственного существования нужны человеческие жизни. И снова в центре картины «высокие чёрные трубы». Чёрные не столько от копоти, сколько от горя, болезней, смертей, наполняющих существование жителей слободки. «Угрюмо и строго» возвышаются они над «маленькими серыми домами», повергая их обитателей в угрюмость и скорбь. Не случайно трубы сравниваются с толстыми палками. Возникает ассоциация с подневольным, рабским трудом, когда за работниками следили надзиратели, вооружённые подобными орудиями.

Тема социального зла, социального неравенства не остаётся без внимания М. И. Цветаевой. 23 сентября 1922 года датировано стихотворение «Стоят в чернорабочей хмури...». Стихотворение написано в эмиграции и включено в сборник «После России».

*Стоят в чернорабочей хмури
Закопчённые корпуса.
Над копотью взметают кудри
Растроганные небеса.*

*В надышанную сирость чайной
Картуз засаленный бредёт.
Последняя труба окраины
О праведности вопиёт.*

*Труба! Труба! Лбов искажѐнных
Последнее: ещё мы тут!
Какая на-смерть осуждѐнность
В той жалобе последних труб!*

*Как в вашу бархатную сытость
Вгрызается их жалкий вой!
Какая заживо-зарытость
И выведенность на убой!*

*А Бог? – По самый лоб закурен,
Не вступится! Напрасно ждѐм!
Над койками больниц и тюрем
Он гвоздиками пригвождѐн.*

*Истерзанность! Живое мясо!
И было так и будет – до
Скончания.*

*– Всем песням насыпь,
И всех отчаяний гнездо:*

*Завод! Завод! Ибо зовѣтся
Заводом этот чѣрный взлѣт.
К отчаянью трубы заводской
Прислушайтесь ... ибо зовѣт*

*Завод. И никакой посредник
Уж не послужит вам тогда,
Когда над городом последним
Взревѣт последняя труба [6].*

Уже в первой строфе антитеза обозначает противопоставленные пространства: земля и небо, «закопченные корпуса» и «растроганные небеса». Однако противопоставляются не только земля и небо, но и быт и бытие. Далее антитеза сужается – от бытия Цветаева переходит к быту и противопоставляет мир голодных миру сытых – «жалкий вой», «заживо-зарытость», «выведенность на убой» и «бархатная сытость». Смысловая нагрузка переходит с антитез на эпитеты («засаленный картуз», «искажѐнные лбы», «бархатная сытость»). Се-

мантика эпитетов усиливается синекдохами, то есть переносом общего на частное: *«картуз засаленный бредёт», «живое мясо!»*. Картуз был самой характерной чертой рабочих всех специальностей. Его не снимали даже на рабочем месте. Именно поэтому в стихотворении Цветаевой картуз «засаленный», и именно поэтому он характеризует каждого отдельного человека, бредущего (ибо устал после тяжёлого дня) в чайную, где надеется получить хоть какой-нибудь отдых.

Но автор существительным «сирость» (*«сирость чайной»*) ставит под сомнение возможность отдыха в подобном месте. Синекдоха *«живое мясо!»* убеждает читателя в том, что каждый рабочий – это лишь энергетический ресурс, необходимый для производственного процесса.

Даже Бог в этих противопоставленных мирах абсолютно разный. С *«растроганных небес»* богатых и сытых он спускается в больницы и тюрьмы к голодным и бедным. Образ Бога низводится до распятия, *«гвоздиками пригвождённого»* над больничными и тюремными койками. Использование плеоназма, то есть соседства однокоренных слов (*гвоздиками пригвождён*), перерастает в горькую иронию. Уменьшительный суффикс –ик снижает значимость гвоздей, с помощью которых распинали Христа.

Высшая степень отчаяния заключена в восьмой строфе:

*«Когда над городом последним
Взрвёт последняя труба»*

Здесь становится понятным использование во всём тексте, буквально в каждой строфе, словосочетаний с семантикой предела, конца: *«последняя труба окраины», «на-смерть осуждённость», «жалоба последних труб», «заживо-зарытость», «выведенность на убой», «истерзанность!»*, *«отчаяний гнездо»*. Все словосочетания характеризуют завод. Завод, имеющий свой голос – заводской гудок. В этом гудке – протест бедных и голодных, выраженный словами с семантикой звучания: жалоба, жалкий вой, прислушайтесь, зовёт, взрвёт. И наконец – вопиёт. Цветаева употребляет устаревший глагол, обозначающий воззвание о милосердии и справедливости. Не случайно в синтаксисе стихотворения преобладают восклицательные знаки, передающие крайнюю взволнованность и тревогу.

Заключительный стих – *«взрвёт последняя труба»* – реминисценция к звучанию семи труб ангелов Апокалипсиса, созывающих и праведников, и грешников на Страшный (последний) суд. *«И город великий распался на три части, и города языческие пали, и Вавилон*

великий воспомянут пред Богом, чтобы дать ему чашу вина ярости гнева Его» [7].

Подводя итог вышеизложенному, можно отметить использование одних и тех же изобразительно-выразительных средств при описании заводов и фабрик у самых разных мастеров слова. Во всех анализируемых текстах в центре внимания находятся заводские трубы как орган «речи» предприятий и гудок как их «голос». Находим общность и в колористическом решении текстов – это всегда чёрный цвет. Даже если присутствуют другие цвета, то чёрный доминирует, так как передаёт главную идею – осуждение тяжёлого, изнурительного труда наёмных рабочих. Той же идее подчинены и другие тропы: эпитеты, метафоры, сравнения. Особую смысловую нагрузку несут олицетворения, так как они представляют промышленные объекты живыми существами, угнетающими высшее живое существо – человека.

В заключение следует заметить, что русская литература конца XIX – начала XX веков находилась в самой гуще общественного процесса, откликалась на магистральные проблемы, давала неприкрашенное видение происходящего в стране, улавливала жажду перемен и своими творениями, несомненно, эти перемены приближала.

Литература

1. Заломов П. А. Речь на суде / Пётр Заломов // Библиотека электронной литературы. – URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/3/zalomov-ruotr/rechj-na-sude>.

2. Куприн А. И. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2: Произведения 1896–1901. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1957. – С. 5, 7–8.

3. Блок А. А. Собрание сочинений: в 6 т. /Вступит. ст. Б. И. Соловьёва; комм. С. А. Небельсина. – М.: Библиотека «Огонёк». Изд-во «Правда». – Т. 1. – С. 209.

4. Горький А. М. Собрание сочинений: в 18 т. Т. 4: Произведения 1903–1907. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1960. – С. 153.

5. Наследие Цветаевой: сайт. – URL: http://www.tsvetayeva.com/cycle_poems/zavodskie

6. Откровение Иоанна Богослова (16:17).

Григорий Ганзбург (Украина)

О писательнице под псевдонимом С.Свириденко



Фотография Софии Свиридовой из архива певца И. В. Ершова, любезно предоставленная его внучкой Ксенией Игоревной Ершовой

Введение

Когда говорят о неизвестных или забытых именах в истории культуры, почти всегда речь идет о малых величинах, о фигурах локального значения, которые представляют интерес не столько для искусствознания или литературоведения, сколько для краеведения.

Однако в данном случае дело обстоит по-другому. Когда наследие С. Свириденко делается доступным для общественности, станет очевидным, что ее творчество — одно из самых крупных и важных явлений в культуре первой четверти XX века.

Я натолкнулся на эту фигуру почти случайно, когда занимался изучением музыки Роберта Шумана. Среди немногочисленных русскоязычных книг о композиторе привлекла внимание книга С. Свириденко «Шуман и его песни» (СПб., 1911). Та книга была настолько своеобразна, что захотелось прочесть и другие работы ее автора. Большинство из них оказались о Вагнере. Таким образом, С. Свириденко привела меня своими книгами к Вагнеру и вагнероведению, и когда я там осматрелся, стал читать современных вагнероведов (а с некоторыми из них и общаться лично), то с удивлением обнаружил, что почти никто из них не знает трудов Свириденко — автора семи книг и девяти статей вагнеровской тематики (в это число входят лишь изданные работы). Но писательница эта настолько основательно забыта, что даже те музыковеды, которые занимаются Вагнером и хорошо ориентируются в литературе о нем на русском языке, не всегда знают о существовании ее работ.

Другим стимулом моего интереса к Свириденко стала занимавшая меня новая научная дисциплина, изучающая творчество либреттистов и переводчиков либретто и названная мною либреттологией. Либреттология — наука о словесном компоненте музыкального произведения. В качестве особой музыковедческой дисциплины либреттология была впервые названа мною в докладе 1976 года, а статус и терминология — кратко определены в статье "О либреттологии"⁸. На этот раз С. Свириденко снова попала в поле зрения, но теперь — как выдающаяся переводчица вокальных текстов.

⁸ Ганзбург Г.И. О либреттологии // Советская музыка [М.]. 1990. №2. С.78-79. См. также: Мышкис Е.Д., Ганзбург Г.И.. Об одном способе самостоятельного изучения иноязычных либретто (структура учебного пособия) // Особенности преподавания иностранных языков в вузах искусств. Сборник научных трудов. - Л., Изд. ЛОЛГК, 1990.-С.135-141.; Ганзбург Г.И. Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Ф. Шуберта и Р.Шумана //Шуберт и шубертианство. Сборник материалов научного музыковедческого симпозиума. - Харьков, 1994.-С.83-90.; Ганзбург Г.И. Шубертоведение и либреттология //Франц Шуберт: К 200-летию со дня рождения: Материалы Международной научной конференции.- М.: Прест, 1997.-С. 111-115; Ганзбург Г.И. Пушкинистика и либреттология // Вісник Харківського університету № 449. Серія Філологія. Пушкін наприкінці ХХ століття. - Харків, 1999. - С. 261-266.

Чтобы понимать произведения того или иного автора, бывает важным иметь определенное представление и о нем самом. Пришлось приложить некоторые усилия, чтобы доискаться сведений о С. Свириденко, а потом сделать эти сведения и само имя писательницы известным другим исследователям и читателям. Работая в архивах Петербурга и Москвы, я нашел документы, связанные со Свириденко, некоторые из них впервые опубликовал.

Публикаций по данной теме я сделал не много, поскольку занимался ею как бы между делом, в свободное от основных занятий время. Два письма С. Свириденко к И. В. Ершову впервые опубликованы мною в 1988 году в московском журнале «Литературное обозрение», рассказ «Колдун» — в харьковской газете «Зеркальная струя» в 1997 году, перевод Баллады Ф. Дана «Песнь Валькирии» и фрагменты писем — в московском журнале «Музыкальная академия» и в киевском научном сборнике «Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення» в 1998 году⁹. Обобщающий очерк о С. Свириденко с приложением впервые опубликованных ее писем к А. Блоку и И. Ершову я поместил в малотиражном ведомственном музыковедческом сборнике 2008 года «З музично-педагогічного та дослідницького досвіду. Вип 2».

Две статьи о Свириденко, написанные по моей просьбе харьковским музыковедом Еленой Роценко включены в сборники, издававшиеся Институтом музыкознания под моей редакцией в 1995 и 1997 годах.

Четырежды я выступил с докладами о творчестве С. Свириденко — на международных научных конференциях в Киеве «Украинско-немецкие музыкальные связи прошлого и настоящего» (1997), «Рихард Вагнер и современность» (1998), в Харькове на специальном заседании Вагнеровского общества (1999) и в Москве на конференции «Украинская диаспора в России» (2001).

Сведения о личности и судьбе С. Свириденко

С. Свириденко — поистине трагическая фигура. При жизни она была по разным причинам гонима, время и обстоятельства ее смер-

⁹ Сведения о публикациях, касающихся С. Свириденко см. в настоящем издании в разделе «Библиография».

ти неизвестны¹⁰. Большая часть ее наследия утрачена. Из уцелевшей части наследия главные работы до сих пор не опубликованы. Изданных ее работ сегодняшний читатель не знает и зачастую даже не подозревает об их существовании. (При том, что за свою жизнь она успела напечатать более десяти книг и несколько десятков статей.)

Происхождением и некоторыми фактами творческой биографии С. Свириденко связана с Украиной. Сфера ее профессиональных интересов имеет отношение в основном к Германии и скандинавским странам. А жила она в России и сочинениями своими обогатила литературу на русском языке. Вот что она пишет об особенностях своего национально-культурного самосознания: «На Россию я все-таки смотрю извне. Русского патриотизма во мне нет. Мое тройное происхождение оставило мне атавистически тройное национальное чувство: украинское — еврейское [...] — немецкое [...]. Но это все относится к чувству национальному; а на первом плане для меня просто человеческое».¹¹

Сведения о судьбе этой писательницы скудны и фрагментарны. Не всегда просто бывает идентифицировать ее публикации, подписанные псевдонимами или инициалами. Нужно учитывать, что родилась она и прожила первую половину жизни под именем Софии Александровны Свиридовой, писала под псевдонимом С. Свириденко (или Святослав Свириденко), а после перехода в католичество приняла новое имя — Жильберта.

С. А. Свиридова родилась в 1882 г. в Петербурге, ее отец был крупный чиновник, к концу службы он носил генеральский чин (действительный статский советник). Семья, имевшая украинские корни, сохраняла связи с интеллигенцией Украины, например, поддерживала переписку с семьей Ивана и Панаса Рудченко (соавторы романа «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», известные под псевдонимами Ивана Билыка и Панаса Мырного), а сама С. Свириденко в ранние годы печаталась в газетах Полтавы, одну из работ опубликовала в Киеве¹².

¹⁰ Умерла не ранее 1928 г. Эта дата устанавливается на основании записки Б. Шпаро к П. С. Когану от 25.05.1928.- РГАЛИ, ф.237, оп.1, №145.-Л.1.

¹¹ РНБ, ф.273, №130, лл.8-10. (Полностью этот документ впервые публикуется в приложении к настоящему очерку.)

¹² Памяти И. Я. Рудченка. Очерк. //Отд. оттиск из журнала "Киевская Старина". - К., 1906.

Была она поэт, прозаик, переводчик-эквиритмист, музыковед, музыкальный критик, ученый в области истории, филологии и... оккультизма; знала 15 языков, была автором книг и статей о творчестве Р. Вагнера, Р. Шумана, Ф. Листа, Й. Брамса, исторических повестей, поэтических переводов, сотрудничала в «Большом энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона», в журналах «Русское богатство», «Мир Божий», «Родник», «Современный мир», «Солнышко», в «Русской музыкальной газете», газетах «Новости», «Полтавщина» и др. В разные годы с нею творчески соприкасались А. Блок, М. Шагинян, академики И. Гревс и Ф. Браун.

Человеком она была весьма необычным: намеренно создавала себе мужской имидж (этому служил и псевдоним Свириденко, не обозначающий пола), глубоко знала мистические учения, и, по некоторым сведениям, научилась преодолевать пределы обычных психических возможностей человека. В этой части ее биографии много таинственного и даже пугающего.

После Октябрьской революции С. Свириденко, лишившаяся всего, бедствовала, несколько лет была на грани голодной смерти. В этот период она писала о себе так: «Для меня вовсе не важнейшее значение имеет поддержание физического существования. Я живу не изо дня в день с главной заботой, как бы прокормиться — у меня своя поставленная цель в жизни, путь бытия, намеченный вполне ясно и дающий мне большое счастье и такой безусловный покой, что для меня имеет очень второстепенное значение — приходится ли мне идти этим путем сытому или голодному, босиком или обутому»¹³.

Что же это за своя цель в жизни? Если не касаться мистической стороны, связанной с практикой оккультизма, а рассматривать только творческую — научную и литературно-художественную — сторону ее деятельности, то центральной сферой творческих интересов С. Свириденко, насколько можно об этом судить по оставшимся материалам, была северогерманская мифология и отражение ее в искусстве. Поэтому главным объектом искусствоведческих штудий С. Свириденко был Рихард Вагнер. Она стремилась воссоздать на русском языке «Эдду», а также основанные на эддических мотивах либретто опер Вагнера и Баллады Феликса Дана.

¹³ РНБ, ф.273, №30. С. 2-3.

Обзор наследия С. Свириденко

1) С. Свириденко принадлежит первый полный русский перевод «Эдды», выполненный стихотворными размерами подлинника с применением (впервые в таком масштабе) русского аллитерационного стиха и с обширным научным комментарием. (За эту работу переводчица в 1911 г. удостоена Ахматовской премии Императорской Академии наук). Том I (песни о богах) был издан в 1917 году. Том II (песни о героях) не издан. Долгое время рукопись второго тома считалась утраченной, потом была выявлена в архиве издательства Сабашниковых и ныне хранится в РГБ.

Чтобы дать представление о стиле и об аллитерационной технике, применяемой Свириденко, привожу два фрагмента.

Лишь Один причиной всему, что случилось:
Разрознил он бранными рунами род.¹⁴

Шорохом шумным трава зашуршала.¹⁵

2) Поскольку в дошедшем до нас подлинном тексте «Эдды» утрачены некоторые фрагменты, — соответствующие пробелы намеренно оставлены и в переводе С. Свириденко. Однако в том месте, где зияет в особенности досадный пробел — там где отсутствует часть текста, повествующая об истории Зигфрида, — Свириденко не удержалась и сочинила вместо утраченного фрагмента «Эдды» собственную оригинальную поэму «Песнь о Сигурде». Сделано это в техниках рифмованного стиха (в отличие от переводных песен «Эдды», которые она писала аллитерационным стихом без рифм). За эту работу, изданную в 1912 году, автору присуждена Пушкинская премия Императорской Академии Наук (1915 г.). Даже при том, что в России жанр поэмы чрезвычайно богат шедеврами, при том что в этом жанре существуют и «Демон» Лермонтова, и «Медный всадник» Пушкина, поэма Свириденко для читателей, ко-

¹⁴ "Эдда". Книга II-я. 1910 [г.]- ГБЛ, ф.261, к.12, №1.- Л.78.

¹⁵ Песнь о Сигурде. Вольный перевод древняго германского сказания. С общедоступным предисловием автора.- СПб., 1912.-С.43.

торые ее узнают, становится одним из самых любимых произведений.

В качестве образца стиля цитирую одну из строк поэмы:

[Сигурд Брингильде:]

Боги даруют мне счастье с тобою,
Вечную славу и раннюю смерть;
Лучшего жребия я не желаю,
Лучшего жребия нет!¹⁶

3) Известно о существовании исследования С. Свириденко об эзотерическом содержании «Эдды». В одном из примечаний она пишет: работа над эзотерическими текстами Эдды «составляет в течение ряда годов мою специальную задачу [...] (вышедший мой перевод Эдды — I том — сознательно не касается вовсе оккультной области. Разбор Эдды эзотерический — я предпринимаю в специальном труде)».¹⁷ Рукопись этой неопубликованной книги С. Свириденко пока не разыскана и, вероятно, утрачена.

4) О северогерманской и скандинавской древности С. Свириденко создала ряд прозаических произведений, рассчитанных на широкого читателя. В числе таких работ: «На Севере. Повесть из далекого прошлого северных германских племен» (СПб., 1907.), повесть «Колдун», написанная для журнала «Нива», но так и оставшаяся в рукописи¹⁸ (впервые опубликована нами в Харькове в 1997 г.).

Образец стиля прозы С. Свириденко:

«[...] германския имена — звучныя, как рокот арфы или всплеск волны, иногда резкия, как удар меча [...]»¹⁹

5) По вагнеровской проблематике С. Свириденко издала научно-популярные книги²⁰ и статьи²¹, тексты которых сочинены на уровне

¹⁶ Там же. - С.69.

¹⁷ РНБ, ф.273, №240.-Л.3 об.

¹⁸ ЦГАЛИ, ф.335, оп.1, №296.

¹⁹ С. Свириденко. Колдун // Зеркальная струя (Харьков).-1997.- №1.-С.16.

²⁰ Трилогия «Кольцо Нибелунга» Рихарда Вагнера.- СПб., 1907. (2-е изд. доп. и испр.: СПб., 1908.); Вагнеровские типы Трилогии "Кольцо Нибелунга" и артисты Петербургской оперы.- СПб., 1908; Тристан и Изольда Рихарда Вагнера.- СПб.-М., 1909; Парсифаль Рихарда Вагнера.- СПб. - М.: В. Бессель и К., 1914; Нюрнбергские мейстерзингеры Рихарда Вагнера. Общедоступный очерк [и либретто].- СПб. - М.: В. Бессель и К, 1914.

художественной прозы и заставляют вспомнить стиль прозы М. Цветаевой. Написанные в качестве популяризаторских работ для слушателей, книги С. Свириденко об операх Вагнера содержат немало оригинальных свежих идей, что делает их интересными и важными также и для ученых-музыковедов. Те направления мысли, которые там вычитываются, могли бы быть развернуты в десятках диссертаций. При этом манера изложения настолько далека от академизма, что вызывала у современников бурные страсти и провоцировала полемику в печати. Так, книга М. В. Станиславского «Вагнер в России» (СПб., 1910) была написана как полемическая отповедь в адрес книги С. Свириденко «Вагнеровские типы Трилогии "Кольцо Нибелунга" и артисты Петербургской оперы», а дирижер Э. Ф. Направник в раздражении назвал эту ее книгу «смесью экзальтации и поношений»²².

Привожу уникальный фрагмент главы о валькириях из книги «Кольцо Нибелунга» и артисты Петербургской оперы». Там, где Вагнер в своей музыкальной драме сочиняет «Полет валькирий», применив изоциренную оркестровую технику, там Свириденко в своей книге дает этот неожиданный, не имеющий аналогов фрагмент — один из лучших образцов применения техники ритмической прозы в русской литературе.

«В облачной выси, в воздушном просторе, слышится буйный полет: вольно и дико, бешено мчатся летучие кони Вестниц побед. В голосе бури, в грохоте грома, грозно несется ликующий клич, — мощные крики, бранные песни, — чудныя, страшныя песни битв. Молнии светят. В тучах сверкают очи могучих дев; блещут доспехи — золото шлемов, золото броней, светлая сталь мечей. Звонко бряцают блестящая брони, гулко гудят щиты; в мощном полете, ветер взвивает с шумом и свистом тяжелья волны длинных кудрей... Подняты копыта; мечи наготове; дикие кони храпят... Гордые всадницы

²¹ Итоги вагнеровских спектаклей [Мариинский театр] // РМГ.-1908.-№17; Вагнеровский сезон 1908-1909. // РМГ.-1909.-№17; Сюжет и эпоха "Тристана и Изольды" // РМГ.-1911.-№4; "Лоэнгрин" (бенефис оркестра) // РМГ.-1911.-№7.-С.190-191; Вагнеровский сезон 1910-1911 [Мариинский театр] // РМГ.-1911.-№18-19; Лист и Вагнер. Очерк (посвящается моему другу) // РМГ.-1911.-№40-41; Вагнер и древне-германский народный эпос // РМГ.- 1913.-№15-16, 18-21, 40-41, 43-45; Вагнеровский сезон 1912-1913. // РМГ.-1913.-№18-19; К постановке "Парсифаля" // РМГ.-1914.-№1.

²² ЛГИТМиК. Ф.21, оп.2, ед. хр. 122.

шумно ликуют, с радостным смехом несутся в бой. Лёт всё быстрее; громче их крики; очи горят огнем. Шибче и шибче — неудержимо — бурю, вихрем — мчится над миром горняя рать!..»²³

б) Главным трудом С. Свириденко был полный эквиритмический перевод либретто Тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунга». По устному сообщению А. А. Гозенпуда, этот перевод был вписан в нотные клавиры, хранившиеся до войны у певца И. В. Ершова, дальнейшая судьба тех клавиров неизвестна.

История этой работы такова. С. Свириденко знала вагнеровские оперы в оригинале и в русских переводах, принятых в постановках Мариинского театра. Близкое знакомство с И. В. Ершовым, выдающимся исполнителем теноровых партий вагнеровского репертуара, дало стимул для первых попыток улучшения существующих переводов. По утверждению С. Свириденко, некоторые фрагменты переводились ею совместно с Ершовым. Сведений об отношении С. Свириденко к переводам ее предшественников не много. Привожу здесь фрагмент ее письма к В. П. Коломийцову от 25.02.1911.: «[...] не могу не написать и по поводу вашего "Золота Рейна". Не мудрено, если Ершов с ним так "носитя", как Вы говорите, — и я также буду носиться! Потому что это действительно великолепно. [...] Говорю по совести: никогда бы я не подумала, что возможен такой сплошь удачный текст. И за аллитерацию спасибо, мое германское сердце радуется».²⁴

Фрагменты собственного перевода вагнеровских либретто С. Свириденко приводила в своих книгах в виде цитат. Например:

Вотан:

Должен ли вслух я
Высказать то,
Что живёт лишь в воле моей?

Бриггильда:

Своей лишь воле скажешь,
То, что скажешь ты мне!..
Не я ли воля твоя, отец?

²³ Вагнеровские типы Трилогии "Кольцо Нибелунга" и артисты Петербургской оперы. - СПб., 1908.-С.140-141.

²⁴ ЛГИТМиК. Ф.87, оп. 1 ед. хр. 216.

Вотан:

Чего не сказал никому я —
Тем не делюсь я с другим и ныне:
С тобой, — ведь это — с самим собой!²⁵

В 1921 году либретто «Кольца Нибелунга» в новом полном переводе С. Свириденко готовилось к публикации в издательстве «Всемирная литература» и по рекомендации А. А. Блока было передано для редактирования М. С. Шагинян. Сведения об этом сохранились в протоколах заседаний редколлегии.

8 февраля 1921 г.: «[...] Сообщение Блока о том, что М.Шагинян, которой было поручено просмотреть перевод "Кольца Нибелунгов" Вагнера, заявляет, что перевод нуждается в значительной переработке. По мнению Блока, Е.М.Браудо и Зоргенфрея, редактировавшего работу Свиридовой, перевод сделан талантливо. Самый главный его недостаток тот, что ритм не везде выдержан. Постановили: Ввиду того, что книга уже набрана, просить М.Шагинян отметить те места, которые она считает необходимым изменить и затем передать ее работу на просмотр поэтической коллегии и Е. М. Браудо.»

18 февраля 1921 г.: «[...]Сообщение Блока о том, что М. Шагинян просмотрела первые листы "Золота Рейна" Вагнера, причем все свои замечания представила на отдельных листках. Постановили: просить Блока просмотреть все замечания Шагинян и доложить о них в Коллегии в одном из ближайших заседаний.»

22 февраля 1921 г.: «[...]Сообщение Блока о том, что переданная ему на просмотр работа М. Шагинян по редактированию "Золота Рейна" Вагнера в переводе Свиридовой произведена, по его мнению, очень тщательно и талантливо. А. А. Блок предлагает поручить М. Шагинян закончить редактирование тетралогии Вагнера. Постановили: Принять предложение А. А. Блока».²⁶

²⁵ Вагнеровские типы Трилогии "Кольцо Нибелунга" и артисты Петербургской оперы. - СПб., 1908.-С.78.

²⁶ См.: Зильберштейн И.С. Блок и Мариетта Шагинян //Литературное наследство. - Т. 92. - Кн. 4. - М.,1987 .- С.757-758.

Из письма А.А.Блока:

«Работа М.С.Шагинян исполнена очень талантливо и внимательно. В редких случаях, когда у меня возникали сомнения, я делал заметки или предлагал варианты. Перевод, несомненно очень выиграет от таких поправок; поручение их переводчице может помешать делу (не потому, что перевод плох — он очень хорош, а потому, что от своего труднее отказаться).[...]»²⁷

Этот эпизод известен и по мемуарам М.С.Шагинян «Человек и время»:

«[...] в первой половине 1921 года, когда я так остро нуждалась в хлебе для семьи [...], "Всемирная литература" предложила мне отредактировать новый перевод вагнеровского "Кольца нибелунга", создаваемый переводчицей Свириденко. Я должна была исправлять этот перевод, а над моими исправлениями редактором стал Блок. Эту совместную работу мы делали, не встречаясь друг с другом и не знакомясь лично: исправленные мной листы я отсылала в издательство, а оттуда их посылали Блоку. [...] Блок внимательно следил за этой работой, правил изредка красным карандашом мои поправки, и они опять отсылались мне.[...] Так и работали мы оба некоторое время, не встречаясь и не знакомясь друг с другом до самой его смерти.»²⁸

Впоследствии перевод готовился к печати и был доведен до верстки в издательстве «Academia», в архиве которого сохранился корректурный экземпляр гранок. Этот главный труд С. Свириденко всё еще ждет опубликования.

Ныне, в связи с распространившейся практикой постановок опер на языке оригинала, у многих возникает сомнение в необходимости вообще публиковать вокальные переводы либретто, в частности, переводы С. Свириденко. Сомнения эти — результат укоренившихся заблуждений, связанных с неосведомленностью в области либреттологии.

²⁷ Цит. по: М. С. Шагинян. Собрание сочинений в 9 томах. Т. 1. - М., 1986. - С. 640.

²⁸ М. С. Шагинян. Собрание сочинений в 9 томах. Т. 1. - М., 1986. - С. 637, 639.

Вокальные переводы вагнеровских либретто — особая область искусства поэтического перевода. Как выразился в 1912 г. А. А. Сидоров (впоследствии академик-искусствовед), «язык Вагнера — блестящий, кованный, меткий, слагается в свойственную лишь ему одному поэтическую речь, сверкающую, как чешуя змеи»²⁹. Публикация вагнеровских переводов С. Свириденко в добавление к уже имеющимся вариантам Тюменева, Званцова, Чешихина, Коломийцова и др. — важна и необходима, если помнить о том, что смысл оригинала, по словам О. А. Алякринского, подобен некоему пределу, к которому переводчики могут бесконечно приближаться, никогда его не достигая³⁰, а значит — нужны разные переводы одного и того же либретто, чтобы, по выражению А. Лободанова, «окружить смысл и не дать ему ускользнуть»³¹.

Распространена тенденция недооценивать значение вокальных переводов либретто. По разным соображениям театральные постановщики используют текст вагнеровского оригинала даже тогда, когда публика не знает немецкого языка. Но восприятие музыки процесс интимный, при котором мелодия и поэтический текст произведения затрагивают глубинные структуры мозга. Если туда, в глубины подсознания и может попасть слово, увлекаемое всепроникающей мелодией, то лишь слово родного языка. Иностранные языки осваиваются человеком в зрелом возрасте рациональным путем и воздействие иностранного текста затрагивает в основном сознание, верхний слой интеллекта. Чтобы войти в более глубокие слои, необходимо оперировать языком, усвоенном в раннем детстве и укорененным в подсознании. Таким качеством обладает только родной язык (немцы называют его материнским, Muttersprache). При восприятии музыкальной речи происходит неосознаваемое усвоение смысла, вносимого элементами музыкального языка, такой же подсознательный механизм действует и при восприятии текста либретто. Поэтому принципиально важно, чтобы вагнеровские оперы были доступны каждому человеку на его родном языке.

²⁹ РГБ, ф.167, к.26, №10.- Л.34.

³⁰ См.: Речь, восприятие и семантика.-М,1988.-С.138

³¹ А.Лободанов. О переводах со старопровансальского языка //Филология. Исследования по древним и новым языкам. Переводы с древних языков.-М.: Изд-во МГУ, 1981.-С.92.

6. Жанру *Lied* посвящены следующие публикации С. Свириденко:

а) книга: Шуман и его песни. Очерк.- СПб., 1911.

б) статьи: Лирика песен Шумана. "Эскиз" //РМГ.-1910.- № 22-23; О песнях Брамса // РМГ.-1913.-№34-35.

в) Первостепенное значение для современной концертной практики сохраняют выполненные С. Свириденко переводы текстов песен Шумана, Брамса и Грига, опубликованные в дореволюционных нотных сборниках (некоторые из переводов перепечатывались и в советское время).

Бытуют, как известно, два принципа исполнения вокальной музыки: на языке автора и на языке слушателя, каждый из этих принципов проявляет и свои преимущества, и слабые стороны. Оба варианта имеют право на существование, однако, с точки зрения либреттологии, исполнение иностранной вокальной музыки на языке аудитории (то есть в переводе) предпочтительнее, и вот почему. Стихотворная основа вокальных произведений, как известно, включает два слоя — фонетический и семантический (звучание и значение). Если слушатель не знает иностранного языка, то чем-то одним (фонетикой или семантикой) приходится жертвовать. При переводе пропадает первоначальная фонетика (но сохраняется семантика), а при исполнении произведения для иноязычной публики без перевода (на языке оригинала), пропадает семантика. Однако, сохраняется ли в этом случае фонетика? Нет, почти никогда. Обычно произношение иностранцев таково, что смысл понятен, но фонетический строй речи иной. При исполнении песен или оперных партий на немецком языке, русскоговорящие певцы обычно камня на камне не оставляют от фонетики оригинала. Происходит двойная потеря: разрушается одновременно и семантическая, и фонетическая конструкция произведения.

Но даже когда фонетика оригинала сохранна, иноязычный слушатель, лишенный стихотворного перевода текста, остается ни с чем. Гейне говорил: «Чудные стихи охватывают твое сердце, как ласка любимой женщины; слово обнимает тебя; мысль — целует»³². Иноязычный слушатель воспринимает слово, но не мысль. Это означает (в терминологии Гейне) объятие без поцелуя. Понятно, что если вас обнимут и не поцелуют, вы будете недовольны.

³² Цит. по: Э. Шюре. История немецкой песни. - [СПб., 1884].

Избежать таких досадных потерь при восприятии иноязычной вокальной музыки можно лишь благодаря талантливому переводчику: он сохраняет семантику оригинала и при этом выстраивает средствами своего языка новую фонетическую конструкцию, которая во взаимодействии с мелодией воссоздает и возвращает первоначальную силу художественного воздействия, присущую подлиннику. Такими качествами обладают лучшие вокальные переводы С. Свириденко.

Тексты вокальных переводов создаются не для чтения отдельно от музыки и во многих случаях сами по себе обычно не проявляют силы художественного воздействия. Поэтому трудно бывает выбрать такие образцы, которые позволили бы оценить достоинства стихов этого жанра при чтении. В качестве такого примера привожу здесь перевод одного из поздних романсов Р.Шумана, Ор. 89 №4, сочиненного композитором в 1850 г. на немецкий текст Вильфрида фон дер Нейна (Wilfried von der Neun)³³:

Прощание с лесом

Вот лес умирает неслышно.
Прощается странник с ним:
«Как кров твой любил я пышный,
Как песням был рад твоим!

Я все твои знал сказки,
Я сам с тобой певал;
И, полон грустной ласки,
Твой голос друга звал...

Теперь меня он гонит,
Он в душу скорбь мне льёт!
То осень в чаще стонет...
То смерть кругом поёт!

³³ См.: Р. Шуман. Собрание вокальных сочинений. Т. 4. - М.: Музыка, 1967. - С. 91-92.

Удивительным образом две финальные строки перевода (при неточном следовании оригиналу) с непостижимой точностью вносят настроение, присущее шумановской музыке.

8) Чрезвычайно важны для понимания работ С. Свириденко вагнеровской тематики — примыкающие к ним ее переводы Баллад Феликса Дана. Рукопись этого труда С. Свириденко сохранилась в архиве издательства «Academia», содержит редакторскую правку Н. Гумилева (как это ни странно, но правки Гумилева не улучшают, а ухудшают текст С. Свириденко). Почти все переводы баллад еще не опубликованы. Привожу текст одного из лучших произведений этой серии — «Песнь Валькирии», где при переводе удалось сохранить воссозданный Ф. Даном в немецком стихосложении древнегерманский «Stabreim», аллитерационный стих, в данном случае своеобразно соединяемый им с рифмованным стихом.

Из многочисленных неопубликованных переводов баллад Ф. Дана привожу здесь именно «Песнь Валькирии» по двум соображениям. Во-первых, потому что это не только эддический, но и характерно-вагнеровский образ, во-вторых, потому что это стихотворение особенно симптоматично для С. Свириденко, которая ощущала себя носителем потустороннего знания, каким, по идее, должен быть данный текст. Как полагали в древности, валькирию может увидеть лишь тот, кто видит в последний раз, слышать песнь валькирии может только мертвый, стало быть песнь валькирии — это потустороннее знание, откровение, вещи звуки, что слышит убитый воин, чью душу валькирия уносит в Валгаллу. По эмоциональному настрою это одновременно оплакивание и ликование.

Песнь Валькирии

В дни юной весны твоей **видела** я,
Мой **витязь**, расцвет твоего бытия,
Любуясь тобою, **заботясь**, любя,
От **бед** и скорбей я хранила тебя.

Я **белою** лебедью в море **плыла** —
От **бури** губящей корабль твой **блюла**;
Неслышно, незримо **паря** над тобой,
Тебя **проводила** я радостно в **бой**.

Блюдя беззаботную юность твою,
Не раз храбреца я спасала в бою:
Не раз отклоняла я вражье копьё
И недругу в грудь направляла твоё.

Когда же настал предназначенный срок,
И смерть тебе рек неминуемый рок —
Тому, чей удел я при жизни блюла —
Скорейшую, лучшую смерть я дала.

Ты полчища вражьи победно разбил;
В очах твоих был торжествующий пыл,
Вскричал ты, ликуя: «Победа, друзья!...» —
В тот миг мой удар нанесла тебе я.

Твой взор отуманила смертная мгла.
Но бережно павшего я подняла.
И в высь тебя мчу я, чрез зыбь облаков,
В Валгаллу, мой витязь! в обитель богов.³⁴

Аллегорией вагнероведению (а то и музыковедению в целом) может служить легенда, изложенная в балладе Ф. Дана «Аббат на Валькензе». Речь там идет о таинственном озере, глубину которого дерзнул мерять некий ученый аббат. В неопубликованном переводе С. Свириденко о нем рассказано следующее:

*На озере глубоком,
Что Валькензе зовут,
Есть древняя обитель;
В ней иноки живут...*

*Случилось это дело
В давнишние года,
Аббат Грегор Профундус
Игумном был тогда.*

³⁴ РГАЛИ, ф.629, оп.1, №748.-Лл.1-2.

*То муж был, знаменитый
Ученостью своей:
Средь светских и духовных
Не знали равной ей.*

*Ученья он книги
Без усталы читал,
Загадок мирозданья
Немало разгадал.*

*Все злаки знал, всех тварей
Лесов, и гор, и вод;
Подзорною трубою
Следил созвездий ход...*

*На озеро однажды
Он устремил свой взор.
«Мне ведомы все тайны
Лесов, долин и гор. —*

*А озеро я наше
Не вымерял до дна!..
Хочу я знать, какая
В пучине глубина.»*

*Благочестивый приор
Качает головой:
« — Досель никто не ведал
Той тайны вековой.*

*Оставьте это, отче!
Ту бездну создал Бог —
Не для того, чтоб смертный
Ее измерить мог.»*

*«— Оставьте, отче», вторит
Обительский рыбарь:*

*«Что озеро бездонно —
У нас все знали встарь.*

*Не быть добру, поверьте,
От замысла того!
Наш водяной не любит,
Чтоб трогали его.»*

*«— Что встарь не удавалось —
То ныне я свершу.
А силу водяного
Я смело сокрушу!»*

*И в лодке выезжает
На озеро аббат.
Два рыбака на веслах,
Понурые, сидят.*

*В глубоком самом месте
Аббат, благословясь,
Велит остановиться:
Работа началась.*

*Веревку с крепким грузом
Спускают в лоно вод...
Как в бездну, бесконечно,
Веревка в глубь идет.*

*На много сотен сажень
Распущена она —
А всё конца не видно:
Всё не достать до дна.*

*Но вдруг веревка стала
Несносно тяжела:
Казалось, будто к грузу
Привешена скала.*

*«Придется бросить дело»,
Сказал один рыбак:
«То водяной верёвку
Натягивает так.*

*Он выдать нам не хочет
Тайн царства своего...
Уж лучше бросим мерять:
Опасно злить его!*

*Вернемся-ка в обитель...»
— «Нет», говорит аббат:
«Пока не кончу дела —
Не возвращусь назад.*

*Пред злобой водяного,
Клянусь, не отступлю!
Я колокольным звоном
Власть нечисти сломяю.»*

*Знак издали он подал:
И тотчас поднялся
Звонарь на колокольню —
Трезвонить принялся.*

*Всей нечисти подводной
Колокола страшны;
Взбурлила муть и пена
Из тёмной глубины, —*

*И точно: звон на время
Смирил водяника:
Под благовест верёвка
Вновь сделалась легка.*

*И вновь ее спускают
На сотни саженей
Зияет хлябь всё глубже —
До дна далёко в ней.*

*Вот вечер наступает.
Все выбились из сил;
Один аббат работу
Без устали сносил.*

*И молвит рыбакам он:
«Ступайте спать, друзья.
Мне помощи не надо,
Без вас управлюсь я.*

*От дела начатого
Теперь не отступлюсь:
Во что бы то ни стало
До дна я доберусь!..*

*Твою я вырву тайну,
Проклятая вода!
Хотя б пришлось мне мерять
До Страшного Суда!»*

*И мерит он, и мерит —
Всё не находит дна...
Настала ночь. Сияет
Над озером луна.*

*Звонарь устал трезвонить,
Чернец его сменил:
На старой колокольне
Без устали звонил.*

*Уходит в глубь веревка
На сотни саженей...
И мнится: хлябь зияет
Всё глубже, всё страшней.*

*На берегу аббата
Усталый инок ждет.*

*А тот всё мерит, мерит —
Веревка в глубь идет.*

*И вот уж размоталась
Она во всю длину;
И кажется аббату,
Что близко груз ко дну.*

*Но вся длина веревки
В руках пришла к концу.
И вот нетерпеливо
Кричит он чернецу:*

*«Неси еще веревку!
Мне эта коротка.»
— «Владыка, не осталось
Веревки ни клочка.»*

*«— Так к звонарю ступай ты:
Теперь не нужен звон —
Веревки колокольной
Пусть часть отрежет он.»*

*Чернец спешит в обитель;
Исполнил он приказ.
И благовест священный
Умолк в полночный час.*

*Но только перестали
Звонить колокола —
И сила водяного
В пучине возросла.*

*В руках аббата стала
Веревка тяжелеть;
Он напрягал все силы,
Чтоб тягу одолеть.*

*Казалось, груз горою
Огромной заменен!
Аббат боролся долго —
Силен был очень он.*

*Но тяга всё страшнее
В руках его росла —
Она его из лодки
В пучину увлекла...*

*С тех пор, в иные ночи, —
Предание гласит —
При лунном свете, лодка
По озеру скользит.*

*Плывёт без плеска вёсел,
Без шума в тростниках;
Стоит в ней бледный призрак
С верёвкой в руках...*

*То грешный дух аббата.
В холодную волну
Спускает он верёвку
И мерит глубину.*

*Но дна он не достанет
В пучине никогда;
Он должен бездну мерять
До Страшного Суда.³⁵*

Музыковедческая наука (и, в частности, та ее отрасль, что занимается Вагнером), несомненно, похожа на легендарного аббата тем, что ей предстоит вечно мерять бездну, никогда не достигая последней глубины.

³⁵ РГАЛИ. Ф.629, оп.1, №748.- Лл. 101-109.

Важная задача музыковедения — собрать и сделать доступным для читателей (музыкантов и слушателей) работы С. Свириденко. Для этого необходимо:

1. Опубликовать перевод второго тома «Эдды» по имеющейся авторизованной машинописи.

2. Разыскать первоначальный вариант перевода С. Свириденко либретто «Кольца Нибелунгов», а также вариант, переработанный М. Шагинян и опубликовать эти материалы.

3. Опубликовать перевод Баллад Ф. Дана по имеющейся рукописи.

2. Переиздать рассеянные в дореволюционной периодике статьи С. Свириденко и ее книги, ставшие ныне библиографической редкостью.

3. Разыскать уцелевшие части творческого архива С. Свириденко.

Все эти направления разрабатываются в соответствии с планом научных исследований Института музыковедения в Харькове³⁶ и заинтересованные специалисты (музыковеды, филологи, театроведы) могут присоединиться к программе исследований и публикаций наследия С. Свириденко.

ПРИЛОЖЕНИЕ I. ПИСЬМА И ДОКУМЕНТЫ

1. Письмо И. В. Ершову³⁷

На случай моей смерти

Дорогой Друзе Иван Васильевич!

Это просьба посмертная, и я знаю, что отказу не будет.

³⁶ См. публикации сотрудников Института музыковедения: Г.И.Ганзбург. К биографии Ивана Ершова [и Софии Свиридовой] // Литературное обозрение [М.].-1988.-№12.-С.83-84.; Ганзбург Г.И. Предисловие и публикация: С. Свириденко «Колдун» // Зеркальная струя [Харьков].-1997.-№1.-С.12-17. Е. Г. Рощенко. Журнальная вагнериана С. Свириденко в контексте ее творческого наследия // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: Сб. научных трудов /Сост. Г. И. Ганзбург. - Харьков, 1995.- С.103-119. Рощенко Е.Г. Лики Шумана в его песнях (по прочтении С. Свириденко) // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы / Сост. Г. И. Ганзбург. - Харьков: РА — Каравелла, 1997.- С.34-57.

³⁷ РНБ. Фонд 273. - №130.

Прошу денежной помощи, чтобы сразу же можно исполнить то, что мне всего важнее: скорее отслужить заупокойную мессу — полную, с пением и органом — лучше бы всего в Церкви Св. Екатерины на Невском. Если епископ О. М. Lagrange в живых и в городе — попросить его, хоть он верно и не помнит меня, но просьбу исполнит по своей святой доброте.

Имя мое, прошу не забыть, Gilberta. А мессу служить по двум усопшим зараз (другой умер давно; Епископу известно дело из моей исповеди, но это все равно). Так что имена:

Gilles et Gilberte

Messe funebre, avec chant et orgue.

Вы человек верующий, Иван Васильевич, и я спокойно поручаю Вам эту заботу о своей душе: тут знаю что могу на друга положиться.

Не решаюсь просить, чтобы сами для меня попели Requiem, как для Ционглинского... Ну, а помолитесь за меня ведь и без просьбы, правда?

Возьмите себе мои ноты, картину и шашку — больше нечего оставить на память другу.

До свидания в ином мире, куда отойду с надеждой и радостью! И спасибо за все хорошее, мне оказанное.

Храни тебя Господь, дорогое, родное существо. Живи счастливо и верь! Как любимого брата целую тебя крепко и благодарю за светлую дружбу твоей большой хорошей души.

В жизни и в смерти, всегда и навеки —

твой любящий друг

Жильберта Свиридова.

19 13 20

XI

Вспоминаю: 13 ноября — почти годовщина (16^e!) нашего знакомства.

1903-1920. Почти 17 лет!

Ну, еще раз до свидания, дружбе. Храни Господь тебя и твоих близких.

Привет!

2. Письмо И. В. Егорову³⁸.

Утилизирую бессонную ночь, чтобы написать Вам послание — и сообщить кое-какия о себе даннья.

Пора Вам все-таки приблизительно знать, кого Вы кормите и кого в сотрудники приобретаете.

Вероятно, Вам и то уже приходило в голову, слушая как я говорю о разных Категориях лиц — и всё в третьем лице («там-то озлобление — там-то надежды — etc»), и всё в третьем лице, они, те, и эти) — приходило на ум: «А да ты-то, милый человек, из каких же?»

Иоффе не знает меня вовсе. Ида Иос. искренне думает, что «спасла человека, катившагося по наклонной плоскости — по счастью, еще не было поздно...» (ея собственныя выражения) и вероятно я кажусь ей чудовищем неблагодарности — либо она считает меня настолько измученным и отупевшим от голода, что с меня требовать нечего — раз я не проявляю безумнаго восторга по поводу устройства моих дел. После того, как более полу-года человек жил — больше всего подаянием (ничего позорящаго я-то в этом не вижу), затем продажею последняго своего белья и посуды — получить обеспеченное существование... уж просто тот факт, что вот 3 дня подряд я ем, и доже досыта, а этого со мною не бывало не только за последние полгода, но вот уже более 3^x лет, ни разу — в лучшем случае, доводилось быть сытым на один день, и несовсем голодным на следующий... Ей непонятно, что я не ликую, когда совершился такой переворот в существовании.

Я не попытаюсь втолковать ей, что переворот вовсе не так велик и важен для меня. Ибо я-то себя погибавшим человеком отнюдь не считаю. Для меня вовсе не важнейшее значение имеет поддержание физическаго существования. Я живу не изо дня в день с главною заботою как бы прокормиться — у меня своя поставленная цель в жизни, путь бытия, намеченный вполне ясно и дающий мне большое счастье и такой безусловный покой, что для меня имеет очень второстепенное значение — приходится ли мне идти этим путем сытому или голодному, босиком или обутому. На «наклонной плоскости» я нахожусь, и по-моему; только подвигаюсь по ней не

³⁸ РНБ. Фонд 273. - № 130.

вниз, а вверх. Начат этот мой путь лет 9 назад — и продолжается для меня независимо от всего, что творилось за эти 9 лет — и вокруг меня, и со мною лично тем паче.

Да и перемена — что бы ни говорили — в моем существовании, пока не очень-то существенная.

Прежде меня прокармливали из милости Акулина, Антон, X, Y, Z — теперь кормите Вы, а мною еще ничего не сделано, чтобы заслужить этот прокорм.

Но вот мне не хотелось бы, чтобы Вы сомневались в моей охоте это сделать — если только силы позволят; попросту, если выживу.

Для большинства моих знакомых дело крнечно просто: «С голоду не только к коммунистам, к чертям наймешься, лишь бы накормили».

У меня оно так не обстоит.

К коммунизму причислиться — даже и умирая с голоду — я не найду для себя возможным, уже по религиозным убеждениям. В Коммунизм политически я не верю.

Многого не приемлю и в идеале, теоретически; то, что приемлю — не считаю существенным в здешних условиях и с теми людьми, кот[ор]ым поручено осуществление. Еще менее верю в возможность скорого установления благополучного порядка (совершенно все равно, кем; теперь, здесь его никто создать не может ни через 2, ни через 3 года, ни через 7 лет...).

Идейный коммунизм глубоко уважаю как всякий идейный подвиг, но — «ой, братцы, мало вас; голубчики, не много!» — И — слишком я хорошо историю знаю. Да и многое иное. —

Но есть причины, по кот[оры]м я все-таки гожусь для вашего дела и оно для меня приемлемо в известном виде.

По совсем иным мотивам, чем социалистич[еск]ая теоретика — но я в ряде основных убеждений держусь взглядов, совпадающих с крайними социалист[ически]ми программами: я не признаю неравенства между людьми и для меня — действительно единственно, для всего существа моего — столь же может быть близким или чужим, дворник Евген как покойный Конст[антин] Конст[антинович] «К.Р.» И настолько это во мне сильно, настолько в плоть и кровь вошло, что во всех моих сношениях с «демократическими» элементами, — без всякого притворства и подлаживания с моей стороны, NB! — никто никогда не подозревал, что тоже «из антилигентов»!

... На рынках (и на теперешних подспудных торжищах) меня часть моих знакомых считает вдовой солдата, другие женой рабочего с Путиловского завода (почему именно оттуда — не знаю!) — чем угодно, но только не из господ. И костюм тут ни при чем. Попадают среди уличных продавцов «баре» гораздо более оборванные (честное слово! хоть это и трудно вообразить) нежели я. И их признать можно с первого взгляда... Иногда, разговорившись в аптеке и услышав, что у меня удостоверение из Книгоиздательства — спрашивали: «А ты там чем же у них? на кухне?» — «Нет, — говорю, — в рассылных.» И это удивляло — как слишком высокая должность.

Для меня во всех есть только люди — с людьми я говорю, и людям хочу пользу приносить. Это одно. —

Другое: я считаю благом уничтожение частной собственности. У человека не должно быть личного имущества. Никакого. На этот счет мой взгляд «крайнее», чем у многих коммунистов (хотя и [неразб.] из совсем иных оснований — но выводы совпадающие).

Наконец: далеко не считая Советскую власть идеалом правительства, я не верю, с другой стороны, чтобы от ее свержения в России вышло бы (особенно теперь) нечто хорошее. Тем более не жажду захвата поляков.

Правда: все это во мне не остро, потому что на Россию я все-таки смотрю извне. Русского патриотизма во мне нет.

Мое тройное происхождение оставило мне атавистически тройное национальное чувство: украинское — еврейское — (как ни курьезно, но это так. «Бог Израэля владеет до 7²⁰ колена», и вместе с прекрасным выговором и на жаргоне и на древнееврейском у меня врожденное чувство своих относительно «жидков» какого нет к великоруссам. И, между прочим, евреи это отлично чувствуют. В тех заботах, какие проявляют ко мне Левин и прочие еврейские друзья — и, долгое время, только они одни — сказывается бессознательно эта племенная еврейская черта: выручать своих. Я думаю, что Иоффе, вопреки всем рассуждениям о моих личных добродетелях, на самом деле заботятся обо мне следуя бессознательно этому же инстинкту...)

Третье чувство племенной принадлежности — и самое сильное, ибо тут еще и связь с наиболее мне близкою культурой, поэзией, музыкой — это, конечно, — немецкое. Любой немец мне a priori, сразу и во всем, понятнее и ближе любого славянина. И никогда относи-

тельно немца не бывало у меня того глубокого недоумения, кот[ор]ое зачастую вызывают славяне, — в частности великоруссы — когда я, как перед загадкой, изумляюсь поступкам и психике совершенно для меня непостижимой, либо понятной только со стороны — как нечто глубоко чуждое.

Но это все относится к чувству национальному; а на первом плане для меня просто человеческое. И человечески, для меня мои предполагаемые будущие ученики матросики — все понятны и близки, гораздо ближе и роднее, чем госпожа... как бишь ея? собирающаяся обучаться у меня французскому языку.

И раз мне ваше правительство дает возможность этим людям принести пользу — я за то возьмусь охотно, и думаю, что хлеб свой есть буду недаром... только бы опять-таки хватило сил.

Пока послание кончу, прибавивши еще одно. Я преспокойно принимаю тот факт, что Вы меня кормите, потому что надеюсь получить возможность возместить то, что для меня делается. Потерпите только, пока я свое отболею: если и на этот раз выживу — от меня еще получите много проку. Право.

А для меня поведение Кельпи³⁹ — порука, что Вы нас обоих приютили и питаете без всякой задней мысли и вполне от души... результат: ведем себя пренахально оба. Сознаю и за то прощенья прошу.

G.S.

3. Записка И.В.Егорову⁴⁰.

Сотруднич.: «Нива», «Совр. мир», «Русск. муз. Газ.», «Больш. Энци. ловарь Брокгауза и Эфрона».

Газеты: «Новости (пр. Нотовича)», «Полтавщина» и др.

Языки знаю:

вполне (как родные)

немецк., франц., итальян., украинск.

довольно хорошо

испанск., латинск., древн. скандинавск.

читать и переводить со словарем могу с

³⁹ По-видимому, кличка собаки, слово прочитывается неясно.

⁴⁰ РНБ. Фонд 273. - № 236.

шведск., норвежск., датск., польского, португальск.

Писать на машине и на руках. Перевод. Корреспонденц.

По новой нелепой орфографии писать в случае надобности могу вполне.

4. Письма С. Свириденко к А. Блоку.

Письмо С.Свириденко к А.А.Блоку (апрель 1921 г.)⁴¹

Многоуважаемый Александр Александрович!

Уж верно не ждали письма от меня. Коли слышали от кого-нибудь, так знаете, что я, благополучно дойдя от современного образа жизни до психоза (врачи мне деликатно говорили лишь о неврозе — но это ведь буквально «тех же щей да пожиже влей...») нахожусь на Удельной. Зная меня за человека решительного и чудаковатаго Вы вряд ли особенно удивитесь и своеобразию моего поведения в данном случае: я здесь сколько мне известно, единственный пациент кот[ор]ый, во-первых, сам заметил у себя оный психоз, а заметив, пошел к психиатру, а по совету психиатра стал усердно хлопотать о том чтобы попасть в сумасшедший дом... Судя по виденному и слышанному мною — не многие столь усердно стремятся выбраться отсюда, как я усердствовала в стремлении сюда попасть (а большинство конечно доставлено «по интригам родственников», чаще всего обманом... Последнее, конечно, правда. И между прочим, ужасно это для больных — эта система обманного везения в сумасшедший дом. Хотя, конечно, как быть иначе?..)

Здесь мой невроз как врачи признают, миновал уже в первые недели (я тут с ноября) и меня отпустили бы на все четыре стороны охотно — но я то этого пока вовсе не желаю. Потому что, если мозги и нервы в порядке, зато легкия во всегдашнем весеннем состоянии, — т.е. в отвратительном виде, и для работы я пока что человек негодный. Средств же, конечно, никаких — и что касается имущества, то буквально нет даже рубахи. Итак, пусть здесь кормят меня (хотя здешняя кормежка сплошной голод) либо до выздоровления и возвращения работоспособности, либо до смерти.

⁴¹ ЦГАЛИ. – Ф. 55. – Оп. 1. - №395. – Лл. 1 – 2 об.

И вот теперь откровенное объяснение моего обращения к Вам. В том же доме, где Вы и Ершов, живут Рубцовы — родственники здешней больной, часто возящие ей еду и проч[ее]; этот Рубцов охотно берется доставить и мне все, что ему поручат. Утопающий хватается за соломинку, а голодающий спятивший поэт — за всех собратьев, о кот[ор]ых знает, что они люди хорошие. Конечно, сознаю (мозги-то *настолько* несомненно в порядке) что это чудовищное нахальство с моей стороны просить Вас о помощи... сознаю, и стыжусь, и прошу простить меня; но если б Вы знали, какой кошмар — *чахоточный* аппетит (я помню его у покойного отца; это хуже нормального голода выздоравливающих) и *всегдашний* голод. Почти всем больным привозят пищу из дому — у меня-то «дома» нет; и они лишь как «подспорье» употребляют здешнюю еду... а эта еда — капуста, картошка, капуста — вечером пол мелкой тарелки каши — за день кусок хлеба... по праздникам еда с запахом (и только) мяса... Конечно, все без соли и без намека на жир или масло. Разумеется, я не ополоумела до того, чтобы просить у Вас «жиров» или чего-ли настоящего». Но если б Вы могли уделить мне кусочек *хлеба* и — столь же важно — папирос и соли! Вы сами курите, знаете, как помогает табак *переносить голод*. Здесь одно мне спасение, когда перепадает покурить... а в промежутках голод доводит меня (буквально) до обмороков.

Голубчик, Александр Александрович, не сердитесь за нахальство мое — но пришлите мне, как бы мало ни было, чего-нибудь... Ведь для меня был праздник на днях — *найти кусок хлеба, объеденного мышами* под одной из кроватей. Можете судить о том, как буду благословлять Вас за все, что Вы смогли бы мне уделить! И еще... это тоже нахальство, но — *это* поймете без комментариев. Мне позволено здесь иметь книги, и есть кое-какая, но нет *Buch der Lieder*. Может быть найдется у Вас — оригинал, понятно — какое-нибудь издание, кот[ор]ое рискнете мне прислать?... Ведь это ... [. . .]

Всякое даяние доставить надо в вашем же доме. Офицерская 57, кварт. 2, Рубцову, для передачи мне Г.А.Свиридовой на Удельную. Отправляясь к матери он свезет и мне что надо...

В частности в эти последние дни и недели я голодаю ужасно(хуже чем «на воле» ибо нельзя и за подаянием пойти куда-либо!), потому что единственный знакомый, навещавший и подкармливавший меня — теперь сам заболел и не был уже 2 месяца. Помогите, ради Бога, если можете! И еще раз простите меня. Верьте,

что я *сознаю* что значит такая просьба в наше время, отлично сознаю, но ... голод пересиливает совесть. Простите и помогите.

С искренния приветом
Гильберта Свиридова.

Записка С.Свириденко к А.А.Блоку (1921 г.)⁴²

Александру Александровичу Блок.

Страшно спешу, успеваю лишь черкнуть сердечнейшее спасибо за все!

У меня праздник благодаря Вам!

G.S.

Письмо С.Свириденко к А.А.Блоку (1921 г.)⁴³

Многоуважаемый Александр Александрович!

Извиняюсь за неразборчивость письма — строчу в темноте, хочу воспользоваться оказией, утром отправить письмо во-первых, еще и еще Вам спасибо! Благодаря Вам у меня был день без голода — впервые за весь месяц, и эта передышка форменно оживила меня; в особенности же папиросы, да еще хорошие! Ведь мне курить настоящих папирос — не 3й сорт — не доводилось с ноября. А с такими папиросами, как Ваши, это и от голоду спасение. Сегодня, когда я опять уже голодаю (обед — кислая капуста и суп с “запахом” крупы..... . то же было и вчера, то же будет и завтра) — мне, благо могу курить, почти хорошо. И кашель не так мучит — благодаря все тем же папиросам... . Спасибо Вам!

Хоть Вы и говорите о “трагизме” моего письма, но это выражение, пожалуй, излишне сильно... .

Я свое положение особенно трагичным не считаю.

Правда, я не заблуждаюсь насчет того, что в обществе — в Петербурге — моя жизнь кончена навсегда. Если я и не умру от своего туберкулеза здесь (вероятно, не умру — разве что голода не вынесу; отец такой же чахоточный всю жизнь, дожил до 75 годов) то всячески к прежнему существованию не вернусь. Я хорошо знаю, что пребывание на Удельной это — волчий паспорт, и по возвращении отсюда, несмотря на все свидетельства врачей о полном излечении — передо мною *закроются все двери*. Это я очень хорошо знаю; *знала и*

⁴² ЦГАЛИ. — Ф. 55. — Оп. 1. — №395. — Л. 3.

⁴³ ЦГАЛИ. — Ф. 55. — Оп. 1. — №395. — Лл. 4 — 6 об.

тогда, когда решила и стремилась сюда попасть. Так оно и надо, так и к лучшему. Судьба, так судьба; искупление так искупление. Не надо было распускаться и расхлягивать свою волю — не было бы и “невроза” или психоза. —

Но для вовсе не такое уж лишение — уйти навеки из столичной жизни русского общества.

Давно уже тут кончено все для меня, — не здесь мои и симпатии и интересы, и жизненные цели. Если выживу, я навсегда уеду из России (и из Европы туда, где мне давно уже место, и где есть кому меня приютить. А средства уехать, даст Бог, найдутся.

Конечно, здесь довольно несносно сейчас — но исключительно по причине голодного брюха и других материальных неудобств.

Само собой, теперь трудно — но вот находятся же хорошие люди, пособляют... . Вы вряд ли даже представляете себе, что значит получить здесь такой дар, как посланный Вами. Когда человек в таком состоянии, как я; а именно в таком что вчера, при *виде* столового масла, принесенного одной больной, у меня сделался обморок (и не столько от голода, — я же третьяго дня сыта была — сколько от волнения и животной зависти человека, не выдавшего никакого масла и жира два месяца с лишком).

— Спасибо величайшее за книгу! Тут не комментирую ничего. Сами понимаете. — Конечно, если кто из писателей пособит мне, сделает хорошее дело. Быть может и захотят сделать это иные. Передайте, что прошу прощения если во время психоза у кого-либо из них мне случилось прожечь папирасой рукав, — либо стащить чайник, — либо запереть человека в чужой квартире... . все такие казусы со мною бывали, что я отлично помню; они-то и побудили меня в ту пору обратиться к психиатрам. Так вот, всех кто пострадал от подобных моих неменяемых поступков — прошу простить меня. (Даже не обещаю, что помру скоро! но уж авось простят живьем; в их круг я ведь все равно не вернусь.) А коли увидите Мих. Ал. *Кузмина*, такому передайте, что шлет ему спятивший (и по мнению врачей, вновь обретший разум) поэт сердечный привет, от всей души желая ему всего добраго в жизни и радуясь успеху его последней книги (мне увы неизвестной и недоступной). Я ему вероятно скоро напишу самому.

Коли еще выдаете “нашу Розу” передайте, чтобы не боялась за мой долг ей (9600 р.) умру ли, выживу ли, будет уплачено сполна... .

А, кстати, может и она расщедрится мне конфетку прислать? Как бы хорошо это было! Без сахара и вообще сладкаго я томлюсь жестоко.

Ну, до свидания, добрая душа. Благодарю еще раз за все. И теперь с большей надеждой живу — хоть знаю, что есть от кого помощь... . может и скоро... . G.S.

Письмо С.Свириденко к А.А.Блоку от 3 мая 1921 г.⁴⁴

Многоуважаемый Александр Александрович, совестно просить Вас опять — а может быть смогли бы с тою же оказией хоть малость курева прислать? (Конечно, хоть не такого чудесного, как тогда... хоть 3^й сорт!)

Вы не думайте, что я «поважусь» докучать Вам часто — я теперь буду экономнее: тогда с голодухи не удержаться было, скоро выкурилось всё...

Уж простите назойливость мою, пособите ради Бога! Наверное завтра либо через день от Рубцовых придут опять сюда. Выручите. G.S.

А уж какое спасибо за книгу!

Письмо С.Свириденко к А.А.Блоку (1921)⁴⁵

Пишу еще на всякий случай — если не дошли (либо оказия была проблематическая) мои послания: одно письмо более или менее содержательное, а другое... Пренахальное воззвание голодного (и в праздник голодавшего, ибо меня и в праздники никто не посетил)

Простите, мне так совестно клянчить у Вас, но сейчас я готов бы на паперти руку протягивать за подаянием, не стыдясь. У нас теперь только еда: травяной суп и брюквенная похлебка — все на воде без соли. А теперь 3 дня были селедки, кот[ор]ых я совсем не могу есть, и три дня я свой обед отдаю, так что сейчас падаю от голода... И без папирос. Если б могли через Рубцова (кв. 2) хоть немного доставить, хоть худого сорта покурить — и спичек

Коли благодарности мои за прежнее не получили, еще и еще спасибо, особенно — за книгу! G.S.

⁴⁴ ЦГАЛИ. – Ф. 55. – Оп. 1. - №395. – Л. 7.

⁴⁵ ЦГАЛИ. – Ф. 55. – Оп. 1. - №395. – Л. 8.

Письмо С.Свириденко к А.А.Блоку (1921)⁴⁶

Многоуважаемый Александр Александрович,

сознаю, что мои письма должны были Вам надоесть смертельно — и все-таки пишу, ибо доходит до последней точки моя телесная выносливость... *не* терпение, врать не стану: вытерпеть я *все* могу.

Голод здесь наступил такой, что множество выздоравливающих вновь заболели психически — на почве голода. И то и дело переводят от нас кого-нибудь на отделение «буйных», ибо от голода шалеют люди. (со мной этого не будет, знаю ... но — — !)

Теперь отменено в обед второе блюдо: мы получаем, всего на всего, по мелкой тарелке супа — одну в обед, одну вечером. И 1 / 4 ф. хлеба «в обед». Утром не кофе, а кипяток. И это все. Суп обычно из крапивы на воде и без соли. Говорить нечего. И сахару, кот[оро]го прежде давали по чайной ложке, теперь тоже больше нет.

Я распространяюсь об этом потому что *знаю* *насколько* и в городе трудно Вы, пожалуй, по доброте душевной подумаете: чем посылать мало, лучше не посылать вовсе. Но при таких условиях Вы должны же понять, что сколько бы мало ни было, *что бы ни было* — это будет для меня благодеяние. Едва смею просить, но если бы хоть кусочек какой-либо домашней пищи, хоть ложку каши, корку от лепешки; меня измучила здешняя крапивная вода. От голода делаются обмороки — и «суп» этот съедаешь жадно, а потом от него все нутро переворачивается... И — папирос бы ... Ради Бога, хоть что-нибудь, Я знаю, что Вы хотели послать картошки — и везти ее не захотели из-за тяжести; но легкую посылку мне доставят, сами опять предложили. Боже мой, я картошки не вижу уже больше месяца... да хоть бы шелухи картофельной прислали, и то обрадуете бесконечно. Фунтов 5-6 всегда доставят мне; но даже за 1 / 16 ф. хлеба я благословлять буду Вас.

Чтобы хоть немного поразнообразить содержание моих докучных посланий, присоединяю Вам свои стихи...

Это стихотворение — здешнее, недавнее. Но начните читать, не взирая на хронологию, с него, ибо по-моему оно хуже прочих: только верно изображает мое самочувствие.

⁴⁶ Там же. Лл. 9 – 10.

В больнице

Бессонная ночь, одинокая ночь...
Так тянется долго, так долго она!
И нечего ждать, и ничем не помочь —
Томительна ночь без отрадного сна.
Надорвана кашлем усталая грудь,
И тяжесьб ее, словно камень, гнетёт.
Хотелось бы полно, глубоко вздохнуть —
Незримое бремя вздохнуть не дает.
Недугом измучена слабая плоть
Все тело бессильно — не двинуть рукой...
Но тихо в душе. Ниспослал мне Господь
Ценнейшее благо: великий покой.
От мук и сомнений свободна душа,
И власть обрела в себе воля моя.
И сердце постигло, что жизнь хороша —
И духу открылась краса бытия.
В свершениях мира нашел я свой путь
И знаю, что вышняя силы велят...
Так что до того, что надорвана грудь,
Что тело без силы, и члены болят!
Привык выносить я телесную боль,
А скоро навек от нея излечусь:
Когда покидая земную юдоль
Я в мир запредельный опять возвращусь.
Страданьем моим искупаю я грех —
И помыслов бунт, и желаний тщету
Я чистым, свободным от уз и помех
В загробной отчизне себя обрету.
Там сгинет страданье, и грех отпадёт:
И в Божий чертог я смиренно вступлю.

II.

Смежи свой взор для жизни тленной
Замкни для звуков мира слух;
В единстве с божьею Вселенной
Сознай божественный твой дух.
Склонись к последнему порогу

В твоей душевной глубине —
И будь один, внимая Богу
В неизреченной тишине.
Свободен стань от гнета тела,
Сбрось узы темная земли;
Из заповедного предела
Глаголу вечному внемли.
Сквозь мировое раздвоенье
Твое единственное я
Почует дивное биенье
Единой нити бытия.
Отвергнув призрачность явлений,
В священный миг познаешь ты
Причинность всех осуществлений,
Все глубины и высоты.
В разнообразии свершений
Великой жизни мировой
В кругу начал и достижений, —
Найдешь ты путь извечный свой.
Поймешь, что в связи неизбывной
Ты со Вселенною — одно,
И в цепи жизней неразрывной
Неотторжимое звено...
И станет истиною цельной
Все то, что ты постигнуть мог;
И в лоне тайны запредельной
Тебе свой лик откроет Бог.

Письмо С.Свириденко к А.А.Блоку (1921 г.)⁴⁷

Добрейший Александр Александрович

Адски спешу только два слова. Мне говорили, что Вы собирались послать (простите, коли спутали).

Ради Бога!...

Нам теперь дают здесь только суп (крапива или брюква на воде без соли)...

⁴⁷ ЦГАЛИ. – Ф. 55. – Оп. 1. - №395. – Л. 12.

Хоть что-нибудь, и хоть чуть хлеба — и *папирос*. [*В сноске*: Не думайте, что у меня есть оне если говорит Рубцов: те до меня не дошли, долго объяснять почему. Я без папирос и без спичек погибаю.] [. . .]

Я получила от Вас всего один единственный раз посылку; сообщаю на случай какого недоразумения.

Простите!

G.S.

Письмо С.Свириденко к А.А.Блоку (1921 г.)⁴⁸

Спасибо большое!

Получила целое богатство (3 коробки гильз и табаку!) Дивлюсь только, что никакой записки ... или рассердились на меня за надоедливость?

Простите, ради Бога. Я посылала Вам 2 больших письма — не знаю, получили ли. После такого подарка, как табак [нрзб] боюсь и напоминать еще раз о *еде*... хотя — если б Вы знали, что тут делается, с тех пор как все наще пропитание — тарелка кропивнаго супу в день! Больныя, никогда не воровавшия, стали таскать хлеб (нашу злосчастную четвертку). Одна, никогда не имевшая “кальфагии”, вообще недавно еще нормальная, вчера проявила склонность [pardon!] есть испражнения... Словом, кошмар. Так что, если б хоть чего-нибудь [нрзб] могли Вы найти для меня, хоть шелуху картошки, но главное теперь есть табак — этим Вы меня спасли, с ним вытерплю и голод

Спасибо еще!

G.S.

⁴⁸ ЦГАЛИ. – Ф. 55. – Оп. 1. - №395. – Л. 14.

С. Свириденко

КОЛДУН⁴⁹

Рассказ из древнескандинавской жизни

Словно гриб, выросла хижина колдуна посреди громадного древняго леса: ядовитый, неприятный на вид гриб, — островерхий, серовато сизый, с длинною седою бахромою по краям острой кровли, казавшейся шляпкою гриба. Она выглядела так оттого, что странные, лиловато серые мхи, не росшие нигде в другом месте, сплошь покрыли кровлю, сложенную из речной осоки, и свисали по краям легкими сизыми космами. Еле видно было под ними крохотное окошечко с тяжелою ставней. Покосившаяся дубовая дверь вросла в землю. Вся хижина, точно припугнутая чем-то, жалась к земле, к травам и мхам — словно боялась, что ее растопчут косматыми ногами угрюмые лесные великаны, со всех сторон теснившиеся вокруг нея, и протяжно шумевшие день и ночь своими густыми вершинами... Так же как хижина, держался ея хозяин, колдун — ёжась, крадучись, тоже как будто боясь быть растоптанным.

Но он боялся не деревьев лесной чащи, а людей, приходивших туда. А эти люди боялись его. И он давно уже привык, что все, молодые и старые, всегда, неизменно, выказывали по отношению к нему только страх и нелюбовь. Даже когда у него просили услуг; даже когда приходили за помощью. Даже когда платили ему за эту помощь подачками — порою скупыми, часто щедрыми, потому что германское племя любит давать и одаривать — но всегда бросаемыми с презрением, как нечистому животному.

Колдун был очень безобразен. Мать его родилась среди лапландцев, и от нея унаследовал он раскосые глаза и черные волосы — гладкие, прямые, блестящие, с некрасивым зеленоватым отливом. Отцом был финн, и от него сын получил тяжелое, угловатое тело, широкия скулы и крупный рот с мелкими рыбьими зубами. Тупой короткий нос сидел не прямо посередине лица, а чуть ближе к правому глазу, который был выше левого. И левое плечо было выше правого, а

⁴⁹ Печатается с сокращениями по авторизованной машинописи из архива редакции журнала «Нива», хранящейся ныне в РГАЛИ (ф.335, оп.1, ед. хр. №296).

правый бок выдавался вперед. Весь человек казался перекошенным. Морщины бороздили дряблую землисто-бледную кожу лица — такую, какая бывает, согласно поверию, у подземных карлов, не выносящих солнечных лучей. Неровные, редкие чёрные брови всегда были наморщены, всё лицо хмурилось злобно и недоверчиво. Впрочем, если бы подойти ближе и заглянуть в глаза — можно бы увидеть, что они смотрят вовсе не зло; желтовато-серые, маленькие, печальные, они напоминали те глаза, которые бывают у очень добрых и очень забитых собак... Только никому не приходило в голову присматриваться к глазам колдуна. А он почти всегда потуплял их, говоря с кем-нибудь.

Разговаривать с людьми ему приходилось не очень редко, несмотря на то, что он поселился в лесной глуши. Раньше он пробовал жить среди людей, в селении. Ему грозили, дважды поджигали его лачугу. Наконец пригрозили, что живьём сожгут в ней его самого, если он не оставит селения.

Он перебрался в лес, далеко от людей. Тогда люди стали приходить к нему...

У него просили целебных трав против болезней. Наговоров на оружие, укрепляющих мечи и копья, делающих щиты и брони непроницаемыми для ударов. Волшебных трав против порчи. Заклятий против пожара и наводнения... И ещё многое, многое другое приходили получать от него — многое, без чего люди не могли жить, но чего не умели делать сами и что ходили выпрашивать у ненавистного колдуна.

Так всегда было... или, по крайней мере, очень давно. Смутно помнилась колдуну далёкая пора — когда его безобразное тело было отрочески худощаво, а руки слабы. Тогда он жил на родине, в земле Суоми, среди людей, которые не были враждебны ему. Пришла война; его взяли в плен из разорённого селения, со всеми другими. Его увели могучие светловолосые воины в сверкающих бронях, потом увезли на корабле — далеко, далеко; так ему казалось... Он стал невольником у одного из них; этот человек был добр к нему, не бил, кормил досыта, а под конец отпустил его на волю в народном тинге — в годовичном вече. Он мог бы вернуться на родину; но не смел и не умел за это взяться. Сторона Суоми была далеко — он позабыл, где; он не знал, как попасть туда... За долгия зимы в чужбине он оторвался от родной земли. Его робкая косная душа не осмеливалась идти своим путём, уйти из враждебного и чуждого мира, куда забросила судьба. И не легко было в те давние годы переходить из края в

край одинокому, тихому духом человеку. Долги были пути, далеки были племена друг от друга... Он остался.

С тех пор, как его отпустили на волю, он занимался тем делом, которому начал учиться ещё у матери — а потом, по природному влечению, продолжал учиться один; и другая мать помогала ему — великая древняя Мать, которая ласково дышит в лесной тишине, и плачет холодными летними росами, и осенью ночью грозит тысячекзвучным голосом бури... У этой Матери нашёл он приют, когда люди вытеснили его от себя. И проводил своё время над корнями и травами, над курами и варевыми — ища во всех них того, что исцеляло и что губило; что унимало боль и что причиняло ее. Он не для людей заботился об этом — он не сумел бы сказать: для кого и зачем... Но к этому влекло его всегда, и оно наполняло его жизнь.

Он врачевал и гадал; и колдовал... он чуял тайные силы, неведомая людям силы древней Матери — и терпеливо выпытывал их у трав и корней, у камней и мягкой земли.

Зимы проходили за зимами, и всё новые морщины ложились на скуластое лицо колдуна; и всё новые седые косы мхов свисали с краёв старой кровли над его хижинкой — а хижинка глубже и глубже вросла в землю, в мягкую, мишную, влажную землю древнего леса...

Был вечер. Алая заря обливала лучами стволы деревьев — слабыми, мелкими лучами, просеянными сквозь густую лиственную чащу, точно измельченными в дождь румяных искр...

Тихо было на прогалине, где ютилась хижинка колдуна. И вдруг тишина нарушилась бегом и криком и шелестом лёгкой одежды: девушка прибежала к хижинке и, задыхаясь, упала у порога.

Колдун вышел и наклонился над нею. Она вздрогнула и подняла нежную белокурую головку с большими испуганными глазами, карими и кроткими, как у лани. Перевела дух с усилием и простонала:

— Колдун, помоги мне! —

Он спокойно спросил своим тихим тонким голосом:

— В чем помочь?

Но она молчала и дрожала. И когда растрепавшиеся пышные волосы колыхались на её головке под отблеском зари, они казались волнами золотистого пламени.

— В чем помочь, девушка? — повторил колдун. — Змеиные зубы повредили тебе тело? Или ты поела злых ягод с волчьих кустов?

— Нет, нет... — с тоскою ответила она.

— Ты увидела страшное в лесу? — продолжал он расспрашивать; медленно, спокойно. А сам глядел на её волосы, и думал о том, как они красиво горят в вечернем свете: никогда ему не случалось раньше заглядываться на человеческие волосы — но эти были непохожи на все остальные.

— Ах, нет!.. — сказала девушка. И вдруг вскочила, задрожала, и схватила его за руку.

— Колдун, колдун, спаси меня! — закричала она громко.

Не понимая, он глядел на неё. А она озиралась по сторонам, как загнанный зверёк, потом опять посмотрела на него, увидела, что он не понимает, и сказала быстро:

— Спрячь меня! —

Но ему всё ещё было непонятно, и он в раздумьи покачал головой. Можно спрятать золотые кольца, можно спрятать редкий корешок: но как спрятать девушку?... и зачем?

Он опять глядел на её красивые волосы, и тут заметил, что по плечам её трепалось длинное покрывало, на бегу соскользнувшее с головы и разорванное лесными кустами. Он вспомнил, что такие покрывала люди германского племени надевают в день брака на головы невест. Тогда он присмотрелся; и заметил, что на девушке нарядная голубая одежда; серебряные змеевидные запястья обвивали её обнаженные белые руки, ожерелье из дутых золотых трубочек блестело на шее. Колдун снова покачал головой.

— Я отдам тебе мои запястья, — торопливо заговорила девушка, по-своему истолковав его взгляд, — я отдам тебе мои ожерелья... только спаси, спрячь меня!

Колдун начал догадываться, и испугался.

— Кто хочет взять тебя, девушка?

— Они, они... — испуганно ответила она, — мои родичи... братья, дядя... они хотят отдать меня рыжему Эйнару. Я боюсь его! я пришла к тебе, колдун... укрой меня...

— Девушка, девушка... — сказал он робко.

— Я останусь у тебя, — продолжала она торопливо и умоляюще, — я буду работать в твоём доме... я буду прядь и шить для тебя, как служанка... только защити меня от них.

— Девушка, девушка... — повторял он растерянно, покачивая из стороны в сторону своей безобразной головой.

Она говорила ещё, говорила много слов, но он не слышал их. Из всего, что она сказала, у него ясно прозвучало в голове только не-

сколько слов: «я боюсь его... я пришла к тебе... я останусь у тебя.» Эти слова он продолжал слышать и тогда, когда она стала говорить уже совсем другое: и дивился, и не мог надивиться их смыслу. Так странно было, что девушка из селения боялась кого-то больше, чем колдуна; что к колдуну пришла она просить защиты, — точно считала его человеком; добрым, сильным человеком, который мог помочь ей — против других людей!... Разве он в силах был что-нибудь сделать? Он мог спасти от змеиного зуба, от звериных когтей, от ядовитого сока лесных растений... Но от людей? Он не знал таких чар, которые предохранили бы от людской жестокости и своевла-стия...

Колдун думал обо всём этом, и смотрел на девушку. Заря померкла и ея волосы больше не сияли над головкой огнистым золотом; но теперь ему казалось, что сияют ея глаза, большие кроткие глаза молодой лани. Его удивляло: откуда блеск в ея глазах, когда кругом уже становилось темно?...

Колдун хотел сказать: «Я не могу тебе помочь, я не смею принять тебя в свое жилище... Твои родичи узнают, что ты здесь, они приведут сюда всех своих соседей. Сильные люди отнимут тебя, и убьют колдуна за то, что он осмелился тебя защищать... и сожгут его хижину... Может быть, убьют и тебя из мести, в наказание... Уходи отсюда, уходи скорее!»

Он хотел сказать это, но молчал. И смотрел на девушку, которая стояла перед ним, нежная и бледная, как белый весенний цветок, и говорила жалобныя молящия слова звонким и певучим голосом, похожим на ласковый плач ручья... Он не разбирал смысла ея слов, а только вслушивался в мягкий певучий голос, и ему становилось мучительно жаль беглянки, которую приходилось прогнать, отказав ей в желанной помощи... Это было ново для колдуна; до сих пор он всегда исполнял то, о чем его просили, — по крайней мере, пробовал это делать. Не то что бы ему всегда жаль было тех, кто прибегал к его помощи; по большей части они были ему безразличны. Иногда опасны и противны. Но он привык всегда браться за то, чего от него требовали, он не умел поступать иначе...

Когда девушка замолчала, он вздрогнул. И опять хотел сказать: «Уходи скорее, я не могу помочь тебе!»... Но он встретил испуганный взгляд больших печальных глаз — и сказал совсем другия слова, такая, которых не ожидал от себя:

— Войди в хижину! Я попробую сохранить тебя от них.

И, говоря это, он сам дрожал от страха, и его раскосые глаза жалко мигали сморщенными веками...

Колдун натаскал в хижину кучу мягкого камыша с берега лесной речонки, протекавшей в нескольких шагах; он устроил у очага мягкую постель. На очаг он поставил деревянную чашку с молоком, которое только что перед тем выдоил от своей козы, глиняную плошку с лесным мёдом, недавно вынутым из дупла; положил краюху ячменного хлеба... Его огорчало, что он не может больше ничего дать на ужин своей гостье; но больше никакой снеди не оказалось у него в хижине. Потом — он достал лучший свой нож, ещё отцовский, с детства сохраненный им — с бронзовым лезвием, с каменной, украшенной янтарём рукояткою — и тоже положил его на край очага.

У очага, на дубовой узкой лавке, сидела девушка; догоравший огонь освещал её, неровно полыхая красными лучами. Опять сияли её волосы и глаза; и колдун дивился тому, как стало светло в темной закоптелой хижине с тех пор, как она сидела тут.

Он сказал, указывая на очаг:

— Поешь. После ляг отдохнуть сюда: камыш мягкий. Я каждый день буду приносить свежего для твоей постели. —

— Благодарю тебя, колдун... пусть тебя сохраняют боги!

Он подумал: «Сохранят ли меня боги от твоих родичей?.. Боги вашего племени, пожалуй, не захотят помогать финну... А наши боги?... они так далеко, они в нашей земле Суоми... услышат ли они, когда я буду звать их?...»

Ему опять стало страшно, но он старался не показать этого и спокойно вымолвил:

— Я лягу у порога и буду стеречь тебя. —

Ему хотелось сказать ещё что-то, прежде чем уйти, но он снова залюбовался на сияющие волосы девушки, и молчал, стоя на месте и медленно, по привычке, покачивая безобразною головою.

Потом негромко спросил:

— Как тебя зовут, девушка?

— Ирса. —

Колдун вышел из хижины, взяв с собою старую истёртую медвежью шкуру, служившую ему постелью, и разостлал её на земле, у порога притворенной двери. Тут он и улёгся, чтобы провести ночь.

Он не засыпал, и дрожал от страха, вслушиваясь в знакомый шум леса. Он ожидал, что вот-вот раздадутся угрожающие челове-

ческие голоса и звон оружия, покажутся факелы — и явятся люди, которые убьют его...

Но никто не приближался в эту ночь к жилищу колдуна.

Тихие туманы в серебряных одеждах выступили из чащи деревьев навстречу восходившему месяцу и сошлись на прогалине в лёгкий плывучий хоровод. Зеленовато серебристый свет месяца озарил туманы и углубил чёрные тени в густых зарослях. Ночные бабочки стали кружить над сонными кустами, трепыхая своими большими мохнатыми крыльями. Беззвучно залетали чуткия ночные птицы.

Маленькие подземные человечки вылезли из своих норок и засновали бесшумно по узловатым корням вековых дубов и ясеней, зашныряли между высокими пышными травами — лёгкие и проворные, как земляные пауки. Водяная дева показалась у берега речки, почти скрытая высокими камышами, и медленно расчесывала янтарным гребнем свои длинные волосы, тёмно-зелёные, как подводные травы. Где-то очень далеко пронёсся по лесу вой волка-оборотня, печальный, полуволчий, получеловечий голос, и замер среди равномерного, певучего ропота леса... Из глубокой труппы, из непроходимых зарослей глухо ответило ему сонное ворчание старого дракона, жившего в тёмной бездонной пещере, в глубине которой хранились веками накопленные золотые сокровища...

Люди не показывались.

Тихо проходила прекрасная летняя ночь — таинственная, почти тёмная, какую она бывает в конце месяца жатв, медленно скользила она по лесу, шелестя своими длинными одеждами, принося своим прикосновением благоухающую свежесть земле.

Проходила и прошла ночь — и никто не явился к колдуну.

В час предрассветной мглы он поднялся, отряхнул ночную росу с своей одежды из чёрных овечьих шкур, и уселся на корточках у двери. Он не смел отворить её и войти.

И когда мгла рассеялась и все ночные существа скрылись в свои тайные, неведомые людям обиталища, когда в солнечной колеснице понеслась по небу светлая богиня Сунна, красавица со сверкающим щитом, и первый луч, тонкий и острый, словно огненное копьё, пронизал лесную чащу — тогда вдруг распахнулась низкая дверь хижины, так быстро и легко, как не умели отворять её руки колдуна, и на пороге показалась Ирса, в венце своих золотистых волос, молодая и чудесная, как лесное утро...

II.

Ни в тот день, ни в ближайшие дни, никто не пришёл к колдуну за Ирсой. И это было на счастье ему и девушке. Если б её убежище открыли тотчас же после бегства — после того несчастного брачного торжества, когда невесте, уже наряженной и украшенной для обряда, удалось тайно ускользнуть из селения — тогда, наверное, рассерженные родичи и жених, самовластный, крутой нравом вождь, беспощадно убили бы не только колдуна, а и беглянку. Но на её след напали не сразу. С богатого двора дяди, где Ирса, рано лишившаяся отца и матери, выросла вместе с братьями, девушке повезло добраться до реки; там она второпях отвязала от берега чёлн брата, вскочила в него, и дала нести себя по течению, очень быстрому в этом месте. Она не знала, куда ей направиться, она не обдумала ничего, в ней была только одна мысль: бежать, куда угодно, — лишь бы спастись от угрожавшего ей брака. Она решила, что бросится в воду, если увидит погоню за собою. Погони не было — в доме думали, что невеста ещё наряжается в женских покоях. У опушки леса, на повороте реки, челн прибило к берегу. Тогда Ирса, при виде леса, вспомнила про колдуна. Она никогда не видала его, и дорогу к нему знала только понаслышке. Но она помнила, что найти эту дорогу очень легко: стоило только всё время идти вверх по течению маленькой лесной речёнки, которая как раз неподалёку впадала в реку — и в конце концов нельзя было не прийти к той прогалинке, где стояла хижина колдуна... Правда, это было далеко — очень далеко — и колдуна Ирса боялась по рассказам. Но своего рыжебородого жениха она боялась ещё больше; и в селении никто, никто не согласился бы укрыть её против воли родичей... это она знала... И она решила искать прибежища у колдуна. Она выскочила на берег, и изо всей силы оттолкнула чёлн, который снова поплыл по течению. Долго, до самого вечера, пробиралась она по лесу; стараясь ни на шаг не удаляться от путеводной речки — то бегом, то едва передвигаясь, когда силы изменяли ей, то снова принимаясь бежать... К закату солнца она добралась до жилища финна....

Миновало много дней, пока родичи Ирсы узнали, где она находится. Увидев пропажу челна, стали искать её по течению реки; искали долго, потом начали думать, что она утонула.

Уже близилась новая смена месяца, когда старая женщина, пришедшая к колдуну за целебной травой, увидела на пороге хижины

Ирсу. Девушка хотела спрятаться, но было поздно. Вернувшись в селение старуха тотчас же, задыхаясь от удивления и ужаса, рассказала всем кого только встречала — и прежде всего родичам Ирсы — о неслыханном деле: пропавшая невеста находилась у колдуна!...

Случилось так, как колдун ожидал. Родичи собрали соседей и отправились все вместе в лес, за сбежавшей девушкой.

Колдун услышал их приближение и вошёл в хижину, где сидела Ирса, занятая починкой своей одежды: край голубого подола оборвался и она пришивала его толстою иглою из рыбьей кости, нашедшейся у финна.

— Ирса, они идут — произнёс он чуть слышно. Его сморщенное лицо побледнело, стало ещё более землистым. При его словах Ирса вздрогнула и выронила иглу. Расширившимися от ужаса глазами она уставилась на дверь.

— Я выйду к ним, — сказал он дрожащим голосом, — ты погоди.

— Нет, нет! — вскрикнула Ирса, — не ходи! останься у очага, очаг святое место... тут они не убьют тебя — а там — за порогом... —

Он тяжело перевёл дух:

— Тут будет так же, девушка... мой очаг не святой для них — очаг финна!... Нет... лучше их встретить. —

Он дрожал всем телом, говоря это; но всё-таки, не медля ни мгновения, повернулся и вышел.

Пришедшие уже окружали его хижину.

Он увидел то, что ожидал — блестящие топоры, копья, рога-тины, на некоторых даже чешуйчатые брони; русые бороды, светлые кудри на обнажённых или покрытых шлемами головах, могучия руки, готовые для ударов, и грозные, разгневанные лица... Многих из этих лиц были ему знакомы — но теперь, от растерянности и страха, он не узнавал ни одного.

Съёжившись, сжавшись более обыкновенного, он остановился у порога, сиюсь не дрожать, ожидая первого удара...

Но удара не последовало. За истекшее время гнев успел поостыть у жителей селения. Если бы дело было тотчас после бегства Ирсы — они, без сомнения, с места накинулись бы на колдуна и убили его.

Теперь им стало уже не так к спеху отомстить.

Они начали с угроз и криков.

— *Вот он, лесной чародей!*

— *Вор!*

— *Хитрый сыч!*

— *Погоди-ка, оборотень!*

— *Финн проклятый!*

Колдун стоял, опустив голову, потупив глаза и ждал, что они станут делать с ним.

Вперёд выступил дядя Ирсы, Торвин — коренастый седобородый старик в серой шерстяной одежде, с медвежьим мехом на плечах, в железном шлеме, украшенном воловьими рогами. Остальные замолчали, чтобы дать ему говорить.

— *Финн, — вымолвил он густым, раскатистым голосом, уставив на колдуна большие, сердитые голубые глаза, — ты спрятал у себя девушку из моего дома, Ирсу, дочь Альфра, невесту вождя Эйнара?*

— *Да, — ответил колдун внятно. Его голос звучал глухо, но не дрожал.*

Пришедшие ответили общим взрывом гневных криков. До сих пор многие из них ещё сомневались, что узнали правду от старой Оддни. Мало ли что иной раз померещится в лесу выжившей из ума старухе!... Но тут оказывалось, что ничего не померещилось: преступная невеста, сбегавшая в день брака, дерзко противясь воле своих родичей и самих богов, освящающих брачные договоры — действительно ушла сюда, в лес, к иноплеменнику, безобразному колдуну!... Угрозы и брань возобновились, руки сжались вокруг древков и топорищ, многие подняли оружие...

— *Тише, соседи! — остановил своих спутников Торвин, — сперва узнаем всё, как было. Говори, колдун, как попала к тебе девушка?*

Финн заговорил, и его глухой тонкий голос звучал, по-видимому, спокойно:

— *Девушка прибежала ко мне вечером, меньше двух девятидневий тому назад... она сказала, что ея хотят насильно отдать в жёны одному из вас... я не знаю, кому... Она просила, чтобы я пустил её жить в моё жилище. С того времени она живёт здесь. —*

На мгновение наступило молчание. Потом старик спросил угрожающим голосом:

— *И ты взял у нея ея запястья и ожерелье?*

— Нет. Все её украшения остались при ней. Я дал ей берестяной коробок, куда она положила ожерелье, а запястья всегда надеты не ней.

— Ты давал ей волшебные напитки, чтобы заставить её остаться у тебя?

— Нет. Она сама просила, чтобы я пустил её.

— И ты не творил над нею заклинаний?

— Нет.

— Не окурил её зельями, не очертил волшебными знаками?

— Нет.

— Так я и поверю!... Как же она могла решиться поселиться с тобою, с уродом, с чародеем?!..

Колдун ответил тихо и кротко:

— Она хотела спастись от человека, которого она боялась... Ей больше некуда было прийти. Только в реку, к подводным духам, или ко мне. Она боялась смерти и боялась того, кому вы отдавали её — и она пришла в моё жилище. —

В сущности, пришедшие не имели основания сомневаться в словах колдуна. Ни для кого не было тайной, что Ирсу насильно выдавали за буйного, прожившего уже пять десятков зим, богача Эйнара, — который в эту пору стоял тут же и слушал, с багровым от гнева лицом, слова колдуна. Лучшие чем кто-либо, её дядя и братья знали, как страстно желала девушка спастись от этого брака. Но отправиться к финну!...

— Что ж, — закричал один из братьев Ирсы, возбуждённо подступая к колдуну, продолжавшему неподвижно стоять у порога, — ты, пожалуй, без всякой ворожбы заставил светловолосую красавицу разделить ложе такого уроды, как ты, и гладить твои грязные пальцы?... —

Прежде чем финн успел что-нибудь ответить, дверь хижины распахнулась, и Ирса переступила через порог. Она была бледна, как мёртвая, и большие глаза её блестели. Всё время, пока перед хижинною вёлся разговор с колдуном, она стояла за дверью и подслушивала; и когда до её слуха донеслось позорное обвинение из уст брата, она, позабыв свой страх, вышла к преследователям.

— Ты лжёшь! — закричала она брату, и её невучий голос звенел от негодования. — Колдун не касался меня! Он меня чтит, как если бы я была дочерью его матери. Его глаза даже не видели меня на ложе: все эти ночи он спал либо у порога хижины, либо в боковой

клетушке, где стоит его коза... Именем Фригги, высокой хранительницы брака и очага, я клянусь вам: я чиста. —

— Мы тебе верим, славная девушка! — закричал из толпы воинов звучный молодой голос.

— Верим, верим, — повторили многие, хотя и не так дружелюбно, как тот, кто кричал первым.

Действительно, достаточно было увидеть рядом колдуна и Ирсу, чтобы возможность близости между ними представилась дикой, чудовищной, совершенно отказывающейся войти в сознание.

— Я бы и без клятвы не поверил тому, что Асвин выдумал, — вмешался другой брат Ирсы, похожий на неё светловолосый с тёмными глазами, — красавица сестра так же подходит в подружки этому уроду, как белая лебедь кроту...—

— Ну, да! — со смехом подхватил тот же звучный голос, который давеча первый крикнул. — А Эйнару она подстать... как лебедь быку. —

Некоторые из воинов засмеялись, а Эйнар схватился за меч, обернувшись в ту сторону, где стоял шутник. Это был молодой витязь Сигурд, могучий красавец с телом исполина и детскими глазами, голова которого, в густых золотистых кудрях, оказывалась выше всех шлемов, видневшихся поблизости от него.

Широкоплечий рыжеволосый Эйнар был рассержен насмешкой — но так как Сигурд умел одной рукой согнуть толстую железную полосу и мог нести на своих плечах молодого коня, что было всем известно в селении, то Эйнар предпочёл пока не затевать ссоры с ним, и сдержался.

Между тем, дядя девушки обратился к ней:

— Как ты смеешь, дерзкая девчонка, призывать имя Фригги! Богиня брака отвернулась от тебя, она накажет негодницу, которая убежала от родичей, выбравших ей мужа и принявших за неё выкуп звонким серебром!...

— Я не провинилась перед нею, — смело ответила Ирса, — я ещё не дала обета Эйнару, и обряды брака не соединили нас.

— И ты сбежала к финну!

— Я живу под его кровом, как жила бы его сестра. Богиня не может гневаться за это. —

Ирса заметила, что многие глаза становились менее враждебными, глядя на неё; особенно у молодых.

— Всё равно, — круто оборвал Торквин. — Теперь конец твоему прятанью и бабьим причудам. Ты пойдёшь с нами... а этого кудесника мы навсегда отучим прятать в своей берлоге наших девушек. —

Ирса задрожала. И как ни был силён её страх за себя, но ужас охватил её, когда она подумала об участии, ожидавшей колдуна. Ей стала нестерпима мысль, что этот человек погибнет из-за неё. И, повинувшись внезапному самоотверженному порыву, она хотела кинуться вперёд, упасть на колени перед этими людьми, и умолять их пощадить колдуна — несчастного, ни в чём не повинного — а её взять... с нею сделать всё, что угодно!...

Но финн заметил её движение, и остановил её.

— Стой, девушка, — сказал он тихо.

Он, по-видимому, успел вполне справиться со своим страхом. По крайней мере, этот страх уже ничем не проявлялся наружу. После того, как появилась Ирса, он успел украдкой оглядеть пришедших людей. Он увидел, что на лицах их не было той нерассуждающей ярости, которая делает вооруженную толпу способною на любое злодеяние. Многие лица выражали большие любопытства, чем злобы. Иные — были сурово равнодушны. Иные — как молодой Сигурд — даже с участием смотрели на Ирсу. Мало того: в некоторых он замечал беспокойство, почти боязнь. Он заметил, что многие держали зажатые в кулак пучки колосьев и ветки черёмухи — очевидно, чтобы предохранить себя от чар... И сам дядя Ирсы всё время не отнимал левой руки от священного знака, висевшего на ремешке у него на шее: маленького костяного изображения громового молота бога Тора. Очевидно, и этот человек втайне опасался чар финна.

И в то мгновение, как Асвин и другие с угрожающим видом двинулись к нему, он быстро попятился к двери — но, вместо того, чтобы скользнуть в хижину, вдруг, мгновенно, присел на корточки, подняв обе руки над головою.

Подошедшие поняли: — словно под действием невидимой силы, они отпрянули назад.

— Не колдуй, проклятый! — закричал Асвин, поднимая топор. Но голос его звучал неуверенно, и он тоже остался стоять на месте.

— Я не колдую, — сказал финн протяжным, тонким голосом, более звонким и слышным, чем тот, каким он говорил обыкновенно, — я ещё не колдую... я не хочу вам зла, люди! Но нехорошо будет, если вы убьёте колдуна... —

Не меняя положения, не поднимая глаз, он продолжал нараспев, слегка качая головою:

— Нехорошо бывает в доме у тех, кто причинит зло колдуну... Тёмные птицы с костяными крыльями летают ночью и гасят огонь в очагах!... Бойтесь болезни, бойтесь озноба, бойтесь холодной силы земли!... Есть такое, что тихо войдёт к вам — если вы убьёте колдуна — войдёт без двери, войдёт без окон... и обгрызёт то, что не зарастёт; и ранит то, что не заживёт. Придёт, и поселится, и будет жить у вас, и вам не даст жить... У тех, кто убьёт колдуна, заведётся в доме тайное и тёмное; и будет осушать мёд из ваших рогов, и сдует румянец с ваших лиц... —

Никто не перебивал говорившего.

Им стало жутко от его слов. Они видели, что слабый, беззащитный человек не боится их — совершенно спокойно угрожает им в зловещих, наполовину непонятных словах... значит, он в самом деле был в силах навлечь на них, после смерти, те таинственные напасти, о которых говорил?

Всем было не по себе. Только один Сигурд по-прежнему беззаботно, без малейшей тревоги, смотрел своими ясными глазами. Но он с самого начала и не собирался нападать на колдуна, и пришёл без всякого оружия, просто из ребяческого любопытства...

Колдун говорил:

— Я не хотел бы, чтобы холодные бледные Мары стали ходить по вашим дворам... кровь колдуна покажет им дорогу. От последнего вздоха колдуна народится ядовитый дым. Рогами вверх взойдёт над вами месяц, грозный месяц, месяц умерших!.. Так будет, если вы убьёте колдуна... —

Он украдкой окинул взглядом лица, чтобы убедиться в действии своих слов, потом снова потупился и продолжал тише, жалобным голосом:

— И кто поможет вам, когда не будет колдуна? Кто даст травы от больного озноба, кто даст курения, помогающая матери родить младенца? кто заговорит кровь, когда принесут раненых железом людей и зубами зверей?... Ой, горе, ой, горе будет вам без колдуна!.. Раз, только один раз умрёт колдун; а много умрёт после него... и некому будет помочь... А Безымянное станет ходить из дома в дом, кругами ходить будет около вас, кругами обводит долю вашу!.. Ой, горе, горе!.. —

Колдун замолчал. Долго молчали и те, кто слушал его.

У одного мелькала мысль: «Моей жене придётся рожать через две смены месяца... как быть без колдуна?» Другой думал: «Моя ломота в суставах вернётся по осени... Что делать без трав колдуна?..». «У меня захворал племенной бык, — соображал третий, — только финн умеет заговаривать скотину»...

И у большинства преобладало в сознании одно: «Не след накликать на себя всякое лихо из-за проклятого чародея»...

Когда все ещё стояли молча, раздался весёлый голос Сигурда, громкий и решительный:

— Колдун прав, оставьте его в покое!... В селе будет плохо без него... а за что его убивать? Что он спрятал у себя девушку? велика беда!... И он молодец, не боится смерти. Не троньте его! —

— Пожалуй... — раздались нерешительные голоса:

— Сигурд верно говорит...

— Не стоит убивать колдуна...

— Добро же, — сказал, потрянув головой, дядя Ирса, — пусть живёт финский урод... А девчонку, которая убежала от нас, я не хочу больше видеть у себя во дворе. Пусть сидит в лесу с волками и с этим чёрным зверем! Если только Эйнар...

— За кого ты считаешь меня? — запальчиво перебил тот, — я тебя не хотел оскорблять отказом, но раз ты сам от нея отрекаешься, пусть остаётся здесь. Мне не надо девчонки, которая предпочла моему дому логово кудесника!

— Слышишь, Ирса? — крикнул дядя. — Оставайся у финна, раз тебе так полюбилось у него! А в селение не смей возвращаться, не то тебя побьют камнями!... Счастлива моя сестра, что умерла, не дожив до этого сраму. —

Ирса, которая всё это время стояла неподвижно, прижавшись к косяку двери, повернулась, с сильно бьющимся сердцем, и медленно ушла в хижину... Там она опустилась, закрыв глаза, на лавку.

Она услышала, словно во сне, как снаружи затихали голоса, как удалялся по лесу шум оружия.

Через несколько мгновений вошёл колдун. Лицо его было покрыто потом, колени тряслись.

— Они ушли, Ирса, — прошептал он едва слышно.

И без чувств повалился на глиняный пол.

III.

Никогда ещё, с тех пор, как он существовал на свете, колдуну не жилось так хорошо, как в это лето. Ему казалось, что чудесная золотопёрая заморская птичка залетела в его хижину и поселилась в ней. И все его помыслы отныне были направлены на то, чтобы украсить жизнь этой светлой гостьи; и хотя он изо всех сил старался достигнуть этого — он тем не менее, как чуду, дивился тому, что гостья была весела и довольна в его лесу, в его хижине...

А это действительно было так. Избавившись от гнетущего страха, тяжело лежавшего на её душе в первое время её житья у колдуна, когда каждый день ожидала смертной опасности для себя и для него — Ирса словно сразу расцвела, стала довольной и радостной. Она в последнее время слишком много вынесла горького в доме дяди, чтобы её могло тянуть обратно. Убожество лесного существования колдуна — чувствительное для девушки, выросшей в богатом доме, — не было однако тяжело ей, молодой и беззаботной... И со стороны своего странного хозяина она видела такое попечение о себе, к какому совсем не привыкла. С раннего утра, до восхода солнца, он уходил в лес, с луком и стрелами на охоту. Первое время обоим приходилось питаться только молоком и сыром, да ещё рыбою, пойманною тут же в речке. Но с тех пор, как стало безопасно удаляться от жилища, колдун принялся добывать дичь — больше для Ирсы, чем для себя: ему было всё равно, что есть. И не одну дичь. Он где-то отыскивал и приносил ей всякия ягоды, какия ещё можно было найти в эту пору в лесу. Он выкапывал какия-то сладкия коренья и варил из них превкусную похлёбку, до которой сам почти не дотрогивался, радуясь тому, с какою охотою её ела девушка. И дичь он сам жарил для неё. Каждый вечер, с самого её прихода, он устраивал для неё свежую постель из мягкого камыша и душистой травы. Он заметил, что Ирса любит цветы — и стал приносить ей и цветы из лесу; искал особенно красивых и умудрялся часто находить такие, каких девушка даже не знала вовсе... Постоянно приходилось ей говорить — то по одному, то по другому поводу:

— Спасибо тебе, колдун!... —

Она продолжала называть его так; и на первых порах ни ему, ни ей не приходило в голову, что можно иначе обращаться к нему. Так звали его все — давно, очень давно...

Но однажды, — после того как он опять доставил какую-то маленькую радость Ирсе, и сам, как всегда, удивился её радости и её благодарности, — ему пришло в голову нечто, что он не сразу решился сказать:

— Девушка Ирса... — начал он робко.

— Что, колдун?

— Видишь ли... я хотел... я думал... —

Он помолчал немного, потом продолжал, запинаясь:

— Я думал... меня все зовут колдуном, правда... А когда я был невольником, хозяин называл меня просто «финн»... Но у меня прежде было имя. В земле Суоми моя мать меня называла: Тута... Тута Пеллервойнен. —

Он опять помолчал, и через несколько мгновений нерешительно повторил:

— Тута Пеллервойнен... Может быть ты могла бы — хоть не всегда — изредка... звать меня так? —

Девушка широко раскрыла свои кроткие тёмные глаза. Финское имя показалось ей странным и забавным, а главное — таким мудрёным, что она даже не решалась попробовать произнести его. С детства она слышала только германские имена — звучные, как рокот арфы или всплеск волны, иногда резкие, как удар меча, — но все до такой степени не похожие на то, что произнёс колдун, что Ирса с трудом представляла себе, как и выговорить такое имя...

— Это очень трудно... смущённо сказала она.

— Ну, не надо, не надо! — торопливо заговорил финн, — зови меня как прежде, зови как хочешь... —

И в душе у него звучало то, чего он не умел высказать: «мне так хорошо от одного того, что ты смотришь на меня и говоришь со мной — мне будет хорошо близ тебя, как бы ты не называла меня!»

— Ты не сердись на меня, — вымолвила Ирса с ласковой улыбкой, — я уж так привыкла звать тебя колдуном... ведь ты не сердишься?

— Что ты, что ты! — почти испуганно возразил он. — Как я могу на тебя сердиться?... Я сам знаю, что это трудно — Тута Пеллервойнен... —

И он улыбнулся, тихо покачивая головой. Улыбался он редко, и от улыбки его лицо словно ещё больше сморщивалось и перекашивалось; но, странное дело, — при этом всё-таки хорошело... Ирсе нравилась его улыбка. А она ещё не знала, как он улыбался иногда, когда

она не могла этого видеть. Часто, возвращаясь из лесу, он не сразу подходил к хижине, если замечал издали Ирсу на пороге, а подолгу оставался притаившись, в густой заросли, смотрел на девушку — и улыбался; долго, задумчиво, как человек, чьи глаза видят то, что недоступно другим.

Он видел, как травы склонялись перед нею, когда она проходила перед хижинкою, направляясь за водою к речке, с глиняным кувшином в руке. Он видел, как цветы целовали её обувь нежными лепестками; как лёгкия лесныя стрекозы с благоговейным приветом кружились над её золотистой головой — не смея садиться на неё и не решаясь отлететь прочь, так прекрасна была эта голова. Он видел, как вековые деревья ниже опускали свои ветви, когда проходила мимо них Ирса, как старые корни простирались под её ногами, довольные тем, что она наступила на них...

«Лесная королева! лесная королева!» — шептал колдун, покачивая головой.

И странно было ему, что королева Ирса живёт в его хижине и печёт хлебы на его очаге, моет и убирает тёмное жилище, которое под её руками становилось опрятным и приветливым...

Часто, по вечерам, они сидели вдвоём у очага, и беседовали. Робкий, неискusstный в речах колдун становился разговорчивым. Ирса просила его рассказывать про старое; и он говорил сначала путаясь и запинаясь, потом всё складнее и глаже — говорил древния были земли Суоми, чудныя повести далёкой старины. Рассказывал о молодом исполине Куллерво, как он вырывал с корнями толстыя сосны чтобы построить из них изгородь, и о вещем певце, старом Вейнимейнене, который так чудесно играл на своей многострунной кантелэ, что сам царь морской и все подводныя чуда выплывали из глубины слушать его...

— Теперь ты говори, Ирса, — просил он, кончив рассказ.

— Я не умею...

— И я ведь не умею... Расскажи, девушка! Расскажи мне про старину вашего племени... —

И Ирса рассказывала ему о германских богах и о славных древних бойцах. Рассказывала то, что певали захожие скальды, в зимние вечера, у очага в доме Торвина. О великом боге Одине, Властителе побед и вещем хранителе мудрости; о сыне его, могучем Громовнике Торе, как он истреблял исполинов; о древнем светлом витязе Сигурде, победившем дракона...

— Колдун, а это правда, что в здешнем лесу тоже есть дракон?

— Правда. Он живёт далеко, на полночь отсюда...

Ирса робко ёжилась и подвигалась на лавке к собеседнику.

— Ты видел его? —

— Нет. Но я по ночам часто слышу его голос.—

И девушка сама начинала боязливо вслушиваться в глубокую лесную тишь... Потом думала вслух:

— Может быть, наш Сигурд тоже убьёт его. Он сильнее всех людей. —

— Его не нужно убивать... — тихо возражал колдун, — он не злой, он людей не трогает... Это лесной дракон; он ест только листья и корни.

— Откуда ты знаешь?

— Уж знаю... —

Помолчав, финн прибавил:

— А Сигурд никого не убьёт понапрасну. Он добрый: он за меня заступился... —

Колдун улыбался, качая головой:

— И Ирса осталась у меня... у колдуна! У Туты Пеллервойнена.

— Да, — ласково отвечала Ирса.

Она не обращала внимание на то, что он иногда повторял нарочно своё имя; ей не приходило в голову, что он втайне всё-таки ещё надеялся: не назовёт ли она его когда-нибудь так?... Если бы девушка подозревала, как сильно ему этого хотелось, она конечно постаралась бы выговорить мудрёные иноземные слова. Но она не догадывалась об этом. А он больше не осмеливался просить её.

Только оставшись один, он иногда в раздумьи бормотал:

— Разве уж так трудно?... Пеллервойнен — это трудно, да. Но Тута?... Тута — это ведь легко! Она может когда-нибудь сказать: Тута... —

В дурную погоду колдун ночевал в пристройке, где стояла коза; когда же ночь была тепла и ясна, как большинство ночей в это лето, он спал на медвежьей шкуре у порога...

И тихия ночные существа появлялись из таинственной глубины леса, и с любопытством окружали хижину, и подходили к колдуну. А он улыбался им в темноте и шептал, указывая на дверь своей лачуги:

— Там спит королева. Королева Ирса!

IV.

Время проходило. Вечные Норны, девы судьбы, неустанно свивали над жизнью людей свои незримые нити...

Пришел день, когда к жилищу колдуна принесли человека, раненого клыками вепря: чужеземца, путешествовавшего через этот лес, направляясь к морю, к большому торговому селению. Там он собирался сесть на корабль чтобы отправиться в далёкое странствие с местными торговцами, среди которых у него были знакомцы...

Охотники случайно нашли раненого в лесу — бесчувственного, истекающего кровью, и из сострадания принесли его к финну. Колдун объявил, что он умрёт, если его ещё переносить, и раненый остался в его жилище. Колдун и Ирса вдвоём ходили за ним, день и ночь. Он поправлялся; его раны зажили от умелого лечения, его силы вернулись...

Это был стройный, красивый человек лет тридцати, с каштановыми кудрями и умными, смеющимися серыми глазами. Его звали Галли. Выздоровливая, он стал общителен и весел, и от души привязался к двум своим спасителям, как он называл их — к финну и к Ирсе. Особенно к Ирсе...

Как случилось то, что произошло потом?

Лес это знал — чуткий древний лес, ласково шептавший тихия пророчества над хижинкой колдуна своими зелёными листьями, своими смолистыми тёмными хвоем. Речка знала это, напевавшая в камышах лукавые нежные песни, так что водяная дева смеялась, подслушав их, хрустальным русалочьим смехом. Лесные цветы это знали, — которые всё расцветали и расцветали на укромной прогалине, хотя давно миновала им пора цвести, и всё задумчиво кивали своими голубыми и алыми головками, точно говоря про себя: «мы знаем что-то, мы знаем что-то!..»

Это знала и Фрейя, ласковая богиня любви, которая в тихия, озарённая месяцем, ночи, неслышно проезжала по лесной прогалине на своей лёгкой колеснице, запряжённой двенадцатью большими серебристыми кошками...

Знал это, должно быть, и колдун, потому что чаще обыкновенного кивал головой и улыбался, и когда оставался один, говорил тихонько: «Так, так... да, да!»

Не знали ничего, по-видимому, только Ирса и Галли; и сами удивились, как это могло выйти, что в один тихий, прохладный, уже осенний вечер, они взялись за руки и долго смотрели в глаза друг другу. И Галли спросил:

— Маленькая Ирса, ты убежала бы, если бы тебя хотели от-
дать не тому Эйнару, а мне?.. —

А Ирса чуть слышно ответила:

— Нет, Галли... —

И прибавила ещё тише:

— Я пошла бы с тобой.

— Так и иди со мной, моя невеста! — сказал он, и поцеловал её.

Было утро, когда они собрались в путь. Лес сверкал росой и пестрел разнообразными красками умиравшей листвы. Воздух был ясен, свеж и мягок: чудный, яркий осенний день готовился после холодной ночи...

Колдун провожал своих гостей. Он дал им большую сумку припасов на дорогу: там была и копчёная рыба, и сыры, и сушёные грибы, и медовые соты в плотно закрывавшейся глиняной посудине... Он навязал им и мешочек с волшебными травами и корешками; Галли со смехом хотел отказаться от этого подарка, — но Ирса приняла его, чтобы доставить удовольствие колдуну.

Теперь, когда предстояло покинуть его, — она сознавала, какая тёплая благодарная привязанность к нему выросла в её душе.

Он не был больше для неё уродом, страшным лесным чародеем, к которому она прибежала за помощью с отчаянья... он стал добрым, милым человеком, спасшим её с опасностью для собственной жизни, и заботившимся о ней так, как не заботилась об Ирсе ни одна душа — со смерти её матери...

И прощаясь с ним, она искала и не находила слов, какими бы отблагодарить его.

— Пусть тебе хорошо живётся... пусть боги хранят тебя!.. пусть тебе будет всё, что ты хочешь!..—

Колдун кивал ей в ответ, тихо улыбаясь. «Чего я хочу?» — думал он: «да ведь я ничего не хочу. Я хочу только, чтобы ты была счастливее всех на свете!» — но он не говорил этого: он-то уж совсем не умел передавать словами того, что чувствовал. А Ирса всё не решалась уйти — всё ей казалось, что недостаточно добрых сердечных слов она ему сказала: хотелось найти что-нибудь особенное,

такое хорошее, чтобы ему стало радостно и тепло, чтоб он в самом деле почувствовал, как ласково и задушевно прощается с ним Ирса...

Вдруг неожиданная мысль мелькнула у нея в голове. Как же это было — то, что он несколько раз говорил ей? о чём когда-то просил её?.. Она ведь помнила всё-таки эти слова, хотя и не произносила их — наверное, помнила... Как они звучали? Ах, да! Кажется, что так... да, да, конечно!..

И близко подойдя к колдуну, Ирса провела своей маленькой нежной рукой по его жёстким чёрным волосам, и проговорила тихо, с доверчивою лаской:

— Тута Пеллервойнен!... добрый, добрый — Тута Пеллервойнен! Всё безобразное, перекошенное лицо колдуна просияло, точно яркое солнце озарило его — не осенее солнце, а такое, какое бывает в месяце посевов: тёплое, радостное, приносящее жизнь и счастье земле. И светлые мелкия капельки заблестели на его сморщенных веках — такия как те, что выступают весною на серых камнях, когда тепло начнёт их отогревать после зимней стужи...

И долгое, долгое время после того, как светлокудрая Ирса ушла со своим счастьем, колдун сидел неподвижно на пороге лачуги с улыбающимся лицом, с маленькими светлыми капельками на редких ресницах, и повторял вполголоса, нараспев, мурлыкая на разные лады, точно чудесную песню:

— Тута Пеллервойнен! Тута Пеллервойнен! добрый, добрый Тута Пеллервойнен!...

Литература

1. Сочинения С. Свириденко (печатные источники):

- 1.1. История происхождения, развития и разложения феодализма в Западной Европе. По лекциям И. М. Гревса. Составлено слушательницей С. Свиридовой. — СПб., 1902-1903.
- 1.2. [Рецензия на книгу:] Ф. Дан. Борьба за мир // Мир Божий. — 1904. — №10. — Отд. II. — С. 89-93.
- 1.3. [Рецензия на книгу:] Э. Мадач. Трагедия человечества. Перевод Н. А. Холодковского // Мир Божий. — 1905. — №1. — Отд. II. — С. 92-94.
- 1.4. [Рецензия на книгу:] Н. Ленау. Фауст. Поэма. Пер. с нем. А. Анютина // Мир Божий. — 1905. — №2. — Отд. II. — С. 38-41.

- 1.5. [Рецензия на книгу:] Адам Эленшлегель. Ярл Гакон. Трагедия в пяти действиях. Пер. с датского Анны Ганзен // Мир Божий. – 1905. – №4. – Отд. II. – С. 111-113.
- 1.6. [Рецензия на книгу:] Полное собрание песен Беранже в переводах русских поэтов...// Мир Божий. – 1905. – №12. – Отд. II. – С. 80-81.
- 1.7. [Рецензия на книгу:] Лео Берг. Сверхчеловек в современной литературе. Пер. Л. Горбуновой // Мир Божий. – 1905. – №12. – Отд. II. – С. 82-84.
- 1.8. [Рецензия на книгу:] Э. Ренан. Жизнь Иисуса // Мир Божий. – 1906. – №4. – Отд. II. – С. 84-86.
- 1.9. Памяти И. Я. Рудченка. Очерк. // Отд. отпечаток из журнала "Киевская Старина". – К., 1906.
- 1.10. Трилогия Кольцо Нибелунга Рихарда Вагнера. – СПб., 1907. (2-е изд. доп. и испр.: СПб., 1908.).
- 1.11. На Севере. Повесть из далекого прошлого северных германских племен. – СПб., 1907.
- 1.12. На Севере // Русское богатство. – 1908. – №4. – С.142-143.; 1910. – №8. – С. 7-43.
- 1.13. Чудесный боченок. (Старое французское преданье) // Солнышко. – 1908. – Год IV. – Кн.3. – С. 98-105.
- 1.14. Пасхальный сказ про рыбу камбалу. С 2 рис. автора. // Солнышко. – 1908. – Год IV. – Кн.4. – С. 146-150.
- 1.15. Вагнеровские типы Трилогии "Кольцо Нибелунга" и артисты Петербургской оперы. – СПб., 1908.
- 1.16. Итоги вагнеровских спектаклей [Мариинский театр] // РМГ. – 1908. – №17.
- 1.17. Тристан и Изольда Рихарда Вагнера. – СПб. – М., 1909.
- 1.18. Вагнеровский сезон 1908-1909 // РМГ. – 1909. – №17.
- 1.19. Лирика песен Шумана. "Эскиз" // РМГ (?). – 1910. – № 22-23.
- 1.20. Шуман и его песни. Очерк. – СПб., 1911.
- 1.21. Сюжет и эпоха "Тристана и Изольды" // РМГ. – 1911. – №4.
- 1.22. "Лоэнгрин" (бенефис оркестра) // РМГ. – 1911. – №7. – С. 190-191.
- 1.23. Вагнеровский сезон 1910-1911 [Мариинский театр] //РМГ.-1911.-№18-19.
- 1.24. Лист и Вагнер. Очерк (посвящается моему другу) //РМГ.-1911.-№40-41.

- 1.25. Песнь о Сигурде. Вольный перевод древняго германского сказания. С общедоступным предисловием автора.- СПб., 1912.
- 1.26. Русская опера в Мариинском театре за 25 лет. Очерк.- СПб.- 1912.- (ранее: РМГ.-1912.-№1, 2, 4, 5.).
- 1.27. Дан Ф. На земле. В Валгалле /Пер. с нем. С. Свириденко //РМГ.- 1913.-№15-16.-С.386.
- 1.28. Вагнер и древнегерманский народный эпос //РМГ.- 1913.-№15-16, 18-21, 40-41, 43-45.
- 1.29. Вагнеровский сезон 1912-1913. //РМГ.-1913.-№18-19.
- 1.30. Воспоминание об А.И.Рубце //РМГ.-1913.-№22-23.-С.527-531.
- 1.31. О песнях Брамса //РМГ.-1913.-№34-35.
- 1.32. Пятидесятилетие капельмейстерской деятельности Э.Ф.Направника //РМГ.-1913.-№37.-Стлб.761-771.
- 1.33. Парсифаль Рихарда Вагнера.- СПб.-М.: В.Бессель и К., 1914.
- 1.34. Нюрнбергские мастерзингеры Рихарда Вагнера. Общедоступный очерк [и либретто].- СПб.-М.: В.Бессель и К, 1914.
- 1.35. К постановке "Парсифаля" //РМГ.-1914.-№1.
- 1.36. Неведомому Баху //РМГ.-1914(?).-№11.-Стлб.281-289.
- 1.37. Как возвратился старый орел. Рассказ из жизни древнескандинавского мира //Ежемесячные Литературные и популярно-научные приложения к журналу "Нива".-1914.-Т.II.-№5.-С.75-102.
1. 38. Свириденко С. Исландская, или норвежско-исландская литература (древняя) // Новый энциклопедический словарь/ Акад. К. К. Арсеньев. СПб., 1914. Т. 19. СПб. 712–717.
- 1.39. Сын океана. (Новелла) //Там же.-1915.-Т.III.-№12.-С.616-623.
- 1.40. Победенные. [Перевод] из Ади Негри //Новейший чтец-декламатор /Сост. Л.Б.Раевский.- [1915].-С.253-254.; То же //Чтец-декламатор. Т.I /Сост. Ф.Самоненко. Изд. 12.- Киев, 1916.-С316-317.; То же //Сборник литературно-художественных революционных произведений.- М., 1922.
- 1.41. Стихотворение. "Памяти Э.Ф.Направника". //РМГ.-1916.-№48.
- 1.42. Эдда. Скандинавский эпос. Перевод, предисловие и комментарии. [Т.I].- М.:Изд. М. и С.Сабашниковых, 1917.
- 1.43. [Фрагменты из "Эдды"] //Хрестоматия по западноевропейской литературе. Литература средних веков. /Сост. Р.О.Шор.- М., 1936, 1938, 194...(?)

- 1.44. Из неопубликованного наследия: Эдда, т. II, Песнь о Хамдире // Слово в контексте литературной эволюции: проблемы жанров. - М., 1993.
- 1.45. Колдун // Зеркальная струя [Харьков]. - 1997. - №1. - С. 12-17. (Публикация Г. И. Ганзбурга.)

2. Сочинения С. Свириденко (рукописные источники):

- 2.1. Без крыльев. Колдун. Идеальная женщина. - ЦГАЛИ, ф. 335, оп. 1, № 296.
- 2.2. Рассказы разных лиц, записанные С. А. Свиридовой. - ГПБ, ф. 273, № 239. - 3 л.
- 2.3. "Ночевала тучка золотая" и "Без крыльев". Рассказ. (Литографированный экз.). - ГПБ, ф. 273, № 237. - 3 л.
- 2.4. ["Герман"] Отрывок повести без заглавия. - ГПБ, ф. 273, № 238. - 20 лл.
- 2.5. "Федра". Перевод трагедии неустановленного автора. Отрывок. - ГПБ, ф. 273, № 241. - 21 лл.
- 2.6. "Предварительные примечания для автора" к переводу Эдды. - ГПБ, ф. 273, № 240. - 4 лл.
- 2.7. "Эдда". Книга II-я. 1910 [г.]. - ГБЛ, ф. 261, к. 12, № 1. - 496 лл.
- 2.8. Ф. Дан. Баллады. Пер. с нем. С. Свириденко. - ЦГАЛИ, ф. 629, оп. 1, № 748.
- 2.9. "Кольцо Нибелунга". Перевод. [Верстка 1920-1923]. - ЦГАЛИ, ф. 629, оп. 1, № 464.
- 2.10. Письмо к И. В. Егорову. - ГПБ, ф. 273, № 130.
- 2.11. Письмо к Непременному секретарю Императорской Академии Наук от 30 дек. 1910 г. - ЛО ААН СССР, ф. 9, Оп. 3, № 41. - Л. 19.
- 2.12. Письмо к Непременному секретарю Императорской Академии Наук от 19 дек. 1912 г. - ЛО ААН СССР, ф. 9, Оп. 3, № 22. - Л. 113.
- 2.13. Письма к М. В. Сабашникову. - РО ГБЛ, ф. 261, к. 6, № 20.
- 2.14. Письма к А. А. Блоку. - ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, 395.
- 2.15. Письмо к В. П. Коломийцову от 25 февр. 1911 г. - ЛГИТМиК, ф. 87, оп. 1, № 216.
- 2.16. Письмо от 3 марта 1925 г. - РО ИРЛИ, ф. 230, № 686.
- 2.17. Письмо к К. К. Романову от 23 окт. 1912 г. - РО ИРЛИ, ф. 137, № 115.
- 2.18. Прошение в Дирекцию Императорских театров. - ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 10, д. 1083. - Л. 12.

3. Литература о С. Свириденко (печатные источники):

- 3.1. Белодубровский Е.Б. М.И.Ливеровская // Дантовские чтения-1976. - М., 1976.-С.129.
- 3.2. Браун Ф.А. Литературная заметка. По поводу книги С. Свириденко "На Севере. Из далекого прошлого северных германских племен". //Вестник Европы.-1908.-№4.-С.833-836.
Браун Ф. А. По поводу книги С. Свириденко // Вестник Европы. СПб., 1908. Т. 2. Кн. 4. С. 833–836.
- 3.3. Браун Ф.А. Отзыв о переводе С. Свириденко "Эдды" // Сборник отчетов о премиях и наградах, присуждаемых Императорскою Академиею наук. Т.6. Отчеты за 1911 г.- Пг., 1916.-С.199-220.
- 3.4. Блок А.А. [Дневниковая запись от 25 мая 1921 г.] //Блок А.А. Собрание сочинений в 8 томах. Т.7.- М.-Л., 1963.-С.421.
- 3.5. Ганзбург Г.И. К биографии Ивана Ершова //Литературное обозрение [М.].-1988.-№12.-С.83-84.
- 3.6. Ганзбург Г.И. Предисловие и публикация: С. Свириденко «Колдун» //Зеркальная струя [Харьков].-1997.-№1.-С.12-17.
- 3.8. Ганзбург Г.И. «...У меня своя поставленная цель в жизни...»: С. Свириденко — музыкальная писательница и переводчица //Музыкальная академия [Москва].-1998.-№1.-С.167-169.
- 3.9. Ганзбург Г.И. С. Свириденко — дослідниця німецької музики та перекладачка німецькомовних лібрето //Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення (за матеріалами міжнародного симпозіуму): Збірник статей /Ред.-упорядн. Т.С.Невінчана.- Київ, 1998.- С. 164-173.
- 3.10. Ганзбург Г. Очерк творчества С. Свириденко // 3 музично-педагогічного та дослідницького досвіду: Збірка статей. Вип 2. / Упорядник Г. І. Ганзбург, загальна редакція А. С. Зареченської – Харків: Сага, 2008. – С. 118-190. ISBN 978-966-2918-71-7
- 3.11. Зильберштейн И.С. Блок и Мариетта Шагинян // Литературное наследство. – 1987. – Т.92. – Кн.4. – С.752-758.
- 3.12. Кондра С.Г. Систематический указатель РМГ за второе десятилетие (1904-1913).- [СПб.,] 1914.
- 3.13. Рощенко Е.Г. Журнальная вагнериана С. Свириденко в контексте ее творческого наследия // Ф.Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: Сб. науч. Трудов / Сост. Г.И.Ганзбург.- Харьков, 1995.- С.103-119.

- 3.14. Рощенко Е.Г. Лики Шумана в его песнях (по прочтении С. Свириденко) //Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы.-Харьков: РА — Каравелла, 1997.-С.34-57. 3.17.
- 3.15. Смирницкая О. [Предисловие к публикации:] С.А.Свиридова. Из неопубликованного наследия: Эдда, т.II, Песнь о Хамдире //Слово в контексте литературной эволюции: проблемы жанров.- М., 1993.
- 3.16. Смирницкая О. Софья Свириденко и ее «Эдда» // Древнейшие государства Восточной Европы — 1999. — М.: «Восточная литература» РАН, 2001.
- 3.17. Стеблин-Каменский М. И. Старшая Эдда.- М.-Л., 1963.-С.192-194.
- 3.18. Чуковская Е.Ц. Блок в архиве Чуковского // Литературное наследство.-1987.-Т.92.-Кн.4.-С.315-316.
- 3.19. Шарыпкин Д. М. Первый полный перевод «Старшей Эдды» на русский язык (рецензия на перевод А. И. Корсуна // Скандинавский сборник X.- Таллин: Ээсти Раамат, 1965.-С.278-286.
- 3.20. [Без подписи] От редакции // Скандинавский сборник. Вып.25.- Таллин, 1980.-С.189.

4. Архивные документы, касающиеся С. Свириденко (рукописные источники):

- 4.1. Браун Ф.А. Отзыв о сочинении С Свириденко "Песнь о Сигурде".- ЛО ААН СССР, ф.9, оп.3, №87.-Лл.131-132.
- 4.2. Браун Ф.А. Отзыв о переводе в стихах "Эдды" С Свириденко (Свиридовой).- ЛО ААН СССР, ф.9, оп.3, №41.-Лл.20-37, 38-66.
- 4.3. Издательство М. и С.Сабашниковых. Договор с Свиридовой С.А. 1912г.- ГБЛ, ф.261, оп.8, №90.
- 4.4. Направник . Письмо к М.В.Станиславскому от 2 февр. 1910 г.- ЛГИТМиК, ф.21, оп.2, № 122.
- 4.5. [Пяст В.А.] Список произведений С.Свиридовой (С. Свириденко).- ЦГАЛИ, ф.237, оп.1, №145.-Л.2.
- 4.6. Шихматов А.А. Письмо К.К.Романову то 03.04.1915.- ЛО ААН СССР, ф.6, оп.1, №38.-Л.21.
- 4.7. Шпаро Б. Записка к П.С.Когану от 25.05.1928.- ЦГАЛИ, ф.237, оп.1, №145.-Л.1.

Анна Ковальчук (Петербург)

Одна из страниц русской книжной графики

Модерн возник в группе выдающихся художников «Мир искусства», именно их стремление уйти от настоящего к прошлому, стало толчком к формированию нового стиля. В дальнейшем благодаря таланту импресарио (агент-профессионал) Сергея Дягилева, в 1908 году Париж увидел всю глубину и эстетику русского модерна на театральных подмостках, а отечественная публика познакомилась с новинками литературных и художественных произведений в одноименном журнале.

Рубеж двух столетий стал для России Серебряным веком в искусстве, а для Западной и Европейской культуры – Золотым. Новаторством стиля, а также историческим вдохновением для художников являлись образы и формы природы. Популярными мотивами были цветы, птицы, насекомые, деревья, женский образ и витиеватая линия, напоминающая ветви деревьев, волну и стебли растений.

Нововведения в стиле модерн проявились, прежде всего, в архитектуре, уже позднее преобразовались и распространились на все виды искусства.

Основоположниками русского новаторского стиля стали художники-станковисты Константин Коровин, Александр Головин, Лев Бакст, Александр Бенуа, Николай Рерих и другие. Цель данных мастеров заключалась в том, чтобы объединить графическое восприятие, создать картину единого живописного полотна.

Суть исследования заключается в попытке различить черты модерна в русской книжной графике начала XX века на примере работ Леона Бакста в журнале «Мир искусства».

До появления «Русских сезонов» в Париже, отечественные художники прошли большой путь, добиваясь признания и понимания нового стиля. С появлением объединения «Мир искусства» начинается развитие модерна в России. «Деятельность же мастеров «Мир ис-

куства» была целенаправленной, чрезвычайно активной, не только узкохудожественной, но и общекультурной» - писал Д. Сарабьянов⁵⁰.

Объединение «Мир искусства» возникло в 1898 году и просуществовало с перерывами до 1924 года. Благодаря одноименному журналу, который выходил с 1899 по 1904 года, мирискусники открывали новые горизонты развития и творчества молодым неординарным мастерам – тем, кто видел мир иным, быстроменяющимся и быстротечным.

Миропонимание художников данного объединения было гораздо более пространным и не акцентированным в четких мировоззренческих или философских рамках. Данную точку зрения можно прочесть в автобиографических записках А.П. Остроумовой-Лебедевой, в которых примером служат слова Александра Бенуа: для того, чтобы объединение «Мир искусства» могло долгие годы «жить», «оно не должно строго замыкаться в определенные рамки»⁵¹. Важным для мирискусников была сама идея творческой свободы, когда каждый имеет свой взгляд на окружающий мир и возможность самовыражаться соответствующими художественными средствами.

Именно идея творческой свободы объединила столь разных людей, какими были мирискусники. В своей фундаментальной монографии о выдающемся художнике Льве Баксте И.Н. Пружан описывает журнал «Мир искусства», как важный инструмент, который объединил и раскрыл возможности русских и зарубежных мастеров, а также «содействовал развитию художественного вкуса»⁵².

Однако нужно отметить тот факт, что основой для объединения послужила творческая свобода, но именно она стала и причиной распада этого союза.

Проанализировать всех художников данного объединения, а также художественные произведения, достаточно сложно, так как в этот союз входило много временных мастеров и «коренных». Учитывая вышесказанное, примером может послужить художник, декоратор, оформитель журнала «Мир искусства» и дизайнер Лев Самойлович Бакст.

⁵⁰ Д. Сарабьянов. История русского искусства конца XIX – начала XX века. - 2. изд. - М.: АСТ-Пресс: Галарт, 2001. с. 63

⁵¹ А.П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. – М., 2003. – Т. 1-2. с. 216

⁵² И.Н. Пружан. Лев Самойлович Бакст. – Л.: Искусство, 1975.с. 35

Первые шаги мирискусников связаны прежде всего со станковым творчеством, а уже позднее с книжной графикой и театральными декорациями.

Развитием книжной графики послужило создание журнала «Мир искусства», как было сказано выше, оформлял его Лев Бакст, Константин Сомов, Евгений Лансере, Александр Бенуа, организатором выставок и редактором журнала впоследствии стал Сергей Дягилев. Помогали и подсказывали импресарио его друзья по «кружку». Например, идея выставки произведений отечественной молодежи, принадлежит Леону Баксту: «Уговорил его сделать с нами, «молодыми русскими художниками», то же, что англичанами, то есть отобрать весною в мастерских все интересное и устроить выставку от его имени»⁵³.

Несомненно, собственный журнал открыл мирискусникам возможность реализовать свое представление в печатном издании, создав индивидуальное произведение искусства, в нем сочетались бумага, шрифт, украшения и иллюстрации, которые находились в гармоничном единстве и отвечали современным тенденциям эпохи модерна.

Устремления художников «Мир искусства» совершенствовать оформление журнала, обращает их внимание к известным западным графикам, таким, как Ф. Валлотон, О. Бердсли, Т.-Т. Гейн, М. Клиггер и Ю. Диц. Еще одним важным фактором, оказавшим влияние на графику мирискусников стала японская цветная гравюра. Доказательством может служить письмо Леона Бакста к С.П. Яремичу от сентября 1904 года, в котором мастер ясно дает понять, что увлечен работами пейзажиста и жанриста Хокуся. «Купил чудесный альбом рисунков Hokusai, такие там вещи, что мне просто больно раскрыть свой альбом, чтобы не пасть духом!» - писал Лев Бакст⁵⁴.

По словам И.Н. Пружан мирискусники приложили большие усилия, чтобы возвысить журнал над всеми остальными: «Это увенчалось успехом: оформление «Мира искусства» отличалось значительно большей стилистической цельностью, продуманностью, хорошим вкусом. К достоинствам журнала относились также высокое

⁵³ И.Н. Пружан. Лев Самойлович Бакст. – Л.: Искусство, 1975.с. 35

Письмо Леона Бакста А.Н. Бенуа от 26 мая 1897. ГРМ, сектор рукописей, ф. 137, ед. хр. 669, л. 4.

⁵⁴ И.Н. Пружан. Лев Самойлович Бакст. – Л.: Искусство, 1975.с. 36

качества шрифта, и в особенности репродукций, добиться которого при несовершенстве тогдашней полиграфии было нелегко»⁵⁵.

Еще одним важным моментом был шрифт, долгие поиски привели Александра Бенуа и всех мирискусников в Академию Наук, где они нашли подлинный шрифт XVIII века и назвали его «Елизаветинский».

Лев Бакст уйдя с головой в работу, как писал Александр Бенуа: «изобретал элегантные надписи для рисунков и ретушировал фотографии, пытаюсь придать им более художественный характер»⁵⁶. Художник изменил сюжетно-повествовательную композицию, которую использовали как концовку или заставку, заменил ее рисунком, который был связан с текстом образно-стилистически. Ранее рисунок, строившийся на мягких световых переходах, уступил место контурному.

Книжные украшения Леона Бакста обладали определенным индивидуальным своеобразием. Узоры ясные и четкие пластически выразительны. В книжной графике Лев Самойлович подобно другим мирискусникам идет не от конкретных наблюдений, а от искусства прошлого. Если А. Бенуа и К. Сомов использовали в оформлении журнала элементы рокко, а Е. Лансере – ампир, то Лев Бакст заимствовал декоративный материал из искусства классической Греции.

Как пишет В.П. Шестаков в книге «Русский серебряный век», искусство эпохи модерна: «с глубочайшим интересом обращалось к различным периодам мировой истории, но выделяло античную историю, как образец для подражания и интерпритации»⁵⁷.

В иллюстрации Лев Самойлович вписывал растительный орнамент (пальметта), вазы, треножники, колонны и гирлянды. Впоследствии одним из преобладающих мотивов в композиции станет мифология и элементы греческой архаики.

Примером может служить заставка к статье В.В. Розанова «Флоренция», на которой линейно изображены античные элементы: греческая ваза, фрукты, треножники, венки, сатиры, а также художественный и литературный символы – книга и кисти с палитрой.

В 1902 году Леон Бакст создает заставку для издания Н. Кутепова «Царская и императорская охота на Руси», все в ней напоминало

⁵⁵ Там же

⁵⁶ И.Н. Пружан. Лев Самойлович Бакст. – Л.: Искусство, 1975.с. 37

⁵⁷ В.П. Шестаков. Русский серебряный век: запоздавший ренессанс. – СПб.: Алетейя, 2017. с. 6.

XVIII век. И.Н. Пружан так описывает работу: «Изящная рокайльная виньетка, в которой декоративные мотивы гармонично сочетались с изображением людей, хорошо организовала страницу»⁵⁸. Данная работа отражала суть описанной темы в очерке.

В заставках созданных для журнала «Мир искусства» виден новый подход к оформлению книги, стремление художника к декоративной выразительности рисунка «к подчинению его плоскости листа»⁵⁹.

Иллюстрации наполнены символической условностью изображения, стилизация и орнаментальное плоскостное построение, а также плавность линий, сближают многие книжные произведения Льва Самойловича с работами мастеров западного модерна. В дальнейшем некоторые черты данного стиля, отразятся в станковой живописи и театральных работах мастера.

Работа мирискусников над созданием журнала, который понимался как цельный организм, стал именоваться возрождением в России графического искусства – книжной графики.

В те годы, когда Леон Бакст работал над оформлением журнала «Мир искусства», сохранилось немало мелких зарисовок явно книжного характера. Как утверждал сам Александр Бенуа о трудолюбии художника, который не тратил время впустую, вокруг могла идти оживленная беседа, а Лев Самойлович полностью уходил с головой в работу, не обращая внимание на дискуссию: «У меня всегда было приготовлено для него полное снаряжение – тушь, карандаши, кисти, все, что нужно для графических работ...»⁶⁰.

Таким образом можно проследить в книжной графике журнала «Мир искусства» синтез таких видов, как литература, живопись и графика. Литературный образ включал в себя разнообразие одновременных точек зрения, исходя из данного повествования художники создавали индивидуальную композицию листа, поиск материалов и техники исполнения.

В книжной графике было представлено новое понимание книги, ее рассматривали как самостоятельный вид искусства, а чередование художественных элементов в определенном ритме создавало единство художественного пространства, которое в последствии форми-

⁵⁸ И.Н. Пружан. Лев Самойлович Бакст. – Л.: Искусство, 1975.с. 39

⁵⁹ И.Н. Пружан. Лев Самойлович Бакст. – Л.: Искусство, 1975.с. 40

⁶⁰ Alexandre Benois. Memoirs, v. II, London, 1964, p. 69-70.

рования композиции становилось главной формой демонстрации эстетического начала.

Важнейшим аспектом является то, что книжная графика именно в эпоху модерна стала наиболее популяризирована, и хотя искусство стиля во многом интернационально, его общие черты наблюдались во всех западных странах, но каждое государство вносило что-то свое традиционное, создавая новые стилистические особенности и эстетическое начало.

Литература

1. Д. Сарабьянов. История русского искусства конца XIX – начала XX века. - 2. изд. - М.: АСТ-Пресс: Галарт, 2001. с. 63
2. А.П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. – М., 2003. – Т. 1-2. с. 216
3. Письмо Леона Бакста А.Н. Бенуа от 26 мая 1897. ГРМ, сектор рукописей, ф. 137, ед. хр. 669, л. 4.
4. И.Н. Пружан. Лев Самойлович Бакст. – Л.: Искусство, 1975.с. 36 – 40
5. В.П. Шестаков. Русский серебряный век: запоздавший ренессанс. – СПб.: Алетейя, 2017. с. 6
6. Alexandre Benois. Memoirs, v. II, London, 1964, p. 69-70.

О малоизвестном опусе Игоря Стравинского

Творчество И. Стравинского, оказавшего огромное влияние на композиторов последующих поколений, всегда актуально своей инновационностью в области обновления средств музыкальной выразительности, поиска оригинальных тембровых сопряжений, преломлением черт русского фольклора в современном музыкальном языке. Отметая все предположения о принадлежности к французскому, американскому искусству, он всегда оставался истинно русским художником, что декларируется в высказываниях от автора в зрелом возрасте, а главное – в его музыке. Анализируя труд Б. Асафьева «Книга о Стравинском» и перечисляя все признаки «русскости» в сочинениях разных временных параметров творчества мастера, Б. Ярустовский констатирует: «Всё это глубоко самобытное, интонационно щедрое, русско-музыкальное, поющее, томящееся, звенящее, заклинающее, лихо отплясывающее, полное внутренней могучей энергии было вывезено, по мнению Асафьева, словно в контейнере на Запад как бесценный материал» [9, с. 7].

Стравинский и фольклор – это тема самостоятельного исследования, широко представленная в работах музыковедов разных поколений. Русский мелос у композитора – проявление его мышления, выраженного в музыкальных высказываниях разных жанров, на что указывает И. Воробьёв: «Стремление найти золотую середину между фольклорным прообразом и техникой композиции, а точнее сделать композиторский язык адекватным фольклорному оригиналу – становится основным вектором неофольклоризма 1910–1920-х годов» [2, с. 67]. Именно в этот период создавались «Гуси, лебеди», «Тилим-бом» из «Трёх историй для детей для голоса и фортепиано» (1915 – 1917) и «Селезень», «Русская запевная» из «Четырёх русских песен для голоса и фортепиано» (1918–1920). И. Стравинский обратился к ним в 1954 году, объединив в цикле «Четыре русские песни для голо-

са, флейты, арфы и гитары». В сочинениях, написанных на народные стихи, наблюдается ярко выраженное фольклорное начало в музыке.

Следует констатировать, что в русской речи композитора привлекала своеобразная «инструментовка» стиха. Имеются в виду аллитерации с повторением согласных звуков и как антипод – ассонансы, где доминируют гласные, анафоры и характер артикуляции, а также ритмика. «В стихах меня прельщало не столько занимательность сюжетов, сколько сочетание слов и слогов, то есть чисто звуковая сторона, которая производит наше чувственное восприятие, впечатление, близко к музыкальному» [6, с. 98–99].

Цикл «Четыре песни для голоса, флейты, арфы и гитары», созданный в поздний период творчества, можно рассматривать как своеобразную сюиту из разножанровых песен (хороводная, волочѣбная и две хороводно-игровых).

«Селезень» – хороводная песня-игра, где селезень догоняет уточку. Девушка стоит внутри круга-хоровода, а парень за его пределами. Он стремится её поймать и поцеловать, а весь хоровод мешает ему. Опираясь на особенности текста, композитор создает песню в куплетной форме: I куплет цц. 1 – 5 (тт. 7 – 28); II куплет цц. 6 – 8 (тт. 35 – 49) и III куплет цц. 9 – 11 (тт. 49 – 67). Уже в начале цикла прослеживается вариантность в области мелодии, ритмики, лада, гармонии, фактуры и тембрового освещения.

Во вступлении изложен центральный гармонический комплекс. На тоническое трезвучие *H dur* в партии гитары, дублируемой флейтой накладываются «чужие» акцентированные звуки арфы ($c^1 - d^2$). В начале её партии арфы стоит обозначение приёма *étouffé*, что значит брать струны, приглушая их возле порожка ребром ладони правой руки с одновременным извлечением звука плектром или *pizzicato*, что позволяет достичь ударного эффекта. Возвращаясь к структуре аккорда, сочетающего в себе звончатую русско-народную пентатонику в партии флейты и гитары, движущихся в унисон, и резко диссоциирующее остигатное сонорно-ударное двузвучие в партии арфы следует подчеркнуть его полифункциональность, названную Ю. Холоповым «полигармонией». Его появление в гармоническом собранном звучании в конце т. 6, готовящее вступление сопрано и неоднократно повторяющееся на протяжении трёх куплетов песни, позволяет назвать его «лейтаккордом», что также мотивированно использованием его отдельных звуков и мотивов из гармонической фигурации в дальнейшем развитии. Из этого своеобразного симбиоза мотивов

гармонической вертикали вырастут основные попевки начального раздела каждого куплета.

Уже во вступлении следует отметить присущую творчеству Стравинского в целом и данному сочинению в частности вариантность ритмики. В первоначальной версии песни «Селезень», написанной в 1918 году, композитор указывает размер $\frac{7}{8}$, а в анализируемом варианте 1954 года он чередует $\frac{2}{4}$ с $\frac{3}{8}$. Такая метрика позволяет сразу же обнаружить вариантность ритмики: секунды арфы попадают на относительно сильные и слабые доли, нарушая стереотип в акцентировке.

I куплет состоит из двух предложений: *a* (тт. 7 – 13) и *b* (тт. 17 – 28), разделённых проигрышем на тематическом материале вступления. В попевках его мелодии чётко разграничивается деление на два голоса: в верхнем удерживается в качестве основного тона звук d^2 , а в нижнем появляются c^2 и h^1 с возвратом к истоку в т.11. Раскачки на терции в тт. 9 – 10 являются своего рода предтечей их появления в т. 12 с обрисовкой контура тоники *b moll* и возвращением движения по звукам трезвучия *H dur* в проигрыше. 13 остинатных звуков d^2 в верхнем голосе, «вдалбливаемых» в слуховое поле в сочетании с арфовым остинато – типичный для Стравинского приём, заимствованный из русских звонов с перебивкой главного колокольного удара в т. 10 (ц.1). «“Звонность”, “ударность” всегда интересовали композитора, особенно звон струнных инструментов — балалаек и гуслей» [7, с.19]. Их ближайшими тембровыми родственниками являются арфа и гитара. Вариантность прослеживается в изложении партии арфы в проигрыше.

Второе предложение куплета контрастирует первому устойчивостью метра и тональностью *As dur*, с которой диссонирует настойчиво «внедряемый» гитарой *C dur*, продолжая политональное сочетание, заявленное в первом предложении: *H dur – C dur; As dur – C dur*. Однако, начиная с т. 24, в *pizzicato* гитары снова возвращается *H dur*, что подчёркивается динамикой *f*. Здесь же арфовые остинато на звуках $as^1 - b^1$, обозначающие тональность *As dur*, сменяются на прежние (нона $c^1 - d^2$), образуя своеобразную гармоническую репризность. В тт. 24 – 25 возникает кульминация первого куплета, выделенная движением к вершине as^2 и соответствующей динамикой *f*. Вызывает интерес партия флейты с хроматическим кружением вокруг заявленного ранее в мелодии первого предложения основного звука *d*. Всё это вместе с проигрышем ц. 5 готовит появление второго куплета в

ц. 6. Здесь партия гитары на *ff* заявляет новый вариант мелодии первого предложения второго куплета в ц. 6, экспонирующего её тоном ниже, пытаясь утвердить тонику *C dur* в тт. 29 – 32. Кроме всего прочего, композитор меняет последовательность звуков в расслоении на два голоса. Основной тон с c^1 так же, как и в инварианте, уходит сначала на секунду, затем на терцию. Всё это исполняется на *staccato* и подхватывается двойным *staccato* флейты в т. 33, переводящим музыкальную ткань сопровождения в уже знакомую полигармонию лейтаккорда в ц. 6.

Во втором куплете у сопрано в расслаивающемся двухголосии в нижнем голосе в отличие от инварианта сначала появляется терция, а потом секунда. Кроме отмеченной вариантности в чередовании секундовых и терцовых интонаций у сопрано, отталкивающихся от основного тона d^2 , первое предложение укорачивается на один такт. Появление в его мелодии сначала терции, а затем секунды со второго предложения второго куплета и в третьем делает её доминирующим интервалом мелодического развития. Наряду с этим есть основания говорить о вариантности фактуры. В нижнем регистре у гитары появляются ноты из партии арфы, которая паузирует за исключением появления полиаккорда в начале ц. 6 на сильной доле и т. 37 на слабой. Выдержанный звук d^2 у флейты, поддерживающий его в статусе основного тона, сменяется взлетающим пассажем на двойном *staccato* в тт. 36 – 37 с последующей остановкой на d^2 . Разбросанные в противоположном направлении большие интервалы шестнадцатыми в т. 39 на *f* подводит к началу второго предложения в тональности *H dur* (ц. 7).

Во втором предложении наблюдается структурное «разногласие» с первым – вместо 12 тактов 10, также имеет место фактурная, гармоническая, тембровая вариантность, а, начиная с ц. 8, мелодическая и ритмическая. В ц. 7 в партии гитары устанавливается синкопированное оstinатное движение между секстой *fis – dis¹* и септимой *dis – cis¹*, которые органично вписываются в тонику *H dur* и её доминанты. Опаздывая на одну восьмую с учётом переменного размера, они образуют своё равномерное движение четвертными, вступая в полиритмию с рисунком арфы. Кажется, что изобретательности композитора нет предела, если посмотреть на партию флейты, интонирующей сначала нисходящую септиму $h^2 – cis^2$, а затем сексту $dis^3 – fis^2$. На этой музыкальной ткани солистка поёт мелодию второго предложения, в отличие от второго предложения второго куплета, не

выходящей за пределы тонической квинты. В ц. 7 преобладают нисходящие напевные терции, а далее в ц. 8 следует отметить интонационное варьирование, где в тт. 45, 47 появляется нисходящий квинтовый скачек $ais^2 - dis^2$, достигая мелодической вершины и соответственно усиливая напряжение.

Окончание второго куплета сопровождается тематическим материалом проигрыша перед ним, когда на фоне секстоли гитары, флейта дубль *staccato* снова взлетает по аккордовым звукам к лейтаккорду в т. 49 с полифункциональным сочетанием тоник *H dur* и *C dur*. Внедрённый в фактуру второго предложения проигрыш словно сжимает тематический материал, укорачивая его на 2 такта. К тому же в т. 49 в мелодии с акцентом появляется звук d^2 , как бы напоминая о своём основном назначении, из-за такта начиная третий куплет и способствуя непрерывности развития. На *p*, *legato* вокалистка поёт мелодию второго предложения в тональности *B dur*, унаследовав у предыдущего проведения преобладание мягкой нисходящей терции $f^2 - d^2$. В этом покачивании угадывается характерность походки утки, согласнo сюжету свободно передвигающейся по полям, по горам, по избам. Будучи мастером вариантного развития, Стравинский возвращает арфе её остинатную нону ($c^1 - d^2$), сопрягая её с остинатными трехзвучными фигурами гитары ($es^1 - b - d$). Она образует нисходящее сочетание квинты и сексты, начальный звук гитары попадает на новую ритмическую долю в переменном размере. Стремительное восходящее движение септим флейты в тт. 53 – 55 в сопровождении мечущейся квинтой на *staccato* партии арфы вместе с остинатным голосом гитары завершается ударом лейтаккорда, после чего наступает новая фаза развития второй фразы (т. 57).

После очередного секстольного взлёта партии гитары, устремлённого к лейтаккорду в т. 60, появившемуся как бы «невовремя» до окончания фразы и утратившему свою полифункциональность в сочетании *C dur* и *H dur* с заменой последнего на трезвучие параллельного минора, звучит последняя фраза. Она основана на повторах мягких терций тоники с неожиданным возвращением в тональность *H dur*. Мелодия сопрано в сопровождении бликов арфы останавливается на тонике, на h^3 завершает свою партию флейта, имитирующая начальный мотив первой фразы в варьированном облике. Нисходящие секунды трансформируются сначала в нону, затем в октаву. И, наконец, заключительный аккорд на f в *D dur*'е с признаками

*e moll'*а напоминает о лейтаккорде, фиксирующем начало каждого нового построения куплетной формы.

Таким образом, мелодическое, ритмическое, фактурное, тембровое и гармоническое варьирование динамизирует куплетную форму в полном соответствии с развитием сюжета. Музыкальная ткань пульсирует постоянным обновлением интонационных и ритмических формул, вызывая аллюзию на импровизационность архаичных фольклорных пластов, реставрированных современным мастером.

Вторая песня «Русская запевная» в цикле 1919 года называется «Сектантская» и относится к жанру волочёбных, исполняющихся обычно в первые дни Пасхи. Она традиционно выдержана в трёхчастной форме с зачином (а) развернутой серединой величально-благожелательного склада (b) и заключением, восхваляющим Господа (a^1), поражая интонационным богатством, сопрягающимся с импровизационной ритмикой и погружающим слушателя в седую архаику. «В музыке Стравинского здесь не впервые слышен мелос, связанный с уходящим былым миром раскольничьих и сектантских напевов, не в смысле заимствования этих напевов, а в смысле отражения и преломления в художественном творчестве выразительного богатства интонаций, возникающих в связи с мелодическим образованием, порожденными древнерусской религиозной культурой» [1, с. 103].

Песня возникает с вокального запева в тональности *a moll*, на которую указывает тонический органнй пункт в партии арфы (на *A* опираются звуки ces^2 и es^1 верхнего голоса). Начиная с основного тона и возвращаясь к нему в т. 2, в мелодии наблюдается поиск устоя между первой и второй ступенями (a^1 и h^1), а затем первой и второй низкой фригийского от *a*. В пользу этой версии говорят остановки движения на звуках h^1 и b^1 , где каждый звук длится в общей сложности $\frac{7}{8}$. Оstinатно повторяющийся органнй пункт *A* подчёркивает основной тон, образуя большую и малую секунду с удержанными звуками мелодии, что создаёт определённое напряжение концентрацией диссонансов. Начиная с т. 4, устанавливается размер $\frac{7}{8}$ с группировкой 3+4, с паузами то на первой, то на последней восьмой. Удержанный b^1 становится своеобразной опорой для поворота мелодического развития в сторону фригийского лада от *g*. Вращающиеся триоли в объёме терции сначала замирают на второй пониженной ступени (as^1), а затем в т. 5 на VI# основной тональности. Эти непривычные тональные, в большей степени ладовые «зигзаги» поддержи-


ваются голосом гитары, повторяющей отдельные мотивы партии сопрано. Синкопированный ритм, переменный метр, триольность при сохранении оstinатности в партии арфы и небольшого диапазона поступенной мелодии в объеме ум. 4 соответствует семантике текста. Он повествует о метелице, укрывшей все пути и дороги, как правило сопровождающейся завыванием ветра.

В ц.1 у сопрано появляется вариант предыдущего распева как в интонационном, так и в ритмическом отношении с остановкой на звуке h в т. 8. Композитор максимально насыщает фактуру инструментального ансамбля: взвизгивание ♩ на *staccato* в высоком регистре квинтоли флейты $^s f$ с захватом b^3 , как будто напоминающее порыв ветра, сменяется чередованием диссонирующих б. 7 и б. 9. Здесь же триольное кварто-квинтовое движение мелодии арфы сначала останавливается на b^1 , а затем, согласуясь с мелодией сопрано, на h^1 (тт.7 – 8). Всё это двухголосие сдерживается размеренным оstinато арфы, рождая новые стремительные взлёты флейты в тт. 9 – 10, которые завершаются трелью на des^2 и b^1 , соответствуя словам «нельзя пройти и проехать», и дополняется тревожными септолями гитары в нижнем регистре. Они готовят ц. 2, где появление fis^2 значительно расширяет диапазон предыдущего музыкального повествования. Появление высокого регистра приобретает резюмирующее значение. Выясняется, что метелица не даёт «пройти и проехать к родимому батюшке». Начало этой фразы схоже с предыдущей, благодаря троекратному повторению звуку fis^2 . Однако он поступенно движется вниз от fis^2 к dis^2 , а за вторым разом захватывает объём тритона, потеряв dis^2 , вступавшем в перечень в предыдущем такте. Его можно рассматривать как временное явление, учитывая оstinатную фигуру флейты. А затем появляется второе звено нисходящей секвенции в объёме ч. 4, с возвращением к h^1 (тт.13 – 14).

Обращаясь к переменному размеру $\frac{3}{8}, \frac{4}{8}$, композитор оставляет неизменными оstinатную фигуру на восходящих нонах у флейты и пульсирующий флоржолет арфы на fis^2 , размечающий своё мерное движение вне указанного метра. Здесь на небольшом отрезке наглядно представлены разные ритмические и интонационные планы, образуя полиритмию самостоятельных интонационных комплексов, что присуще музыкальной лексике композитора XX века. Заключительная фраза первой части предваряется восходящим разбегом ♩ по звукам ундецимаккорда у флейты (секстоль) и нонаккорда у гитары

(квинтоль) в тональности *f moll*. Знакомая фраза опять поменяла свой облик как в ритмике, так и в мотивном развитии. В отличие от предыдущей у сопрано звучит нисходящий тетракорд в объёме кварты. Поступенный нисходящий мотив в рамках терции останавливается на c^2 , претендующего на роль основного тона, сползая в конце на уже знакомый устой h^1 . В этом убеждает органнй пункт c^1 в партии флейты, где верхние звуки скрытого двухголосия отчасти дублируют мелодию солистки. Здесь снова присутствуют остинатные звуки «чужой» тональности ($ges^1 - as^1$) в то время как остинатный фон у арфы опирается на сексту d^1, b^1 . Этот приём политоникальности, характерный для музыки XX века, найдет широкое распространение в творчестве Шостаковича и никак не соотносится с народным творчеством близких к нашему времени столетий.

Середина *b* развивающего характера заявляет о себе более размеренным плавным движением с укрупнением длительностей, с преобладанием четвертей и восьмых. Безостановочное остинатное развитие в партии гитары на звуках $ges^1 - as^1$, а также переход на легато с h^1 в b^1 способствует непрерывности развития. Архаичные квартовые зовы в партии сопрано завершаются мотивами нисходящей терции в тональности *b moll*, что подтверждает органнй пункт *b* в партии арфы. Её остинатные флажолеты вступают в диалог с размашистыми восходящими септимами и нисходящими октавами голоса флейты,двигающегося по звукам тональности *h moll*, и согласующегося благодаря энгармонизму с верхними флажолетами арфы ($ces = h$). Сдвиг тональности на полутон вверх освежает звучание второй фразы, где получают развитие уже знакомые поступенные попевки в объёме терции (ц. 3). Волнообразное, акцентированное плавное унисонное движение арфы и гитары с параллельными квинтами на *ff* вносит элемент торжественности, готовя главный смысловой тезис: «у Господа все сестры и братья духовные».

Ц. 4 повторяет начало середины, и после знакомого проигрыша гитары и арфы дважды проходит с небольшим интонационным варьированием вторая фраза в тт. 32 – 39. Подобно песни «Селезень» за третьим разом проигрыш неожиданно вступает на два такта раньше, сопровождая окончание фразы и, мотивируя появление нового мотива у флейты, изложенного  на *staccato*. Нечто похожее встречалось в первой части, вызывающее аллюзии на порывы ветра. Однако сходство заключается только в штрихе и длительностях. Новый мотив ко-

роче и охватывает диапазон тетрахорда. Он приобретает значение остинато, появляясь в каждом такте тт. 37 – 44, объединяя середину с третьей частью, основанной на распевах в духе церковных юбилейных.

Начиная с ц. 3, остинатные септимовые флажолеты арфы напоминают приглушенный звон колоколов, прерывающийся октавно-квинтовыми ходами, воспроизводящими звучание большого колокола. Периодически появляющееся оно обуславливает звучание последнего остинато у флейты, ассоциирующееся со звоном высоких колокольчиков на словах «все любовные братья духовные, святым Богом избранные». Всё это подготавливает третий раздел, прославляющий Господа.

Слава неразделима с колокольными перезвонами, что подтверждается в кульминации. Именно с неё начинается третья часть a_1 в ц. 6, где имеет место вариантность мотивов и ритмики первого раздела. Реприза динамизирована, тонально устойчива с чётким обозначением *A dur*. Здесь уже нет поиска устоя. Несмотря на появление лидийского лада и повышенной V ступени, она является кульминационной вершиной. Тематический материал проигрыша, напоминающего колокольный звон, повторяется без изменения в партиях гитары и арфы. Вместе с мелодией флейты, где появляется звук *ais*³, здесь можно обнаружить контуры тональности *Fis dur*, образующей политональное сочетание с *A dur*. Неоднократно встречающееся переченье (*a - ais*) относится к числу характерных особенностей письма Стравинского. Анализируя отношение С. Прокофьева к русскому гению, в своей книге «Мир Стравинского» С. Савенко упоминает следующую цитату, адресованную детским песням: «Оставшаяся в неприкосновенности детская простота вокальной партии в соединении с изошрённым аккомпанементом производит необычайно пикантное впечатление. Собственно аккомпанемент ясен и прост, но не раз ущипнёт ухо непривычными созвучиями». [5, с. 32]

Ц. 7 отличается динамическим спадом. Вновь ощущается политональное сочетание, где партия сопрано, несмотря на постоянный возврат к звуку *gis*¹, вместе с флейтой очерчивают контуры *Fis dur*, мелодия гитары вращается по звукам фригийского лада от *e*. Звучание колокольчиков в верхнем регистре у флейты сменяется устойчивой трелью на звуке *es*¹, которая чередуется с остинатными триольными мотивами в тональности *es moll*, передавая отдалённый перезвон колокольчиков, гармонично дополняющих состояние умиротворения. Ритмическая вариантность в партии арфы представлена в не-

стабильности пульсирования секунд в сочетании с переменным метром, звучащих то на сильных, то на слабых долях. В целом заключительный раздел близок к христианским юбилеям, напоминая древние лирические импровизации на концовках, реконструированные композитором XX века.

Ц. 8 возникает как продолжение ц.7 с опозданием первого звука на одну восьмую. Это оправдано продолжением текста одного предложения «Богу слава во веки веков». За счёт распева слога «ва» в т. 50 диапазон расширяется до cis^2 и окончание фразы звучит в обращении в т. 52, после чего следуют повторы мотивов в объёме тетрахорда $fis^1 - h^1$, напоминающие архаическую медитацию. Её сопровождают остинатные триоли с трелями флейты, мягкие секунды арфы, появляющиеся на разных долях каждого такта и скачкообразные ходы гитары с повторением E в нижнем регистре. Он выполняет функцию органного пункта, образуя колокольную «звонность», что характерно для прославления Господа.

На основании анализа музыкального материала песни «Русская запевная» следует отметить наличие полиостинатности в сочетании инструментальных партий ансамбля, представляющих несколько фактурных пластов, ладовые соскальзывания, что характерно для письма Стравинского, а также присущее ему отсутствие кадансовых точек. Как пишет Б. Асафьев: «...концом является сама же заключительная попевка: это пример чисто линейного мелодического каданса, обычно заключающего в себе все основные элементы лада или только попевки, подобно тому, как гармонический каданс включает в себя все существенные черты тональности» [1, с. 105].

Третья песня «Гуси и лебеди», как уже указывалось ранее, относится к хороводным-игровым и представлена двумя куплетами.

Первый куплет из двух равнодлительных предложений по 6 тактов вводит слушателя в случившуюся в бане историю, адресованную детям. Её действующие лица – «гуси, лебеди, воробей, таракан, мышка и вошка». Мелодия первого предложения изложена в дорийском ладу от d . Её первая фраза, представляющая гусей и лебедей, основана на поступенном плавном движении в быстром темпе на f в диапазоне нисходящей квинты. Направление мелодии к нижнему устою характерно для народно-песенного творчества и находит продолжение в двух последующих фразах (тт. 1 – 6). Слово подтверждая этот постулат в партии флейты в первых трёх тактах акцентируется звук d в разных октавах, дублированный арфой. Однако, начиная

с т. 4, прыгающий в разных регистрах звук *d* переходит в выразительный контрапункт на звуках пентатоники с варьированным ритмом при повторении. Это можно отнести к подголосочности русского фольклора. Если в двух предыдущих песнях композитор реконструирует архаику, то здесь очевидно обращение к более поздним фольклорным пластам с позиционированием ярко выраженной диатоники, использования народных ладов. Особняком стоит фактура гитары. Его гудящее остинато на секунде *cis – d*, охватывающее диапазон более двух октав, выдерживается до конца сочинения, вызывая аллюзию на брэнчание гусель или балалайки. Цикл написан в период увлечения додекафонной техникой. В данной песне автор даёт пример использования двенадцатитоновой системы начиная с т. 4, когда в партию арфы включаются звуки *Es, f, d², B*, образуя в итоге 9 тонов.

В ц. 1 мелодия первого предложения варьируется интонационно и ритмически, наполняясь новым контрапунктом у флейты, образующей с партией певицы пример подголосочной полифонии, начинаясь, однако, с канона увеличения. Это происходит в полном соответствии с развитием сюжета, где «воробей дрова колол, таракан баню топил, мышка водушку носила... и т.д.».

Во втором куплете (ц. 2), в начале которого возвещается знакомая мелодия и акцентированная октава на *d* у арфы, первое предложение укорочено на два такта, а во втором удлиняется нижний устой *d¹* с эффектным окончанием на \downarrow , поддержанной *sf* арфы.

В песне «Гуси и лебеди», также как и в 2-х первых, музыкальная ткань складывается из перечисленных ранее видов вариантности с применением ударных и неударных долей, равномерного и неравномерного движения, акцентного варьирования.

Четвертая песня «Тилим-бом» также относится к жанру детских хороводно-игровых песен, с элементами образительности, непосредственно связанной с сюжетом – пожаром в козьем доме. Б. Асафьев определяет её структуру как рондо с четырехтактовым повторяющимся без изменения рефреном и четырьмя эпизодами. Тем не менее, интонационное и структурное сходство эпизодов по 12 тактов, за исключением последнего (8 тактов), дают основание предположить, что это куплетная форма с перестановкой припева и запева. В припеве-рефрене, с которого начинается песня, при неизменной мелодии с каждым повторением появляется новый текст, продвигающий «действие» к успешному завершению сюжета, когда «потушили козий дом».

Припев-рефрен, основанный на повторении трихордовой попеvки в миксолидийском ладу от d , воспринимается как призыв к действию. Этому способствуют гармонические фигурации в партии флейты ♩ в высоком регистре с сопоставлением параллельным квартсекстаккорда I и VII ступеней, звучащих у гитары в аккордовом изложении. Её партия образует своеобразную учащенную ритмическую пульсацию, нагнетающую обстановку. Остинатный фактурный пласт арфы выдержан в таком же гармоническом соотношении. Появляющийся в басу звук F благодаря сонорному эффекту вступает в переcенье с fis во второй и третьих октавах, неоднократно встречающегося в данном цикле.

Первый эпизод, состоящий из трёх предложений по 4 такта, также основан на повторности мотивов, изложен в натуральном $a\ moll$. В первой фразе, основанной на терцовом мотиве, он буквально повторяется три раза с остановкой на g^1 . Тремоло у гитары на основном тоне $a\ moll$, поддерживая тональность солистки, не вступает в конфликт с партией арфы, являясь в тоже время квинтовым звуком лидийского лада от f . Его признаки обнаруживаются в арфовом пласте фактуры. Здесь, так же как в рефрене, сопоставляются тоники лидийского лада от g и миксолидийского от f . Диатоника, использование народных ладов, повторность мотивов песни-игры, чёткие квадратные структуры позволяют отнести её к фольклору более позднего времени.

Второе и третье предложения первого эпизода-запева опирается на секундовые интонации. В ц. 2 наблюдается опевание основного тона с его повторением, а в ц. 3 повторение секунды $h^1 - a^1$ завершается нисходящим ходом в объёме тонической терции из первого предложения. Здесь также наблюдается буквальное повторение первой фразы. После каденции на доминанте в т. 8, повторенной в первом такте ц. 2 в партии гитары появляется напряжённое остинато. Нижний голос скрытого двухголосия подобно сопрано интонирует нисходящую секунду, а верхний голос остаётся в качестве выдержанного органного пункта. Нечто подобное наблюдается в партии флейты с секундовым движением в увеличении по отношению к мелодии. Композитор насыщает фактуру септимами и нонами в сочетании с ускоренной пульсацией *frulato* у флейты и ♩ у гитары, нагнетающими напряжением. Всё это находится в полном соответствии с сюжетом,

где людей зовут на пожар. В ц. 4 в буквальном повторении рефрена-припева текст призывает спасти козий дом.

Эпизод-куплет (ц. 5 – 7) повествует о конкретном действии – тушении пожара. По мере развития ужасной истории повышается tessitura солистки. В первом предложении нисходящая мелодия, начинаясь с d^2 , звучит в объёме квинты миксолидийского лада от g , завершаясь с остановкой на a^2 . Её поддерживает тремоло гитары на g^2 и флейты на d^3 ,двигающийся большими секундами $G – F$ бас остиной партии арфы. Ему отвечают квинты тоники и доминанты в $C\ dur$, a^2 в верхнем голосе звучит как напоминание об основной тональности $a\ moll$, сливаясь в унисон в т. 24. Начиная с ц. 6, снова появляется опевание основного тона, а в ц. 7 начинается «спор» за устой, поддержанный форшлагом и терцовым тоном g^1 , он словно соревнуется с тонической терцией (тт. 29 – 30). Это наблюдается в мелодической фигурации в партии гитары.

Рефрен-припев в ц. 8 выражает уверенность в победе над стихией при неизменности пластов фактуры и мелодии сопрано. Третий запев-эпизод буквально повторяет первый, что ещё раз убеждает в определении формы как куплетная с припевом и запевом.

Рефрен в ц. 12, рассказывающий о тушении пожара, сменяется следующим эпизодом запева. Он сокращается до восьми тактов и основан на тематическом материале предыдущего третьего эпизода с небольшим варьированием мелодии, устраняющим форшлаг. Здесь те же персонажи: курица с петухом вместе с козой и котиком громко поют о потушенном пожаре. Триольный взлёт флейты к e^3 , дублированный гаммаобразным движением в партии гитары и дополненный в партии арфы с повторяющимися секундами G, F в басу, приводят к последнему проведению рефрена-припева.

Песня-игра обрывается на c^2 . Заключительный $C\ dur$ ещё раз подтверждает благополучное завершение трагической истории в жизни козы.

В результате анализа цикла, сложившегося из 4-х русских песен на народные стихи, следует констатировать, что ведущим принципом развития всех элементов музыкального языка Стравинского является вариантность, определяющая в сопряжении с жанровыми особенностями каждой песни её форму.

Так, хороводная «Селезень» образует 3 куплета, где крайние структурно уравновешивающие друг друга, обрамляют сокращённый средний. Причём, если первый и второй состоят из 2-х предложений,

контрастирующих мелодическим развитием (в первом наблюдается скрытое 2-хголосие при учащённой медитативной ритмике, а во втором плавное движение с опорой на трезвучие), то третий полностью построен на вариантном развёртывании второго предложения. Существенную роль в движении музыкальной ткани играет диссонирующий лейтаккорд, именуемый Б. Асафьевым «аккордом-толчком», названный Ю. Холоповым в контексте гармонического облика «полиаккордом». Он фиксирует окончание одного и начало следующего построения.

I куплет II куплет III куплет

Вст. a пр. + b пр. $a_1 + b_1 b_2$

1-6 7-13 13-16 17-28 28-34 35-39 40-49 49-67

«Запевная», в соответствии с жанром волочѣбных песен, написана в простой 3-х частной форме, где середина с величанием «радиного батюшки» Господа на 6 тактов превышает запевную первую и восхваляющую Бога в духе старинных юбилейных третью.

a пр. + a_1 b пр. + b_1 пр. $a_2 + a_3 + a_4 + a_5$

1-8 9 10-16 17-24 24 25-31 32 33-39 40-44 45-49 50-57

Куплетная форма детской песни «Гуси и лебеди» также мотивирована жанром хоровода-игры.

$a + a_1$

1-12 13-22

В отличие от предыдущей детской песни «Тилим-бом» представляет собой театрализованную сценку с тушением пожара. Здесь наблюдается неизменная (за исключением последнего проведения) чёткость структур $4 + 12$. Рассматриваемая Б. Асафьевым форма рондо может в силу повторности тематизма эпизодов трактоваться как куплетная с перестановкой запева и припева.

I куплет II куплет III куплет IV куплет

припев запев припев запев припев запев припев запев припев

1-4 13-16 17-20 21-32 33-36 37-48 49-52 53-60 61-64

В каждой песне основополагающим приёмом формирования музыкальной ткани является многообразие вариантности развития. Переливающаяся разными оттенками интонационная масса управляется ритмом. Игра акцентов, свойственная народному творчеству, приобрела рафинированный облик в музыкальном языке композитора. Акцентное варьирование образует ассиметричную музыкальную ткань с многообразной ритмической и метрической пульсацией. Это нагляд-

нее всего представлено в 2-х первых песнях с реставрацией черт архаичного фольклора.

Особую функцию выполняет фактура, где вариантность тембровая, дополненная мелодической и ритмической, а также полиладовостью, сочетается с разными видами оstinатности, образуя экспрессивную звучность. Это подтверждается при сравнении инварианта второго предложения темы «Селезня» и его преобразования в третьем куплете, особенно в крайних частях «Русской запевной» со сменой оstinатных формул в фактуре арфы и гитары, в эпизодах-запевах детской песни «Тилим-бом».

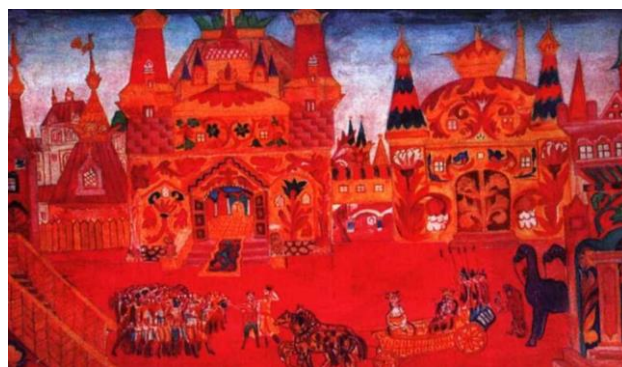
Композитор на примере анализируемого цикла убеждает в избранном им приоритете в музыке минувшего столетия – симбиозе ударного и неударного, равномерного и неравномерного, пришедшего на смену устойчивому и неустойчивому. Все избранные им приёмы в реконструируемых русских песнях, включая «звонность» и колокольность проецируются на национальную почвенность его искусства и просматриваются в живописи начала XX века. Симфония ярких красок, стихия танца русских девушек, отстраняющих их горе и нищету, на картине «Вихрь» Ф. Малявина сродни буйству и непредсказуемости ритмических формул И. Стравинского; пересечение линий на полотне основоположника лучизма М. Ларионова «Петух и курица», образующих их контуры среди множества штрихов и линий, близки смешению мотивов, ладов и тембровых красок сочинений композитора; нарочито подчеркнутое национальное начало в «огрублённых» образах женщин, танцующих хоровод, и сценография оперы Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» Н. Гончаровой, переносящая в сказочную атмосферу А. Пушкина, вызывают аллюзию на реконструированный мастером фольклор цикла Четырёх русских песен и обращение к сказочным сюжетам в его творчестве.



Ф. Малявин. Вихрь



М. Ларионов. Петух и курица



Н. Гончарова. Эскиз декорации к опере Н. Римского-Корсакова
«Золотой петушок»



Н. Гончарова. Хоровод

В целом цикл «Четыре русские песни для сопрано, флейты, арфы и гитары» следует отнести к числу самых оригинальных произведений русского гения, постоянно совершенствующего свою самобытную манеру письма с опорой на национальные традиции.

Литература

1. Асафьев, Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Л.: «Музыка», 1977. – 277 с.
2. Воробьёв, И. Фольклор и композиторское творчество / И. Воробьёв. – СПб.: Композитор, 2018. – с. 65–70
3. Гливинский, В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского / В. Гливинский. – Д.: «Донеччина», 1995. – 192 с.
4. Друскин, М. Очерки. Статьи. Заметки / М. Друскин. – Л.: Сов. композитор, 1987. – 300 с.
5. Савенко, С. Мир Стравинского: Монография. – М.: Издательский дом «Композитор», 2001. – 328 с.
6. Стравинский, И. Хроника моей жизни/ И Стравинский. – Л.: Музгиз, 1963. – 273 с.
7. Хадеева, Е. Об одном конструктивном принципе И. Стравинского // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской государственной консерватории. Казань: КГК, 2016. № 1 (13). С. 18–25.
8. Гао, Юнь. Мир детства в вокальной музыке И. Стравинского / Гао Юнь. – Минск, 2015. – С. 209–218
9. Ярустовский, Б. Вступительная статья к книге Асафьева.

Истоки отечественной детской оперы

Становление детского музыкального театра в России представляет собой интересную страницу в развитии отечественного оперного искусства. Формирование оперного жанра, предназначенного для детской аудитории, связано с концом XIX века, его непосредственным источником стали домашние спектакли и детские утренники [2; 4]. Однако уже в начале следующего, XX столетия, данное направление было отмечено опусами высокохудожественного уровня, признанными классическими образцами жанра.

Детская опера рассматриваемого периода времени стала достаточно самобытным явлением. Наиболее значимыми представляются проблемы её интеграции с традициями академического жанра. В сюжетном отношении произведения, рассчитанные на детское восприятие, в первую очередь были связаны с миром сказки, что естественно, ведь именно волшебные фантазии всегда увлекают ребёнка, наиболее органично отвечая детскому сознанию. В то же время, сказочная тема в русской опере имеет особое значение, начиная с «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки, став своеобразной квинтэссенцией «русского духа», столь важного для национального самоопределения.

Первые годы XX века в России отмечены особым интересом к детскому музыкальному театру. Наиболее значительным историческим событием стала премьера 15 мая 1906 года в Ялте первой детской оперы Ц. А. Кюи «Снежный богатырь». В постановке большинство ролей исполняли дети и подростки, и лишь единственная партия – трёхглавого Змея – поручалась взрослому участнику. Премьера была отмечена необычайным успехом, что подтверждают и строки из письма композитора: *«В исполнении было немало промахов: были неточные вступления, попадались не безупречные интонации, в аккомпанементе было немало фальшивых нот... и, несмотря на всё это, эта молодежь, волнуемая и робеющая, производила премилое впечатление, успех был значительный, и публика просила, чтоб оперу*

ещё раз повторили» [3, с. 191]. Либретто оперы было написано педагогом и специалистом в области музыкально-эстетического воспитания детей М. С. Поль, с которой Ц. А. Кюи познакомился, отдыхая в Ялте. Собственно, именно Поль во многом и увлекла композитора идеей создания оперы, доступной для детского восприятия и исполнения, о чём свидетельствуют письма композитора пианистке М. С. Керзиной [1, с. 345]. Через два года «Снежный богатырь» – первая классическая детская опера была поставлена в Петербурге силами учащихся консерватории. Полвека спустя, в 1956 году была издана с названием «Иван-богатырь» и с новым поэтическим текстом Д. Седых.

Опера «Снежный богатырь» может служить ярким примером претворения традиций русской классической оперы. Многогранно в ней представлен образ главного героя – Ивана-богатыря, музыкальная характеристика которого близка народным молодецким песням. В то же время тяжеловесные унисоны в узком диапазоне, квинтовые «пустые» созвучия, неторопливое развёртывание музыкальной ткани по стилю близки богатырским образам А. П. Бородина. Такой характеристика Ивана-богатыря предстаёт уже во Вступлении к опере.

Ц. Кюи «Иван-богатырь», вступление



Кульминация сочинения – сцена поединка Ивана со Змеем, где фонические краски увеличенных трезвучий и движение по звукоряду целотоновой гаммы подчёркивают сказочный колорит, напоминая о волшебных сценах «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки, «Снегурочки», «Садко» и «Сказки о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова.

Сюжеты ранних детских опер различны. Это и специально сочинённые истории, близкие детским школьным утренникам («Ёлочкин сон» А. Т. Гречанинова), и хорошо известные детям басни («Музыканты» Н. П. Брянского, «Лисица и виноград» В. М. Орлова). Значительная часть сюжетной фабулы основана на популярных детских сказках («Красная шапочка» и «Кот в сапогах» Ц. А. Кюи). Часто сюжеты опер были связаны с русским фольклором. Так, популярностью в городах России начала XX была отмечена опера «Репка» В. И. Сокольского, написанная в стиле яркого красочного музыкального лубка [5, с. 25].

Успехом в России и за рубежом пользовалась музыкальная сказка А. Т. Гречанинова «Мышкин теремок», созданная в 1919 году (слова В. П. Попова). Это наиболее яркий образец детской оперы, на котором следует остановиться подробнее с целью выявления специфики жанра.

В основе оперы «Мышкин теремок» лежит известная сказка, но музыкальные средства, при всей незатейливости сюжета, создают специфический сказочный колорит. Произведение крайне миниатюрно, действие развёртывается по принципу сквозного развития в пределах всего одного действия. Однако, не смотря на подчёркнутую миниатюрность, опера имеет сложное наполнение: композитором введён целый ряд лейттем, которые подвергаются активному развитию.

Первая тема (с ремаркой *Fantastico*), открывающая действие, вводит в волшебную атмосферу сюжета и становится лейттемой сказочного мира. Тремоло в высоком регистре, создающее мерцающий эффект, и наслаивающиеся на него аккорды с подчёркнуто неустойчивым колоритом погружают слушателя в мир фантазии. Тема сказки не только задаёт фантастический тон последующему повествованию, но и концентрирует в себе главные средства музыкальной выразительности, превалирующие в дальнейшем развёртывании музыкального действия. Так, стремительно взлетающая мелодия, завоёвывающая на протяжении нескольких тактов диапазон почти четырёх октав, движется по звукам доминантсептаккорда с пониженным квинтовым тоном основной тональности – расширенного *C-dur*. Этот аккорд в условиях тональной неустойчивости выполняет функцию своеобразной лейтгармонии произведения. Тема сказки не только многократно повторяется в опере, подчёркивая своим появлением грани компози-

ции, но и насыщает своим тематизмом всю музыкальную ткань сказки, подчёркивая ауру волшебства.

А. Гречанинов «Мышкин теремок», тема сказки



Другая важная тема оперы – тема теремка – более стабильна: её мелодические контуры при повторении не столь подвержены изменениям, активно варьируется только фактурное изложение. Мелодическая линия темы теремка близка русским народным песням. Фиксация внимания на VI и II ступенях, создающая эффект ладовой переменности в мажорной тональности (первоначальное изложение темы в *Ges-dur*), а также поступенный тип движения в диапазоне октавы с акцентированием квинтового тона придают звучанию особую мягкость и плавность. Интонационной ясности лейттемы соответствует и структурная чёткость – это квадратный период с варьированным вторым предложением. С другой стороны, при всей структурной и интонационной ясности и чёткости, мелодия гармонизована эллиптическим последованием аккордов с нисходящим хроматическим басом.

А. Гречанинов «Мышкин теремок», тема теремка



Как и в лейттеме сказки, тремолирующее фактурное изложение первого проведения мелодии «теремка» усиливает волшебный колорит. Несмотря на миниатюрность композиции оперы, лейттема теремка в ней полностью проводится пять раз, в том числе и в вокальной партии (например, в партии Мышки на слова «Терем, терем, теремочек! Постучу ещё разочек!»).

Следует отметить, что в ранних образцах детской оперы влияние народного творчества проявляется не только в сюжетах. Интонации русских песен, подлинные тексты и особый колорит, который можно назвать «русским духом», пронизывают партитуры сочинений. Так, тематизм уже затрагивавшейся оперы Ц. А. Кюи «Снежный богатырь» наполнен интонациями народных песен разной жанровой направленности, что в первую очередь связано с особенностями сюжета оперы.

Совершенно иного типа пример – «Ёлочкин сон» А. Т. Гречанинова (1911, либретто Н. Даламановой и М. Ивенсен). Написанная в трёх картинах, эта опера является своеобразным вариантом детского новогоднего утренника с характерным типом сюжета (праздник ёлки) и персонажами (Дед Мороз, зайчики). В то же время, музыкальный язык здесь во многом близок волшебным сценам «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова. Подобно «взрослым» операм, сказочный мир и мир реальный переплетаются, фрагменты со специ-

фичными ладогармоническими, фоническими, фактурными средствами сопоставляются с эпизодами, в которых ясно подчёркивается фольклорное начало.

А. Гречанинов «Ёлочкин сон», «Игра зайчиков»

The image shows a musical score for the piece "Игра зайчиков" by Alexander Grechaninov. It consists of three staves. The top two staves are for vocal parts: "1й Зайчик" (1st Rabbit) and "2й Зайчик" (2nd Rabbit). The bottom staff is for the piano accompaniment, labeled "Ф-п.". The tempo is marked "Vivo". The lyrics are: "1й Зайчик: **)Зайнъ.ка, где был? 2й Зайчик: На мель.ни.це." The piano part includes dynamic markings such as "ff" and "mf", and the instruction "sempre con Pedale".

Седьмой номер оперы «Игра зайчиков» и восьмой «Хор детей с пляской» написаны на народные тексты (как и многие вокальные сборники Гречанинова, адресованные детям). Своеобразные колористические краски – подчёркнутые «пустые» консонансы, параллелизм созвучий, особые вокальные приёмы (например, вокальная партия без определённой звуковой высоты в «Игре зайчиков», принцип постепенного увеличения исполнительского состава в «Хоре детей с пляской»), с одной стороны подчёркивают близость подлинному звучанию игровых песен, а с другой – в контексте всего действия колорит древних фольклорных жанров становится частью характеристики волшебного мира сказки.

В целом, обращает внимание тот факт, что в столь малых масштабах произведений, рассчитанных на детскую аудиторию, композиторы уделяют особое внимание детализации музыкальных характеристик: действие оперы буквально «комментируется» посредством повторяющихся тем, мотивов, интонаций, отдельных элементов. Звукоизобразительные приёмы усиливают детализацию музыкальной речи. Подобные свойства нередко наблюдаются в детской опере, особенно в наиболее ярких образцах этого жанра, как, например, в произведениях Ц. А. Кюи, А. Т. Гречанинова. В результате основным

рассказчиком в детской опере становится именно музыкальный язык. Сопровождение из элемента, аккомпанирующего вокальной партии, превращается в носителя основной сказочной функции. В то же время, в таком детализированном принципе музыкального языка детских опер проявляется педагогическая направленность, способствующая обучению детей.

Литература

1. *Кюи Ц. А.* Избранные письма. – Л.: Музгиз, 1955. – 754 с.
2. *Лесовиченко А. М.* Детская музыка как область композиторского творчества. – Саарбрюккен: LAP, 2012. – 296 с.
3. *Назаров А. Ф.* Ц. А. Кюи. – М.: Музыка, 1989. – 224 с.
4. *Сорокина Е. А.* Становление детской оперы в России: начало пути // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. – № 12(74): в 3-х ч. – Ч. 1. – С. 169-171.
5. *Томпакова О. М.* Книга о русской музыке для детей. – М.: Музыка, 1966. – 92 с.

Примечательный региональный штрих в исполнении на русских народных инструментах

История исполнительства на русских народных инструментах в Оренбургском крае имеет глубокие корни, уходящие в середину XVIII века, когда на берегах рек Яика (Урала), Самары, Сакмары были заложены населенные пункты.

Архивные документы свидетельствуют, что еще в середине XIX века «башкирцам» (башкирам) Оренбургского ведомства была знакома русская балалайка. Так, в ведомости о приблизительной ценности предметов, принадлежавших «башкирцам» числилась «балалайка хорошей работы» [14, 34]. Стоил инструмент 1р. 50 коп. У «киргизов» (казахов) Оренбургского ведомства хранилась «старинная балалайка высокого достоинства – 1руб.50коп» [2, 56].

Нельзя не отметить издавна и бережно хранимый Оренбуржцами интерес к народным инструментам. Нередко Оренбургские казаки использовали балалайку для сопровождения песен. Самыми любимыми были свадебные песни. «Иногда на девичник помимо девушек приглашались парни. В этом случае подавалось угощение (конфеты, орехи, семечки) и устраивались танцы под песни и инструментальное сопровождение» [8, 7]. Наиболее часто исполняли плясовую песню «Казанька». «Из числа молодежи один известный гуляка («гуляжка») доставал балалайку и начинал наигрывать или, по выражению казаков, «отчибачивать» залихватскую казаньку...» [там же]. Некоторые танцы сопровождались исключительно инструментальной музыкой под аккомпанемент ансамбля или какого-либо инструмента (балалайки, домры, скрипки, рожка, гитары, гармони).

Ведущим жанром народного искусства XIX столетия в Оренбургской губернии, как и во всей России, была частушка. Как правило, исполнялась она под инструментальное сопровождение и пляску. Среди инструментов чаще всего использовалась балалайка. Частушки сопровождали все праздники, гулянья и были различными по харак-

теру исполнения – скороговорки, лирические страдания. Иногда между контрастными разделами звучал используемый исполнителями для пляски инструментальный проигрыш. Главное место заняла частушка и в балалаечном репертуаре.

Запись балалаечных наигрышей, осуществленная в нескольких районах Оренбургской области в течение 1998–2000 годов собирателями фольклора, представляет интерес с точки зрения сохранения национальных традиций и переосмысления их в современной исполнительской практике. Для всех народных балалаечников характерно прочное удержание в памяти репертуара юношеских лет, что позволяет, смело проецировать его в начало-середину XX столетия. В проанализированных наигрышах обнаруживается синтез музыкально-исполнительских приёмов, характерных для центральной и южной частей России, и местных традиций. В ряде образцов очевидно интонационно-ладовое влияние восточной музыки. Наряду со старинными плясовыми наигрышами – «Барыней», «Цыганочкой», «Подгорной» у оренбуржцев встречаются и более поздние – Полька, Вальс, Краковяк. Хотя репертуар многих исполнителей совпадает по названию, но отличается мелодико-ритмической структурой.

Ни у кого из исполнителей не обнаружилось самодельного инструмента – все играют на фабричных балалайках. Собранные образцы показывают своеобразность приёмов звукоизвлечения, развивающихся вместе с богатыми традициями инструментального исполнительского искусства. Каждый исполнитель играет в определённом строе со слабо натянутыми металлическими струнами. Разнообразный тембр достигается за счёт смещения привычного места соприкосновения указательного пальца правой руки со струнами. Все балалаечники пользуются различными приёмами, чередуя их во время исполнения без предварительной подготовки. Наиболее частые из них – бряцание, отдельные удары вверх и вниз, щипок большим и указательным пальцем правой руки, большая и малая обратная дробь, восходящее глиссандо, арпеджиато, тремоло на одном звуке, постукивание ладонью по деке. Для большинства исполнителей характерна выразительность ритма, вариантность развития напева. Во всех наигрышах прослеживаются тенденции к повтору мелодических и ритмических формул, характерных для плясового деревенского музицирования, приводящие к моторности и бесконечности звучания.

Судя по косвенным источникам исполнителей-балалаечников в Оренбургской губернии было немало. Отец известного собирателя

русских обрядов и песен А. Кузнецова (1859–1938), живший в Подгородной Покровке, был первым балалаечником на деревне, о его мастерстве ходили легенды по всему краю. Другой собиратель народных песен, композитор П. Малый вспоминал, что ещё в детстве научился играть на балалайке.

В 1876 году из Самары до Оренбурга дотянулась линия железной дороги, заметно активизировав торговлю и экономику края. Вместе с тем, это дало возможность с достаточным комфортом гастролировать певцам, музыкантам, актерам, останавливаясь во всех более или менее крупных городах, имеющих концертные залы.

Существующее в Оренбурге общество «Народное искусство» также искало способы вовлечения и приобщения народа к культуре, свидетельством чему являются неоднократные публикации в прессе. «В обществе «Народное искусство», задавшемся целью демократизации искусства путем его распространения среди широких народных масс идет специальная подготовительная работа» [7].

Документы свидетельствуют, что ещё в позапрошлом веке балалайка первой из народных инструментов появилась на концертной эстраде Оренбурга. Первым свидетельством такого рода может служить заметка в местной газете следующего содержания от 1895 года. «Большая часть интеллигентной оренбургской публики, не может не только довольствоваться, ни даже примечать существование балалаечников-клоунов и «интернациональных» певуний и плясуний» [9].

Другое сообщение оставляет самые благоприятные впечатления: «Во 2-м кадетском корпусе в воскресенье, 3 января, состоялся спектакль, в заключение которого выступил хор балалаечников. Хор состоялся из 6 балалаек, хорошо подобранных; юные исполнители-кадеты прекрасно сыгрались, и исполненные ими пьесы и solo произвели весьма хорошее впечатление. Если не ошибаемся это первый опыт составления хора балалаечников у нас в Оренбурге» [11].

Пресса засвидетельствовала также и то понимание, с каким оренбургская публика раскупала билеты на самодеятельные концерты балалаечников. «В городском театре инспектором народных училищ Оренбургского уезда Н. Богоявленским был организован музыкальный вечер. Ученический оркестр балалаечников, состоящий из 35 человек, под управлением А. Арискина исполнил несколько вальсов, русских песен и мелодий. Вечер посетил губернатор, городской голова В. Ладынин, члены управы, гласные, директора народных училищ Оренбургской губернии, Тургайской области и много посторонней

публики. Все бывшие на вечере жертвовали, что могли за предоставленные места» [там же].

Культурным центром губернии являлся построенный на рубеже XIX–XX вв. Народный дом, на музыкальных вечерах которого неоднократно выступал хор балалаечников под управлением Н. Радченко, Б. Барцал. Русские народные песни и инструментальные наигрыши, исполняемые этим коллективом, пользовались неизменным успехом. Как правило, оркестром балалаечников закрывались все музыкальные вечера. По сообщению одной из газет: «Концерт был закончен хорошо организованным оркестром балалаечников, мандолинистов и гитаристов под управлением Б. Барцала. Довольная публика бисировала без конца» [3].

Организованное в 1888 году «Общество взаимовспоможения приказчиков» также способствовало культурному просвещению горожан. Довольно часто в местной прессе печатались объявления следующего содержания: «Уроки музыки: на скрипке, гитаре, мандолине и балалайке по нотной системе преподаются при о-ве приказчиков, под руководством капельмейстера Юнкерского училища Г. Барцал. Желающие могут записываться в библиотеках о-ва приказчиков. Об условиях узнать там же» [15]. На собрании, состоявшемся в 1914 году, правление «Общества взаимовспоможения приказчиков», стремясь к удовлетворению культурных нужд своих членов, постановило организовать: «3. Семейные вечера с чтением рассказов, хоровым пением, струнным оркестром и т. п.» [там же]. Хранящиеся в архиве общества анкеты показывают, что из 40 опрошенных ноты знали 7 человек, столько же умело играть на балалайке, 1 – играл на скрипке, 1 – на мандолине, 3 – на гитаре.

Сведения об успешных выступлениях кружка балалаечников В. Андреева, а в дальнейшем и его Великорусского оркестра, поступающие из столицы с конца 1890-х годов способствовали интенсивному развитию коллективных форм музицирования в городах и селах Оренбургской губернии. Довольно часто жители города слушали выступление Великорусского оркестра при хоровой капелле Ю. Славянского, неоднократно посещавшего Оренбург в начале XX столетия⁶¹.

⁶¹ С 1891 года в оренбургских изданиях печатается реклама о продаже балалаек, которые можно было заказывать в Москве через музыкальные магазины Оренбурга, а с 1906 года инструмент уже можно было свободно купить в Оренбурге.

До 1917 года в городе функционировало около десяти коллективов народно-инструментального состава, что предполагало наличие соперничества между ними. «Конкуренция в смысле заманивания публики разгорается. Как известно, следом за «национальным» румынским оркестром, появившимся в ресторане Кляузникова, «Европейская гостиница» пригласила казачий оркестр. В той же гостинице сегодняшнего дня будет играть «интернациональная» капелла, состоящая из мандолинистов, гитаристов и балалаечников» [3].

В начале прошлого столетия балалайка участвовала не только в хорах и оркестрах, но и в других ансамблях, например в квартете с мандолиной и двумя гитарами. Кроме того, неоднократные упоминания о выступлениях балалаечника В. Денисова свидетельствуют о развитии в Оренбургском регионе сольного балалаечного исполнительства.

Но особенно бурно развиваются коллективные формы музицирования. Ростки благодатного дела, заложенного В. Андреевым, проникают в Оренбург в лице его учеников. «Сегодня в зале Народного дома великорусским оркестром балалаечников под управлением ученика известного композитора и первого основателя великорусских оркестров В. Андреева – Л. Шелудякова-Шемяко будет дан грандиозный концерт из двух отделений. Оркестр Шемяко состоит из 30 инструментов. Программа концерта составлена из лучших номеров обширного репертуара и обещает быть очень интересной как в количественном, так и в качественном отношении, потому что коллектив Шемяко уже в достаточной мере зарекомендовал себя с самой лучшей стороны, неоднократно выступая в концертах. Оркестр, несмотря на сравнительно малое число участвующих, производит весьма приятное впечатление законченностью исполнения, а также стройностью и богатством техники» [1].

Большой резонанс в общественно-культурной жизни города получил грандиозный Концерт-бал, устроенный «Правлением Общества Взаимного Вспоможения Приказчиков» в честь своего 25-летия. Входной билет на концерт стоил 1 рубль. Знаменательно, что концерт открывал хор балалаечников двумя пьесами – вальсом «Одинокий» и Поппури из русских песен. Хору балалаечников предоставили честь открыть и закрыть концерт исполнением «Польки» и маршем «Дни нашей жизни» [12, 9]. На этом концерте балалайка звучала и в составе квартета – мандолины и двух гитар, что свидетельствует о суще-

ствовании инструмента не только в оркестровом, но и в ансамблевом жанре⁶².

В 1914 году, в Оренбурге объявляется некий господин Г. Дмитриев, с намерением организовать Великорусский оркестр. В архиве «Общества Взаимного Вспоможения Приказчиков» хранится заявление с проектом и сметой Великорусского оркестра от 24 мая 1914 года [5, 23-26] в котором он предлагал организовать при обществе кружок любителей Великорусской музыки⁶³.

Оркестр же Л. Шелудякова набирает силу и пользуется повышенным спросом у Оренбургской публики. «Необходимо особенно отметить выступление балалаечного оркестра под управлением г. Шелудякова, который после 5-6 сыгровок безукоризненно сыграл три вещицы. Из числа их особенно понравилось публике «Во поле береза стояла» [11]. Участвует оркестр г. Шелудякова и в различных благотворительных концертах, сборы от которых поступали в пользу раненых воинов.

На концертной сцене Оренбурга появляется еще один коллектив балалаечников под управлением В. Завадского, которого именовали не иначе, как – последователем дела Славянского. На одном из концертов во 2-ой Оренбургской мужской гимназии «Оркестром балалаечников очень хорошо исполнена полька Славянского и Камаринская» [6].

Популярность балалайки в народе возросла до того, что её пытаются внедрить в чайные, закусочные. На этот счет в прессе появляются публикации дискуссионного характера. «Пожелание комиссии о приобретении для чайных музыкальных инструментов, на которых сами посетители могли бы играть, на практике кажется неподходящим и неуместным. Получится не развлечение, а балаган» [там же].

После 1917 года заметно активизируется народно-инструментальное исполнительство. В условиях всеобщей ликвидации неграмотности народные инструменты являлись, чуть ли не единственным средством пропаганды музыкальной классики для широкой аудитории. Этому способствовал фактор подсознательного доверия к тембру народных инструментов, а также легкость освоения

⁶² Отчёт о проведении концерта даёт возможность узнать точное количество участников оркестра.

⁶³ Представленный проект Г. Дмитриева позволяет составить мнение о нём как о человеке, хорошо знающим историю народных инструментов и осознающим цель своей будущей деятельности.

игры на них. Народная музыка получает дальнейшее развитие в жанре оркестрового музицирования. В Оренбуржье создаются ученические, самодеятельные и профессиональные коллективы, руководителями которых становятся известные в области музыканты: И. Ильиных, Я. Хохлов, В. Зайцев, П. Альтнер, Г. Сидоров.

Остро встал вопрос о профессионализации музыкального образования. Открытие классов по обучению игре на народных инструментах в некоторых учебных заведениях губернии можно считать первым шагом в этом направлении. Например, «В частной гимназии Бардина введено преподавание музыки на национальных народных инструментах. На должность преподавателя музыки приглашен популярный организатор ученических оркестров Л. Шелудяков» [4]. Тот же преподаватель берется за организацию обучения игре на национальных народных инструментах во второй женской гимназии.

В 1920 году Губернским отделом народного образования был организован народный оркестр под руководством И. Ильиных. Этот коллектив успешно выступал в кинотеатрах, Домах культуры, перед солдатами Красной Армии. С развитием промышленного производства и транспорта в Оренбуржье увеличивается количество рабочих и служащих. Особенно быстро растет количество рабочих на Ташкентской железной дороге, что позволяет И. Ильиных в 1923 году создать на базе железнодорожной школы № 2 народный оркестр, аналогичный Губернскому, состоящий из 50 человек и пользовавшийся успехом у публики.

30-е годы – период дальнейшего развития самодеятельных коллективов народных инструментов. Любительские коллективы становятся самыми активными участниками всех культурных мероприятий. Продолжает успешно концертировать оркестр Г. Логченова. Ученические народные оркестры организуются уже в Детских домах и различных учебных заведениях. И. Ильиных также организывает в школе второй ступени № 1 имени Т. Шевченко музыкальный кружок. В архиве Н. Привалова⁶⁴ сохранилось приветственное письмо к 40-летию оркестра В. Андреева, в котором юные музыканты желали дальнейших успехов Великоорусскому оркестру.

⁶⁴ Привалов Н.И. (1868–1928) – ближайший соратник В. Андреева, автор многих научных трудов по истории народных инструментов, методист и педагог, композитор и аранжировщик.

Массовое распространение и развитие народно-инструментальной музыки вскрыло и ряд важных проблем. В письме к своему учителю Н. Привалову, И. Ильиных пишет: «Мне необходим репертуар для Великорусского оркестра (необязательно новый), а у Вас, вероятно, найдётся что-нибудь подходящее из старого, что для нашей глуши будет большой новостью. Ведь мы до сих пор сидим с первыми Насоновскими сборниками, а из нового репертуара у нас имеются сборники Музсектора «Гусляр» и Чагодаев. Правда, я имею обработки народных песен Фомина. Работы Илюхина, Чагодаева, Маркуче, Нимана и др. я не считаю серьёзными» [12, 38].

Сетую на нехватку музыкальных, знаний И. Ильиных просит помочь в организации написанных им мелодий. В личном архиве Н.Привалова в Санкт-Петербурге хранится ряд мелодий И. Ильиных – «Ваня на прогулке», «Колыбельная», «Сказка о лисичке», «Казачья колыбельная», «И снова я один...». Тексты к мелодиям написаны потомственным казаком-поэтом А. Белениновым.

И. Ильиных ещё до приезда в Оренбург активно сотрудничает с учителем. Сохранился текст благодарственного поздравительного письма казаков Сводно-Казачьего полка (бывшая Уральская Казачья сотня) по поводу 20-летия творческой деятельности Н. Привалова. Именно благодаря творческому контакту с казаками в репертуаре народных оркестров появилась популярная пьеса «Полянка», основанная на фольклоре уральских казаков⁶⁵.

Популярность и распространение балалайки в народной среде дошла до того, что её образ используется в обличительных заметках, фельетонах, в воспитательных целях. Так А. Бурдин в своем фельетоне «Пора призвать к порядку» показывает некоего ленивого ветфельдшера, который на просьбы о помощи, отвечал – «Не поеду, некогда, хочу на балалайке поиграть» [1]. Очередной посетитель, видя, что кроме как хитростью ветврача не дозовешься, заявляет – «По-едем тов. Предтеченский ко мне, осмотришь мою больную скотину, а там я тебе балалайку найду» [там же].

Огромный интерес к балалайке породил проблему оснащения инструментарием. Для народных оркестров инструменты закупались в Москве. Один из ведущих организаторов народных оркестров

⁶⁵ Известны упрёки Н. Привалова в адрес В. Андреева, приведшие к окончательному разрыву отношений, в том, что он пользовался его «трудами или инициативой – но под своим именем (Вакула, Полянка, В Церкви, свирели, ложки, гусли, Смоленский и т.д.).

Оренбурга И. Ильиных в письме Н. Привалову, пишет: «Я сделал заказ Галинису исключительно по тем соображениям, что инструменты его в данный момент являются самыми лучшими во всём нашем союзе. Инструменты, выписанные мною раньше оказались такой дрянью, что их ребята и в руки брать не хотят, а цена их выше, чем у Галиниса. Да и в Государственном Великорусском оркестре им. В. Андреева мне посоветовали взять всё у Галиниса» [12, 19].

Хотя оркестры народных инструментов не имели профессиональной основы, их значение для развития культуры Оренбуржья трудно переоценить. Деятельность подобных коллективов способствовала вовлечению в культурно-просветительскую работу все большего количества людей, которые эстетически развивались сами и привлекали других к музыкально – художественной деятельности.

Запросы самодеятельных музыкантов нередко удовлетворялись собственными силами. В конце 30-х годов в сёлах Оренбуржья организовывались мастерские по изготовлению и ремонту различных бытовых инструментов и механизмов, на базе которых и образовывались музыкальные производства⁶⁶.

Открытие Оренбургского музыкального техникума (1927) способствовало развитию народного инструментального музицирования на высокопрофессиональном уровне. В одном из писем к Н. Привалову И. Ильиных сообщает: «У нас в Оренбурге имеется Музыкальный техникум (около 180 чел.). Было предложение пригласить Вас в этот техникум на должность заведующего и преподавателя теории и гармонии, каковая должность и сейчас пустует» [8]. Под руководством И. Ильиных с 1930 года начинается история отделения народных инструментов, класса щипковых инструментов в частности⁶⁷.

Включение преподавания игры на балалайках, домрах, баянах в систему музыкального образования Оренбургского края имело боль-

⁶⁶ В селе Ратчино Шарлыкского района работал плотник С. Бачурин, изготавливавший балалайки. Одна из балалаек мастера-самоучки до сих пор хранится в школьном музее посёлка.

⁶⁷ На 25-летие музыкальной деятельности и 15-летие педагогической работы И. Ильиных пресса отмечала: «Илья Фёдорович – ученик известного профессора Одесской консерватории Н. Привалова. От него он получил в наследство большую любовь к народным музыкальным произведениям. Сейчас Ильиных работает преподавателем Оренбургского музыкального техникума и руководит музыкальными кружками в детских домах № 1 и 9. За время своей работы в Оренбурге Ильиных обучил музыке не менее пятисот человек, многие из которых работают квалифицированными музыкантами и руководителями оркестров в различных городах Советского Союза».

шое значения для совершенствования народного исполнительства. Трудностей на первых порах было предостаточно. Существующие инструменты были плохого качества, да и их не хватало. Первыми педагогами, в основном, были самодеятельные, малообразованные музыканты-самоучки. Остро чувствовался недостаток учебно-методической литературы.

Несомненную пользу для более качественного набора учащихся в музыкальный техникум, принесло открытие подготовительного отделения, «учебная программа которого была рассчитана на два года и соответствовала курсу семилетней детской музыкальной школы» [9].

О серьёзных успехах в развитии исполнительства на народных инструментах Оренбуржья свидетельствует следующее сообщение И.Ильиных: «1 июня, по примеру Ленинграда, у нас будет Музыкальная Олимпиада. Играем: марш Потоцкого, «Ничто в полюшке не колышется», «Подкандалный марш» и «Полянку». Оркестр, конечно, будет не 500 человек, а вдвое меньше, но ведь у нас и город-то в 10 раз меньше. Затем в июле месяце меня посылают в музыкальную поездку по Уральским городам. Со мной будет Великорусский оркестр 25 человек с хорошей программой, которую мы уже сейчас усиленно готовим...» [8].

Новый импульс к дальнейшему развитию получает народно-инструментальная музыка Оренбуржья после успешных гастролей оркестра им. В. Андреева (1938). В частности, создается струнный оркестр русских народных инструментов при Оренбургской филармонии (1944), впоследствии вошедший в состав Оренбургского государственного академического русского народного хора (1958).

Послевоенные годы в области народного исполнительства, как и во всей стране, были достаточно сложными. Уезд эвакуированных специалистов повлек за собой ряд проблем, одна из которых – нехватка высококвалифицированных кадров, учащихся. Народное отделение эта проблема коснулась меньше всего. В 1946 году «на народном отделении училось 41 человек» [9].

В последующие годы двухзвеневая система музыкального образования в крае стала заметно развиваться и давать свои результаты. В каждой школе при её открытии чуть ли не обязательным было создание народного отдела. Школы открывались чаще всего по многочисленным просьбам населения, желающего обучать своих детей музыке.

Литература

1. Бонди, В. Модное увлечение [Текст] / В.Бонди // Биржевые ведомости. - 1900. - 10 марта.
2. Ведомость о приблизительной ценности предметов одеяния, хозяйства и прочих принадлежностей народного быта Башкирцев Оренбургского ведомства, 1857-1860 гг. - Ф. 6, оп. 6, ед. хр. 13541/4.
3. В частной гимназии Бардина [Текст] // Южный Урал. – 1917. – 10 ноября. *Без подп.*
4. Геронимус, А. Юбилей балалайки [Текст] / А.Геронимус // Петербургская газета. – 1898. – 24 марта.
5. Годовой отчет по учебно-воспитательной работе Чкаловского музыкального училища, 26 марта 1954 г. - Ф. 1125, оп. 2, ед. хр. 4.
6. Дим, М. О культуре [Текст] / М.Дим // Комсомольское племя. – 1965. – 23 мая.
7. Дмитриев, В. Пора приучать к культуре [Текст] / В.Дмитриев // Новое время. – 1917. – 7 февраля.
8. Железнов, И. Уральцы: очерки быта уральских казаков [Текст] / И.Железнов. – М. – 1858. – Т.1. – 177с.
9. Ильиных И.Ф. Письмо Н.И. Привалову с приложением собственных мелодий, 16 ноября 1926 г. - Ф. 615, оп. 1, ед. хр. 4.
10. Интервью лауреата Международных конкурсов, доцента Российской академии музыки им. Гнесиных А.А. Горбачева аспирантке Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей С.В. Ивановой, 15 апреля 2009 г. - Ф. 1, оп. 1, ед. хр. 14.
11. Липаев, И.В. Из Москвы [Текст] / И.В.Липаев // Русская музыкальная газета. – 1898. - № 5
12. Отчет о проведении концерта Общества Взаимовспоможения приказчиков, 27 ноября 1913 г. - Ф. 1125, оп. 1, ед. хр. 90.
13. Письмо учащихся школы 2-ой ступени Великоорусскому оркестру, 7 мая 1928 г. - Ф. 615, оп. 1, ед. хр. 483.
14. Протокол заседания общества Взаимовспоможения Приказчиков в здании Оренбургской биржи, 14 марта 1914 г. - Ф. 48, оп. 1, ед. хр.
15. Сведения о концерте-бале общества Взаимовспоможения Приказчиков в здании Оренбургской биржи, 23 ноября 1913 г. - Ф. 48, оп. 1, ед. хр. 29.

Данэф Барчо (Петербург)

Развитие искусства XX века, его темы и идеи в ведущих школах западной психологии

Развитие искусства XX века отличается стилистическим плюрализмом. Возникновение в конце XIX – начале XX века таких разнонаправленных стилистических направлений, как символизм и веризм, сюрреализм и примитивизм, абстракционизм и конструктивизм, футуризм и неофольклоризм показывает, какие мощные центробежные силы воздействуют на художников, писателей, музыкантов, поэтов, подталкивая их к освоению новых, иных границ, находящихся на рубежах «проторенных» дорог в искусстве.

История психологии в конце XIX – начале XX века также пестрит довольно большим количеством дат и имён. Например, до середины XX века успело сформироваться множество конкурирующих парадигм понимания методов и предмета психологии, каждая из которых противопоставляла свои идеи другой, и, в то же время, собирая в себе ряд обоснованных и целесообразных концепций. Рассмотрим некоторые из появившихся в XX веке направлений и школ западной психологии в аспекте взаимовлияния их идей и развития искусства того времени.

В первую очередь хочется затронуть одно из наиболее популярных направлений, основанное на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков австрийским психиатром и психологом Зигмундом Фрейдом. Психоанализ базируется на положении о том, что поведение человека определяется не столько сознанием, сколько бессознательными психическими явлениями, в число которых входят неосознаваемые побуждения, бессознательные инстинкты и желания. Следовательно, задача психологии состоит в познании глубинных функциональных механизмов психики. В соответствии с психоаналитической концепцией структура психики состоит из сознательного, предсознательного и бессознательного и образует, в свою очередь, личностную структуру: «Id (Оно) – Ego (Я) – Super-Ego (Сверх-Я)». Id – это набор ин-

стинктивных неорганизованных желаний. Ego развивается из Id по мере становления личности и стремится к выражению и удовлетворению желаний «Оно». Super-ego же вытекает из Ego и осуществляет своеобразную цензуру поведения и мыслей, основываясь на приобретенных в процессе жизни в обществе и самонаблюдения идеалов, социальных и нравственных норм [6, с. 44]. Если структурировать вышперечисленные элементы личностной структуры в пример, то можно разыграть следующий диалог между ними:

«Оно»: – *Все эти пирожные я хочу съесть сам! Я не буду делиться со своим братом и оставлю всё себе.* –

«Я»: – *Что ж, я знаю, что мой брат любит сладкое, а мама приготовила пирожные для нас двоих, поэтому нужно поделить их между нами поровну.*

«Сверх-Я»: – *Мой брат любит сладкое, поэтому я отдам все пирожные ему и не буду жадным.*

Как можно заметить, «Оно» в своём суждении основывается на инстинктивном желании присвоить всё себе. «Сверх-Я» использует такое социально порицаемое качество как жадность в качестве мотивации радикально соответствовать нормам и отдать все ближнему. А «Я» уравнивает две личностные структуры и стремится поделить всё пополам, чтобы угощение досталось всем и никто не чувствовал себя обделенным. Таким образом, все элементы находятся в гармонии благодаря балансу между собой.

Особой формой отражения действия триады «Оно» – «Я» – «Свех Я» представляются сказочные повести Л. Кэрролла «Алиса в стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье». Диалоги, которые ведет главная героиня сама с собой есть не что иное, как полилоги между «Я» и «Оно», «Я» и «Сверх Я». Важно отметить, что каждый раз Алиса попадает в чудесные пространства, задремав. А сон, согласно исследованиям З. Фрейда, самый прямой путь в бессознательное. Кроме того, сами персонажи отвечают внутренней субъектности детской личности, которая формируется под воздействием самых разных факторов – таковы образы Сумасшедшего шляпника, Мартовского зайца, Червонной королевы, Чеширского кота, Гусеницы и других [3].

В отечественной литературе в наибольшей степени попытки понимания стихии бессознательного проявляются в романе В. Набокова «Дар», где главный герой Фёдор пытается разобраться в мире творчества, природе таланта и даре сочинительства. Исследуя методы работы великих писателей, пытаясь проникнуть в тайну гениальности, сам герой не может преодолеть острословия и пародийности, так и не достигая искомым им вершин [4].

В музыке, по замечанию А.И. Демченко, к исследованию природы бессознательного приближается А.Н. Скрябин в сочинениях позднего периода 2010–2015 годов. «В ходе творческой эволюции всё более погружаясь во внутренний мир индивида, он постепенно приближался к постижению происходящего в самых глубинах человеческой психики, осуществляя качественный скачок от запечатления жизни сознания к фиксации подсознательных процессов» [2, с. 2010].

Не менее распространённой и востребованной в теории западной психологии XX века была концепция бихевиоризма. Бихевиоризм был основан Джоном Уотсоном в 1913 году под влиянием экспериментальных исследований психики животных и является поведенческим направлением психологии. С точки зрения бихевиоризма психология должна быть точной наукой и изучать поведение человека, под которым следует понимать совокупность внешне наблюдаемых и объективно регистрируемых реакций на определенные воздействия из внешней среды. Поведение человека можно описать классической формулой «*стимул* (внешние раздражители в виде простых или сложных ситуаций) + *реакция* (ответные движения)» и рассматривать как любую реакцию в ответ на внешний стимул, посредством которой индивид приспособливается к внешней среде.

Эту формулу можно описать с помощью эксперимента «Маленький Альберт», направленным на доказательство того, что фобии не являются врожденными, а приобретаются на основе жизненного опыта. Вначале девятимесячному ребенку показывали различные предметы, одним из которых была белая крыса. Он с энтузиазмом тянулся к ней, трогал и играл. Однако после этого всякий раз, когда рядом с малышом находилась крыса, генерировался громкий звук, пугающий его и закрепляющий страх перед грызуном, в результате чего, у ребенка возникла фобия не только крыс, но и любых белых пушистых предметов.

Из этого эксперимента можно сделать вывод, что резкий звук играл роль стимула, а страх являлся ответной реакцией. Вследствие повторения данной цепочки раз за разом выработался условный рефлекс в виде фобии. Описанное выше поведение можно назвать рефлексивным, а то есть предполагающим реакцию, вызываемую известным стимулом. Существует также второй тип поведения – оперантный, определяющийся событиями, следующими за реакцией. Такое поведение воздействует на среду, вызывая последствия, с целью получить определенный результат. Примером может служить метание дротиков, где цель – попадание в центр мишени. Данные типы поведения разработал Беррес Фредерик Скиннер [см. подробнее об исследованиях Б. Ф. Скиннера: 5].

В наибольшей степени теорию бихевиоризма в искусстве отражает направление *перформанса*. Его цель – привлечь внимание к проблеме, заставить человека «заметить» её и задуматься над ней. Нередко экспозиции новаторских произведений также протекают по типу «стимул – реакция». Таковы традиции, сложившиеся в первых авангардных «перформансах» футуристов Михаила Матюшина, Алексея Кручёных и Казимира Малевича и их легендарной опере «Победа над Солнцем» (1913); авангардной «Симфонии гудков» Арсения Аврамова (1923). Эти традиции находят выражение в современном фестивале медиаискусства «Интервалы», ежегодно проходящем в Нижнем Новгороде с лазерными инсталляциями и интерактивными объектами, представленными в городском пространстве.

Так, недавно на Новой сцене Александринского театра в рамках проекта фестиваля «Интервалы» было представлено шоу «Сломанные композиторы» (г. Москва) совместно с участием мастеров студии «Лазер мечты» (г. Нижний Новгород). Электроакустическая музыка, исполняемая на сцене, моделировалась из акустического шума и вводила слушателей в состояние транса, тем самым, заставляя задуматься о проблеме гипнотизма окружающих звуков [1].

Напомним, что бихевиоризм имеет несколько разновидностей, поэтому помимо классической формулы поведения существуют и другие. Например, в когнитивном бихевиоризме, разработанном Эдвардом Толменом и рассматривающим в качестве опосредующих факторов познавательные процессы, формула поведения состоит из трёх членов: стимул (независимая переменная) – промежуточные переменные (недоступные прямому наблюдению психические моменты: ожидания, установки, знания) – зависимая переменная (реакция).

Примером может служить следующая ситуация: в течение длительного времени в организм человека не поступала пища (стимул) – появился голод (промежуточная переменная) – человек очень быстро потребил пищу или съел слишком много (реакция).

Другая разновидность бихевиоризма, субъективный бихевиоризм, включает в структуру поведения в качестве промежуточных переменных «образ» (организованную информацию, которой обладает организм о себе и окружающем мире) и «план» (усвоенные организмом алгоритмы поведения) и поведение человека, уподобленного своего рода вычислительной машине, выглядит как цепочка «проба – операционная фаза – проба – результат». Например, рассмотрим ситуацию с подготовкой к экзамену. Стимулом является известие о предстоящем «испытании». Образ – это представление человека о наиболее выгодном способе подготовки (один предпочитает учить билеты, другой же выбирает подготовку шпаргалок). Планом будет основанный на опыте (образе) с помощью проб алгоритм действий. Реакцией же является начало подготовки к экзамену.

В целом, можно сказать, что бихевиоризм, уделяя наибольшее внимание поведению субъекта, не включает в предмет своего анализа сознание человека, его личностные качества и моральные ориентиры в отличие от психоанализа.

В заключение хочется сказать о том, что ведущие темы и идеи, поднятые в произведениях искусства XX века – Человек и его Внутренний мир, Мир и человек, Мир и цивилизация – есть результат взаимобмена: искусство ставит вопросы, наука отвечает и, наоборот. Рассматривая психоанализ и бихевиоризм по отдельности, можно прийти к выводу: направления используют различные методы психологии, имея также разные предметы изучения, но при этом именно этот факт свидетельствует о том, что они уравнивают друг друга, рассматривая человека с разнообразных перспектив и тем самым способствуя созданию целостной картины психики. Произведения искусства, находящиеся на разных полюсах осмысления Человека в искусстве XX века также создают целостную концепцию Искусства, как формы отражения Личности.

Литература

1. Александринка расставит интервалы // Культура Петербурга. 23 июля 2022. URL: <https://spbcult.ru/news/anons/aleksandrinka-rasstavit-intervalyi/?ysclid=lbfcmuzigf336481434> (дата обращения 29.10.2022).
2. Демченко А.И. Музыкальное искусство России начала XX века: полюсы / А.И. Демченко // Тамбов: Грамота. 2021. № 10. С. 2003-2012.
3. Кэрролл Л. Алиса в стране Чудес / Пер. Е. Рождественская. М.: Эксмо, 2020. – 224 с.
4. Набоков В. Дар: роман. СПб.: Азбука, 2018. 416 с.
5. Пинкер С. Чистый лист. Природа человека. Кто и почему отказывается признавать ее сегодня / С. Пинкер. М.: Альпина Нон-фикшн, 2018. 608 с.
6. Фрейд, З. «Я» и «Оно»: труды разных лет / З. Фрейд. Тбилиси: Мерани, 1991. 398 с.

Из анналов историко-революционной музыки

Александр Демченко (Саратов)

«Латышский реквием»

Впервые в отечественном музыкальном искусстве начала XX века концепция революционного прорыва к свободе была крупномасштабно разработана в «Латышском реквиеме» Э.Мелнгайлеса (1906–1911).

Ключевую роль в этом четырёхчастном хоровом цикле играют крайние части. Его исходная точка («Сон мой храните, возницы») – траурная фреска-эпитафия, являющаяся непосредственным откликом на поражение Первой русской революции. Но внутренне смысл I части шире – это обобщённый образ скованной народной силы.

Скованность фиксируется в затруднённой речи с обилием пауз-прерывов, в заторможенном движении (ощущение медлительности усиливается благодаря сплошь поступенному интонационному скольжению), в закрепощающем действии оstinатной фигуры с томительным педалированием на квинте лада, в «стоячей» фактуре с пустотными созвучиями и преобладанием одноголосия или октавных унисонов.

Воссозданию состояния подавленности способствуют также угрюмо-сумрачный колорит, тихая звучность (в основном от *mf* до *pp*) и господство плагальности. Однако сковано не бессилие, а на время затаившаяся сила, и это хорошо чувствуется в общей эпической укрупнённости рельефа, в объективно-сдержанном выявлении скорби.

II и III части – два интермеццо, как по объёму (краткость в сравнении с крайними частями), так и по настроению. Однако интермедийность эта особого рода и совершенно необходимая.

Появление этих интермеццо предвосхищалось в среднем эпизоде исходной части (*Più mosso*), в его просветлённо-пасторальном настроении с соответствующим тяготением к звучанию верхних голосов хорового массива. Отсюда ведут свой отсчёт постепенные, но необратимые перемены, происходящие в следующих двух частях.

Музыка в них становится всё мягче, лиричнее, живее. Светлеет колорит: если II часть («Помаленьку, шажком») ещё несколько сумрачная и неопределённая (с частичным высветлением за счёт дорийского наклонения и гармоний с VII натуральной в миноре), то в III-ей в противовес тексту («Меркнет свет») музыкальное изложение, начинаясь в натуральном миноре, довольно быстро и уже до конца переходит в параллельный мажор.

Более того, возникает радужный оттенок – не только благодаря мелодико-гармоническому колорированию, но и ввиду прихотливой игры метра (3/4, 4/4, 3/2). Таким образом, в средних частях рисуется своего рода пробуждение души, занимается её внутренний свет.

Так подготавливается коренной перелом, происходящий в финале («День страшного суда») с возвращением повествования в сугубо социальную плоскость, как было это и в I части. Это в прямом смысле слова поэма революционной битвы, пронизанная «испепеляющим гневом против угнетателей» [27, 65].

Людская масса предстаёт здесь совершенно иной, чем вначале – радикально настроенной, в состоянии исключительной решимости, бесстрашно идущей на конфликт. Сильнейший запал гнева естественно сопряжён с открытым публицистическим темпераментом, который достигает своего апогея в коде (*Allargando*): многочисленные броски на октаву вверх и вниз (нередко с добавлением скачка на кварту в том же направлении) почерпнуты из арсенала экспрессивной ораторской речи.

И это не просто эмоции. За ними стоит твёрдый и мощный всенародный монолит. Такое ощущение воссоздаётся прежде всего через массивную фактуру аккордового изложения. Причём превалирует дублированное двухголосие, чем подчёркнуто впечатление собранности и ударной силы, а в последних тактах выделен грозный трёхоктавный унисон, сменяемый «ощетинившимися» квартоквинтовыми и секундовыми созвучиями.

Сила всеобщего движения передана и через обострённый динамизм в различном его выражении: напор ритма с его пунктирными фигурами и синкопами, форсированная звучность (с самого начала

заявлено *con forza*) и неуклонное нарастание громкости (от *f* до *fff*), наконец – движущаяся в непрерывном варьировании форма-процесс, «смыывающая» двухчастную схему.

Остаётся заметить, что именно непосредственное соприкосновение с революционными событиями подтолкнуло автора «Латышского реквиема» к кардинальному стилистическому перевооружению. Для этого достаточно сопоставить рассмотренный цикл с другим известным хоровым произведением Мелнгайлеса «Былое», которое также связано с освободительной тематикой, но написано раньше (1904) и в совершенно традиционной манере.

Особенно ощутим стилевой сдвиг в крайних частях, открыто социальных по своей направленности. Строгий декламационный распев I части, её аскетичная вертикаль и суровая диатоника, в которой выделены обороты с VII натуральной в миноре, предвосхищают хоровой стиль А.Давиденко и даже далее – Г.Свиридова. В финале перспектива нового звукового мышления связана с диссонантным «скрежетом» (созвучия с малыми секундами и уменьшёнными октавами) и с ассимиляцией интонационности пролетарских песен борьбы.

Александр Демченко (Саратов)

«Кавказ»

Всё наиболее ценное и значительное в историко-революционной музыке 1910-х годов сконцентрировала в себе симфония-кантата С.Людкевича «Кавказ» (1905–1913). Приступая к её рассмотрению, сразу же следует сделать оговорку относительно названия.

Оно заимствовано из одноимённой поэмы Т.Шевченко, один из фрагментов которой представляет собой саркастическое пророчество горцам: царизм научит вас истинной жизни – с грабежом, произволом и тюрьмами. Композитор использовал текст только начальных разделов (приблизительно одна треть поэмы), и носит он обобщённый, внелокальный характер.

Таким образом, в заголовке отражена лишь связь с данным литературным источником, содержание же не имеет никакого отношения к упоминаемой географической местности и вполне естественно, что в музыкальной стилистике нет даже намёка на ориентальный колорит.

Суть произведения Людкевича может быть сведена к одной фразе: духовное раскрепощение отдельного человека и народа в целом, а если говорить конкретнее – движение от подневолья к революционной героике. Но процесс этот далеко не однолинеен, он предстаёт во множестве стадий и в большом разнообразии проявлений.

Только единственный раз исходной ступенью одного из звеньев отмеченной эволюции служит мечта о лучшем будущем, озаряющая светом надежды и воспринимаемая как покойно-радостный вздох среди жизненных бурь (раздел *Moderato cantabile* в I части). Во всех остальных случаях это мотивы безотрадного существования, скорби и мрака.

В свою очередь, и здесь опять-таки лишь однажды подобная настроенность раскрывается в субъективно-личностном роде, что передаётся интонационностью ариозно-элегического склада. Это происходит в начальном эпизоде I части, который развивается от горест-

ной томительности ко всё большей взволнованности и драматической порывистости, перерастающей на кульминации в экспрессию открытого страдания.

Ведущий тематический элемент данного эпизода (такт 7 ц.1) разительно напоминает ламентозный лейтмотив Царевны из корсаковского «Кашея» – совпадение это объясняется созвучностью художественных устремлений, желанием обрисовать состояние скованности человеческого духа, силящегося вырваться из-под гнёта (образ Царевны, как известно, служил у Римского-Корсакова символом порабощённой России).

За исключением отмеченного эпизода скорбные настроения неизменно соотносятся с образом народа, с его безотрадным существованием («*Нам только плакать и хлеб насущный замесить кровавым потом и слезами*»). Именно скорбь народная становится исходным моментом концепции, составляя основу содержания начальных разделов каждой из четырёх частей (помимо того, неоднократно фиксируются подобные состояния и на других этапах повествования).

Всё наиболее существенное для этих печальных зачинов собирает в себе «тема народной судьбы» – не случайно, широко прозвучав в I части (ц.2), она возвращается и вновь разрабатывается в начале III-ей. Показательно её экспозиционное изложение: октавный унисон мужского хора в низком регистре создаёт характер сумрачный, даже угрюмый; за тяжёлым раздумьем ощущается нечто давящее извне, отдающее порой мертвенным оцепенением (недаром довольно часто вводится застывшая краска увеличенного трезвучия).

Время от времени из этого «подземелья жизни» слышатся взывания боли, душевной муки, что происходит обычно на гребне скорбного излияния. Наиболее впечатляющая из таких кульминаций возникает в ходе постепенно разрастающегося потока хоровых и оркестровых голосов в разделе *Moderato* из III части, где композитор стремился передать поэтическую метафору «*Слёз девичьих, материнских горьких, отцовских и дедовских кровавых не реки – море разлилось! Пылающее море!*».

И всё же горестная эмоция предстаёт в основном в сдержанно-объективных тонах, что достигается благодаря опоре на народно-песенный материал со свойственной ему отстраняющей повествовательностью – поэтому, например, «тема народной судьбы» звучит не как плач, а как проникновенный сказ о людских судьбах, которые «*засеяны горем, кровью плиты*». Свою объективирующую роль игра-

ет и чисто песенный склад интонирования, подчёркнутый звучанием оркестра, соответствующим вокально-хоровой манере (певуче, мягко, широко).

Наконец, существенно и то, что при достаточном разнообразии фольклорных истоков основополагающей является ориентация на лироэпiku украинской думы. Кроме всего прочего, использование этого старинного жанра придаёт изложению возвышенный характер, определяемый также введением академических форм полифонии, а иногда и барочных элементов (как в упоминавшемся разделе *Moderato* из III части). Так подчёркивается авторская мысль: народ переносит выпавшие на его долю невзгоды и лишения мужественно, с достоинством.

Источник людских бед в симфонии-кантате Людкевича чаще всего подразумевается, и непосредственно обличье сил угнетения раскрывается только на выходе к решающей фазе развития конфликта.

Эта образность предварительно намечается в самом конце II части, а затем во всей полноте предстаёт в чётных разделах III-й – вторым (*Allegro molto*) и четвёртом (ц.11), зловещий смысл которых обнажается с особой силой ввиду прямого сопоставления с нечётными разделами (первым и третьим), относящимися к сфере народной скорби.

Именно здесь, пожалуй, единственный раз во всём произведении, существенное значение приобретает текст. В одних случаях сам по себе, в силу откровенной издёвки (смысл тирад, произносимых от лица власть имущих: мы – благодетели, мы отняли у голи всё, а уж волю и подавно). В других случаях во взаимодействии с музыкой, поскольку саркастический эффект состоит в вопиющем разноречии слов («*Легло костьми людей муштрованных немало. А слёз, а крови? Напоить всех императоров достало*») и музыки.

Музыка ведущих образов III части передаёт дух воинствующей бравады. Звучание здесь не просто шумное, как бы напоказ – подчас оно просто крикливое, с вызывающей помпой. Пронзительные фанфары, сомнительная яркость хроматических пассажей-гирлянд, бутафорская роскошь множественной ткани (имитации у четырёхголосного хора с дополняющими автономными линиями оркестра), назойливая бравада эллиптических восхождений с опорой на дразнящую звучность доминантсекундаккордов, скандирующие выкрики «Сла-

ва!» – вот из чего ткуются пышные завесы внешнего блеска, пустоты, суесловия.

Исходным «сырьём» служат средства романтической иронии XIX столетия, но изрядно перелицованные, словно вывернутые наизнанку (мефисто-демоническое начало, поданное в сугубо негативном, одиозно-инфернальном ключе).

Сознательно утрируя деформированные черты изображаемого явления, композитор применяет новейшие приёмы воздействия («скрежет» полигармоний типа $h+e$, $dis+f$, $f+B$ и т.д. – см. ц.11), а в коде (ц.12), конденсируя последнее нарастание дьявольской оргии, он вводит гротесковую тему, близкую «Поганому плясу Кощеева царства» из «Жар-птицы» Стравинского (тот же выделенный тритоновый скачок и нарочито варваристская огрублённость).

Так объединёнными усилиями текста и музыки рисуются сцены черносотенного разгула реакции. Причём вслед за поэтом Людкевич многое облекает в метафорическую форму кровожадной охоты на людей (название части – «*Борзым и гончим слава!*», одна из узловых фраз – «*Слава борзым и гончим, и псарям, и нашим батюшкам царям!*»).

Вот почему такое место отводится соответствующим звукоизобразительным эффектам, поданным опять-таки в сатирическом искажении: неистово-зычные охотничьи кличи на оголённо звучащих квинтах, стаккатированные секстаккорды с форшлагами как имитация лающего смеха и порождаемое «злой фоникой» впечатление хищного оскала.

Кроме того, посредством ресурсов собственно музыкальной выразительности в общую картину привносится ещё один обличительный нюанс. Не раз в процессе развития рассматриваемой образности обращают на себя внимание фанфаронская помпезность, нахрапистый натиск, чему отвечает преобладание приёмов, идущих от духовой музыки, и введение эффектов батальной звукописи (стреляющие пунктирные ритмы, оглушительный треск барабана, зигзаги флейт, тяжёлые залпы медных, форсированность кульминаций, напоминающих атаки-приступы).

За этой звуковой экспансией несомненно проглядывает образ военщины и угадываются отголоски милитаристского угара накануне Первой мировой войны.

Итак, в симфонии-кантате «Кавказ» со всей остротой ставится проблема людского подневолья, народной юдоли и беспощадно бичуется разнузданный произвол власть предержащих. Но особая смелость автора, определившая идейно-художественную неординарность данной концепции, состояла в том, что он сумел высветить историческую перспективу, сосредоточив основное внимание на обрисовке сил активного противостояния, благодаря действию которых и происходит духовное распрямление народа.

Причём раскрывается это как процесс диалектический, что проявляет себя тройко: через показ в образах подневолья потенции к сопротивлению, через периодически происходящую трансформацию скорби в гнев и, наконец, через неуклонное, но длительное и многофазное преодоление тягот и терний на пути к торжеству позитивного утверждения. О последнем из трёх названных моментов говорилось в самом начале, поэтому обратимся к двум первым.

Образы подневолья, как уже отмечалось, связаны преимущественно с народным характером, а характер этот обрисован как сугубо эпический. Заложена в нём особая кряжистость – в сурово-угловатом рельефе, в архаизированной диатонике с «твёрдыми» плагальными соотношениями и своеобразными ладовыми красками (к примеру, дорийский звукоряд и большетерцовое сопоставление $f-a-f$ в мелодике «темы народной судьбы»).

Разумеется, при столь весомом интонационно-фактурном наполнении с сопутствующим ему ощущением величавости не может быть и речи о слабости, надломленности. Скорее чувствуется преклонение перед народной силой.

Более того, здесь угадывается как бы взгляд исподлобья, взгляд угрюмо-ненавидящий, слышится затаённая угроза, подспудная мятежность. Не случайно, например, в «теме народной судьбы» легко уловимы связи с русскими бурлацкими и украинскими повстанческими песнями (конкретно – с известной песней о Кармелюке «Солнце всходит за Сибирью», которой, кстати, присуща та же дорийская окраска).

Людкевич не ограничивается фиксацией потенциальной возможности противодействия злу – он неустанно показывает, как среди скорби зреет гнев, многократно перерастающий в сопротивление, от-

пор. В этом состоит другой принцип раскрытия диалектики духовного распрямления.

Очень характерен в данном отношении первый раздел II части (с показательными словами «*Правда спит. Когда она проснётся?*»), где вначале происходит постепенный переход от *lamento* ко всё более экспрессивным взываниям (ц.6), а затем следует ещё большее нагнетание и вводится целый комплекс средств, способствующих трансформации исходного состояния: сдвиг от распевного интонирования г публицистически-речевому, *crescendo* до *ff* с одновременным перемещением в высокую тесситуру хора, «вскипающий» склад оркестровой фактуры с дробным ритмом секстолей на многозвучной патетике альтерированных созвучий и больших септаккордов.

На этой основе достигается протестующая кульминация, непосредственно подготавливающая мощный подъём волевых образов следующего раздела (ц.7). И вся партитура представляет собой череду малых и больших ступеней, где скорбные настроения оказываются «трамплином» для стремлений воспрянуть, для гордых и нестеснённых вздыманий человеческого духа (последняя из них – ц.4 IV части).

Именно эти выходы к активному действию являются в симфонии-кантате «Кавказ» определяющими как по объёму, так и по значимости. Её символическим знаменем становится клич «*Боритесь!*», давший название финалу. Сфера героического разрабатывается самым интенсивным образом, в целом ряде граней и оттенков. При этом заметно чёткое разграничение на два взаимодополняющих, но весьма контрастных пласта: героика стихийного плана с доминантой субъективно-личностного и героика организованной борьбы с опорой на объективно-массовое, общенародное.

О том, что героика стихийного плана всецело связана с субъективным миром личности, свидетельствует порывисто-импульсивный тон, возбуждённость которого временами доходит до неистовства (симптоматично обилие ремарок *con fuoco*, *appassionato* и особенно *agitato*).

На горечь, боль и несправедливость, царящие в окружающем мире, герой отзывается горячо, взволнованно, часто взрываясь бурей возмущения, бунтарским противлением (всевозможные из таких реакций самым широким образом представлены во втором разделе I части – *Allegro molto agitato*). Причём именно взрываясь, порой совершенно непредвиденным всплеском (см. такты 11–14 в III части).

Эта спонтанность становится важным фактором стихийности, столь характерной для рассматриваемого типа героики и обеспечиваемой различными средствами – от резкоконтрастной драматургии до чрезвычайно интенсивной модуляционности. В ряде разделов, особенно в I части, композиция оказывается сотканной из массы кратких эпизодов с частыми перебивами настроения, с непрерывно сменяющимися друг друга подъёмами и спадами, вспышками и затуханиями, вторжениями и прерываниями.

Во взаимодействии с бурлящее-вихревой фактурой такая драматургия способствует созданию впечатления кипящего водоворота жизненной борьбы. Недаром время от времени возникают отчётливые ассоциации с бушеванием природной стихии (впервые в оркестровой интерлюдии ц.3 I части), чему способствует широкое включение изобразительных приёмов.

В сказанном естественно видеть преломление не просто субъективности, а субъективности, отражающей особенности романтической натуры. В этом – объяснение «котурновости» (горделивые жесты-изъявления, исполненные пафоса исключительности), оттенка абстрагированности (героическому побуждению недостаёт полновесной «земной» опоры) и слишком осязаемой неустойчивости проявлений, когда повышенный активизм мгновенно сменяется неожиданным торможением, бурный порыв – спадом обессиленности.

Однако при всех «но» и отнюдь не являясь преобладающей по своему удельному весу, героика стихийно-субъективного плана накладывает сильнейший отпечаток на произведение в целом. Не случайно в его начале «программной» преамбулой звучит резкая вспышка драматической патетики (тремякратная тирата-взлёт на *fff*). Как раз здесь и в других подобных фрагментах явственно прослушивается авторский голос – искренне заинтересованный, страстный, звучащий на горячем запале.

Особенно осязаемо воздействие индивидуально-личностного начала в идущем от романтизированного восприятия действительности поэжном характере развёртывания. «Кавказ» очень свободен по структуре, целиком построен по принципу волнового изложения, а сутью волн (нарастания–спады, накатывания–откаты) становится, как уже отмечалось, движение от скорбных констатаций к героическому действию.

Волновой принцип действует на любом уровне. Система музыкальных волн особенно разветвлена в I части – к примеру, упоми-

навшийся её второй раздел (*Allegro molto agitato*) состоит из четырёх всё выше вздымающихся гребней с перемещением тонального центра по большим секундам вверх.

В масштабе всей композиции совершенно очевидно последование двух сверхволн: исходная – I и II части, завершающая – III-я и IV-я. Такое расчленение драматургически подчёркнуто тем, что III часть открывается реминисценцией «темы народной судьбы» из I-й.

* * *

Совсем иные параметры характеризуют тот пласт героики, который связан с показом организованной борьбы, отображая движение широких масс, и можно понять, почему он выдвигается на главенствующие позиции как для сферы героики, так и для всей концепции.

Определяющую роль в этом играет тот факт, что данная образность выступает в качестве итоговой: в решающие моменты смыслового развития она вытесняет героику стихийно-субъективного плана и утверждает своё первенствующее положение. Подобное происходит в последнем разделе I части (ц.13), такую же функцию по отношению к целому приобретает финал.

Это героика реальная – исходящее от неё ощущение силы и уверенности базируется на чувстве коллективной спаянности, на энергии общенародного движения. Поэтому при всей приподнятости ей свойствен объективный склад и чрезвычайно показательно, что в отличие от скоропреходящих, «вспышечных» проявлений стихийной героики, ей присуща способность к длительному развёртыванию.

Впервые в полной мере это качество заявляет о себе в оркестрово-хоровой фуге, завершающей I часть (ц.13), где избранная полифоническая форма как раз и служит воплощению протяжённейшего, многоэтапного процесса становления единого образа, образа преобразовательных усилий большого людского потока.

Тем же целям создания долговременного, непрерывного тока развития подчинён и широко претворяемый принцип симфонизма. Композитор имел все основания для того, чтобы назвать сочинение симфонией-кантатой, поставив в обозначении жанра на первое место слово *симфония*.

Оркестр несёт здесь основную нагрузку, одним из показателей чего может служить отношение к литературной канве. Используется минимум слов, которые многократно повторяются и варьируются, так что сам по себе текст оказывается не столь существенным.

Ставка делается на звуковое воздействие, причём практикуется такое даже в распевных эпизодах (к примеру, *Moderato cantabile* из I части построено на обыгрывании фразы «Вновь и вновь смеётся сердце и живёт упорно»). Хоровые реплики нередко оказываются на большом отдалении друг от друга, только как бы поясняя и конкретизируя смысл доносящего в оркестровой партии – показателен большой раздел IV части (ц.2), где хор интонирует единственное слово «Боритесь!».

Добавим к сказанному уподобление композиции симфоническому циклу (I – *Allegro*, II – медленная часть, III – скерцо, IV – жизнеутверждающий финал), стремление к связыванию частей (посредством тематических арок и благодаря использованию приёма *attacca*), широкое использование разработочных средств с созданием на их основе длительных и мощных нарастаний.

Из последнего замечания можно заключить, что применение симфонических методов в партитуре Людкевича способствует динамизации материала. Красноречивое подтверждение находим в только что упоминавшейся оркестрово-хоровой фуге.

Уже собственно тема по характеру очень динамична (настойчивые акценты сильных долей, энергичные квартовые ходы) и напряжённость её восходящего движения умножена наслоением хоровых голосов, вступающих во вздымающей последовательности: басы, тенора, альты, сопрано. Однако композитор не довольствуется этим и в последующем постепенно «подменяет» способы контрапунктического развития приёмами чисто симфонической разработки, заодно вводя в виде интонационного стимулятора решительные рубленые кадансы.

Динамизм, в свою очередь, является одним из проявлений такого важного качества образов реальной героики как действенность. В самом общем плане оно характеризуется тем, что всё в рассматриваемой сфере пронизано духом упорных преодолений, связанных с активной наступательностью, конфликтным строем и сопутствующей этому сурово-мужественной окрашенностью.

Показательнее всего в данном отношении трактовка победно-утверждающих апофеозов. Они всегда возникают как результат предшествующего противоборства и в полной мере солидаризуются с общей твёрдой, волевой настроенностью (мощные императивы, жёсткий оркестровый ритм с пружинящей силой маршевых формул и пунктирных фигур).

Так, в последнем из апофеозов (ц.21 финала) именно для поддержания действенности интегрируется целый ряд тематических элементов из предыдущих «сцен борьбы», сохраняется высочайшее напряжение (особенно в эпизоде *Molto più mosso* – завышенные регистры, обилие минора, остигатный пульс пунктирного ритма) и многое основывается буквально на вколачивании ключевых оборотов (предельная фактурная плотность, указание *Con tutta la forza, marcantissimo*). В итоге славление оказывается чрезвычайно динамичным, напористым, боевитым по тону.

* * *

Сказанное о реальном и действенном характере героики становится предпосылкой к самому существенному: в «Кавказе» воплощена не просто героика, а героика революционной борьбы. Автор делает здесь художественное открытие особого стилевого пласта – обозначим его понятием *революционная образность*.

Открытие тем более примечательное, что позднее, в творчестве отечественных композиторов, эта образность появлялась только в виде отдельных элементов (Шестая симфония Н.Мясковского, хоры А.Давиденко, «Кантата к XX-летию Октября» С.Прокофьева), и лишь в 1950-е годы она сложилась в виде целостной системы (прежде всего в творчестве Д.Шостаковича – в его эволюции от «Десяти хоровых поэм» к Одиннадцатой симфонии).

Людкевичу удалось сделать данное открытие не только благодаря интуиции. В годы создания симфонии-кантаты он стоял на самых леворадикальных позициях того времени, примыкая к социалистическому крылу западноукраинской интеллигенции и находясь под прямым влиянием И.Франко. Свои взгляды и симпатии композитор тогда же открыто зафиксировал на титульном листе партитуры, сделав надпись: «*Посвящается российским революционерам*».

Революционный строй образов, о котором идёт речь, складывается в «Кавказе» постепенно, начиная с частичных прорывов в I части (впервые в разделе с ц.5) и кончая полной кристаллизацией в финале (со всей очевидностью в разделах ц.9 и ц.12, причём во втором случае выход к результирующему рельефу подчёркнут постановкой генеральной паузы).

Жанровым базисом становятся маршевые ритмы, которые в ходе развёртывания композиции активизируются настолько и в таком направлении, что в последней части основные образы оказываются

непосредственно сближенными с выразительностью революционных песен, притом в разновидности боевой пролетарской песенности начала XX века, то есть в опоре на самое «ударное» и современное в сфере революционного фольклора тех лет.

В соединении с призывными возгласами (энергия квартовых оборотов) и преимущественно духовой окраской оркестрового звучания обнажённо-чеканный маршевый шаг позволяет добиться ряда взаимодополняющих семантических эффектов: всенародное гимническое песнопение, массовая демонстрация воли и решимости, собранно-сосредоточенное революционное шествие, картина баррикадной схватки.

В последнем из этих вариантов автор вводит ещё одно весьма перспективное для революционной образности средство – восхождение краткого мотива по малотерцовому тональному кругу (например, в ц.7 *e–g–b–cis–e*), что своеобразно воплощает характер напряжённо-драматического преодоления и служит особым приёмом интенсификации разработочного развития.

Становление отмеченного типа образности идёт в симфонии-кантате «Кавказ» рука об руку с кристаллизацией идеи революционной борьбы как высшего выражения тех коренных изменений, которые происходят с народом в процессе духовного раскрепощения.

Смысловым итогом этого процесса является победно-утверждающий апофеоз в коде финала. В согласии с присущей данному произведению диалектичностью он возникает не как нечто единичное, а как конечный результат целой цепи нарастающих прорывов «к свету, воле» – от далёких зарниц (ц.7, 9) и «малого» апофеоза в конце I части и бурному половодью высвобождения сил в последней.

Характернейшее свойство подобных эпизодов – торжественность (не случайно в финале композитор делает пометку *Solenne*). Проявляет она себя через самое активное претворение особенностей ораторской речи (призывно-скандирующей или провозглашающей), через общую приподнятость тона (в частности используются возможности «патетического» мажора с пониженными II и VI ступенями), через декоративное убранство оркестровой фактуры с её насыщением фанфарными рисунками.

Временами звучание приобретает открыто величественный характер – как, например, в одной из кульминаций II части (ц.7), где фраза «*Мы верим: встанет правда! встанет воля!*» интонируется в

духе могучего гимна-воспевания (мощные унисоны хора, укрупнённый распев в широких длительностях).

Зачастую торжественности сопутствует радостное воодушевление с резонирующим ему чувством окрыляющей раскованности – в смелых «росчерках» и мощных затактах-толчках оркестровой партии, в красочных тональных сопоставлениях типа $F - A - Des - F$ (когда I части) или $F - A - D - Fis$ (ц.11 в IV-й).

Итоговая роль рассмотренных героико-утверждающих апофеозов, их большая впечатляющая сила, сообщающая образам убедительность и достоверность, порождают в «Кавказе» впечатление реально достигнутого торжества революционных идей.

Могла ли идти речь о победоносном шествии Революции в годы создания данной партитуры, то есть в середине 1900-х и первой половине 1910-х годов? Конечно же, Людкевич заведомо опережает исторические события, демонстрируя тем самым исключительный социальный оптимизм, непоколебимую уверенность в грядущем освобождении.

Но более всего сотворённая композитором «иллюзия» отражала действительно происходивший подъём нации и вызванный этим энтузиазм, что было характерно для переживаемой эпохи как раз в моменты, совпавшие с решающими пунктами создания симфонии-кантаты: её I часть написана в 1905 году, то есть в разгар Первой русской революции, а завершение относится к 1913-му, когда, пройдя полосу спада во время столыпинского правления, траектория освободительного движения вновь стремительно поднималась вверх.

Утверждающая направленность данной концепции состоит и в другом: исходя из своих политических убеждений, автор всемерно стремится к возвеличению и освящению героической борьбы. Тенденция к возвеличению с наибольшей осязаемостью проявилась в том, что средствами музыкального искусства он возвёл в полном смысле слова монумент Революции.

Обстоятельность и многоплановость повествования, господство всенародного и общезначимого, отмечавшийся выше дух величавости и даже величественности, грандиозный размах композиции, звучащей свыше часа – всё говорит о том, что перед нами произведение, созданное в жанре эпопеи.

Ораториальные очертания этого действия сознательно акцентированы введением ряда эпизодов, перекликающихся с монументальными творениями Генделя и Бетховена (начиная с оркестрово-

хоровой фуги в I части). Но исходная модель в таких случаях трансформируется в соответствии с требованиями нового времени, что позволяет говорить о чертах неоклассицизма, своеобразно преломляемого в соответствии с содержанием произведения, повёрнутым в плоскость революционного динамизма.

Освящение героической борьбы не ограничивается высоким гражданским пафосом, пронизывающим все ключевые моменты симфонии-кантаты. Композитор вводит ещё два существенных фактора, способных подчеркнуть его убеждение, что Революция – дело не только правое, но и святое.

Во-первых, таково основное назначение только что упомянутых неоклассических средств. Аллюзии с барочным стилем призваны высветить возвышенность и значительность героического деяния. Поэтому в партитуре не редкость последования типа секвенции *t–VI–VII–d–VI–s–D–t* (см. в IV части такт 15 ц.8).

Во-вторых, неоднократно появляются культовые элементы, по своему отмечающие святость происходящего. Чаще всего обиходные гармонии или соответствующие жанровые прототипы входят в структуру тематизма дополняющим компонентом (скажем, многосоставный сурово-скорбный образ в начале IV части – это и сказ, и дума, и величание, и молитва, приглушённо звучащая из храма).

Среди таких прототипов безусловно главенствует хорал с его строгостью, истовостью, даже аскетизмом, предстающий обычно в виде гибрида «марш-хорал» (*Meno mosso e solenne* в IV части). В сознательности намерений автора сомнений быть не может – во II части он проставляет обозначение *Religioso*, а в IV-й выделяет фразы «*Боритесь! С вами правда, с вами слава и воля святая!.. Боритесь – и поборете, вам Бог помогает...*»

* * *

Завершая рассмотрение симфонии-кантаты «Кавказ», необходимо подчеркнуть, что процесс духовного распрямления раскрыт в ней с впечатляющей объёмностью, в большом спектре взаимодополняющих граней и ракурсов. С одной стороны, эпическая фундаментальность, выражение общенародного, объективно-реального, утверждение могучей поступи организованных масс. С другой – стихийное брожение, экзатичность и гиперболизм, клокочущий вулкан порывов мятежной личности.

Подобные сопряжения делают концепцию не только многомерной, но и придают ей большое своеобразие. Добавим к этому, что активное использование украинского песенного материала (прежде всего в обрисовке народного подневолья) сочетается здесь с прочной опорой на ресурсы общероссийской профессиональной музыки, а через неоклассические элементы устанавливаются связи и с европейской традицией. Таково эстетическое основание разработки избранной проблематики в самом широком плане, с учётом как интернациональной перспективы, так и национальной конкретности.

Реализация столь объёмного замысла потребовала привлечения разнообразных стилевых форм, амплитуда которых колеблется преимущественно от переключек с поздним творчеством Н.Римского-Корсакова, С.Танеева, А.Скрябина до выхода к новейшим звуковым средствам. В основе своей это была та переходная, «нейтральная» стилистика, которую почти с равным успехом можно представить и на рубеже столетий, и в первой половине XX века (в художественных направлениях умеренной ориентации).

В годы создания симфонии-кантаты композитор был «правофланговым» не только в мировоззренческом отношении – он находился на уровне современного ему профессионального мастерства, обладал замечательной интонационной чуткостью. Это позволило создать концепцию, основанную на сложной, разветвлённой системе связей, сопоставлений и столкновений, благодаря чему удалось запечатлеть диалектически развивающийся мир чувств, мыслей, действий отдельного человека и народа в целом.

В сфере монументальных форм отечественного профессионального искусства Людкевичу принадлежит честь впервые открыто обличить царизм и восславить «святую рать» поборников нового. Охват ряда важных смысловых мотивов начала XX века, яркость и совершенство художественной выразительности, масштабность решения позволяют считать «Кавказ» наиболее значительным произведением дооктябрьской музыки о Революции.

Саратовский меридиан

Владимир Вардугин (Саратов)

Русские возвращаются

*От редактора-составителя. Многие материалы данной рубрики этого и нескольких последующих томов альманаха принадлежат перу известного саратовского писателя и журналиста Владимира Ильича **Вардугина**. Член Союза писателей и Союза журналистов России, он в 1990-е годы плодотворно трудился главным редактором издательства «Надежда», подготовив к изданию книги «Волжские сказки», «Северные сказки», «Самодержавие духа» митрополита Иоанна, «Иисус Христос. Евангелие для детей», «Мифы народов мира» в восьми томах, «Мифы древних славян», «Мифы и легенды Европы», «Мифы Древней Греции», «Мифы Древнего мира», «Мифы Древнего Рима», «Мифы и легенды Америки», «Мифы исчезнувших цивилизаций», «Мифы древней Волги» и трёхтомник «Александр Грин». В годы его работы главным редактором Приволжского книжного издательства дважды вышла составленная им «Энциклопедия Саратовского края». В 1990-е годы он стоял у истоков газет «Православная вера», «Вопреки», «Русская Речь», «Малиновый родник». С 1997 года руководил Саратовским отделением Международного фонда славянской письменности и культуры. Был в числе организаторов конкурса исполнителей народной песни имени Л.И. Руслановой, ставшего с 1995 года Всероссийским. Долгое время возглавлял отдел публицистики журнала «Волга – XXI век».*

Деятельность В.И.Вардугина главным образом посвящена изучению родного края, но в последние годы он всё чаще обращается к знаменательным событиям и выдающимся личностям России в целом. Является автором 8 сценариев документальных фильмов и 25 краеведческих книг, в том числе «Тайна огня», «Легенды и жизнь Лидии Руслановой» (за эту повесть удостоен звания лауреата IV Все-

российского фестиваля «Святая Русь»), «Русская одежда», «Хранители времени», «Два Ивана», «Саратовская азбука» (за эту «энциклопедию краеведения для детей» удостоен премии С.Маршака), «На берегу Вселенной», «Поколение победителей», «Во благо народного здоровья», «Радист космической “Зари”», «Конструкторы сигналов», «Взбудораженный рябчик» (книга в редком жанре публицистической фантастики), «...И гармошки перебор – саратовский разговор» (этот труд удостоен литературной премии имени М.Н.Алексеева), «Битва за трезвость. Саратовский фронт», «Шестидесятые», «От старта до финиша», «Экскурсант», «Русские первопроходцы. Что дала миру Россия», «И один в поле воин. Забытые имена русской истории», «Подстреленные на взлёте. Трагические судьбы русских талантов». В 2014 году награждён Почётной грамотой правления Союза писателей России «за большой вклад в развитие современной литературы».

22 мая 1949 года пациент психиатрической больницы Джеймс Форрестол открыл окно на шестнадцатом этаже и с криком «Русские идут!» прыгнул в бездну. Мало ли какие случаи бывают в скорбном заведении? Но фраза стала крылатой, поскольку Форрестол – министр обороны США, и психоз, нагнетаемый в начале холодной войны вокруг красной опасности, характеризовал отношение американцев к русским. Заокеанская паранойя не прошла до сих пор, достаточно вспомнить обвинения русских во вмешательстве в президентскую гонку в США или пресловутые кибератаки страшных русских хакеров.

На Западе укоренился образ русских агрессоров, только и мечтающих, как бы захватить ещё какую-нибудь страну. На самом деле Россия за последнее столетие не только не приросла новыми землями, а способствовала рождению многих государств.

Лет пять назад финский блогер Вейко Корхонен (Veikko Korhonen) в Фейсбуке выдал пост, в котором объяснил, насколько агрессивна Россия. Если бы он не был финном, а человеком из Москвы или Воронежа, его бы заклевали: «Русские идут! Великодержавный шовинизм!» А так – крыть нечем, правду можно или оболгать, или замолчать. Выбрали последнее, потому-то комментариев на пост финна в средствах массовой информации ни на Западе, ни в России не последовало.

Нам остаётся только извиниться за огромность цитаты, но ни мы, ни Вейко Корхонен не виноваты в том, что в результате «агрессивной» политики русских половина Европы и часть Азии получили государственность из рук России–СССР. Вот эти страны, согласно подсчётам Вейко Корхонена:

- Финляндия в 1802 и 1918 годах. До 1802 года никогда не имела собственного государства;
- Латвия обрела государственность в 1918 году (до 1918 года никогда не имела собственного государства);
- Эстония обрела государственность в том же 1918 году (до 1918 года никогда не имела собственного государства);
- Литва восстановила государственность в 1918 году тоже благодаря России;
- Польша восстанавливалась с помощью России дважды – в 1918 и 1944 годах. Раздел Польши между СССР и Германией – это лишь короткий эпизод;
- Румыния родилась в результате русско-турецких войн, а суверенной стала по воле России в 1878 году;
- Молдавия как государство родилась внутри СССР;
- Болгария как государство родилась в результате победы русского оружия в русско-турецкой войне 1877–1878 годов, та война и началась для этого. В качестве благодарности государство Болгария в двух мировых войнах участвовала в составе антирусских коалиций. Сейчас Болгария – член НАТО, и на её территории размещены базы США. После 1945 года на её территории не было ни одного русского солдата;
- Сербия как суверенное государство родилась тоже в результате этой войны;
- Азербайджан как государство оформился впервые только в составе СССР;
- Армения и Грузия сохранились физически и возродились как государства только в составе СССР;
- Туркмения, Казахстан и Киргизия никогда не имели государственности и сформировали её только в составе СССР;
- Монголия никогда не имела государственности и сформировала её только с помощью СССР;

- Белоруссия и Украина также впервые обрели государственность как следствие Октябрьской революции в составе СССР, а в 1991 году приобрели полную независимость.

- следует ещё учитывать роль России–СССР в рождении и становлении таких государств, как КНР, Вьетнам, КНДР, Индия, Алжир, Куба, Израиль, Ангола, Мозамбик и т.д.;

- Грецию у турок отбила Россия в далёком 1821 году. Независимость Швейцарии отвоевана у Франции Суворовым, Швейцария с тех пор ни разу (!) не воевала;

- освобождение Австрии от Третьего рейха в 1945 году;

- освобождение Чехословакии от Третьего рейха 1945 году;

- позиция Екатерины II в 1780 году с созданием Лиги вооружённого нейтралитета и фактическая поддержка Северо-Американских Соединённых штатов содействовала поражению Англии и обретению независимости США (а ведь Россия тогда уже подбиралась к Калифорнии и Аляске, – добавим от себя, – и поддержи царица Англию – не знали бы мы Штатов, отплативших нам нашим уходом с американского континента: умеет же Россия плодить своих «заклятых друзей»);

- дважды за последние два века Россия дарила независимость большинству европейских стран, перемалывая армии диктаторов Наполеона и Гитлера;

- позиция Сталина в переговорах с США и Англией дала Германии возможность сохранить государственность после поражения Третьего рейха в 1945 году, а позиция Горбачёва позволила без проблем в 1990 году повторно объединиться Германии;

- без помощи СССР Египет не смог бы выстоять и закрепить свою независимость в войне с Израилем, Британией, Францией в 1956–1957 годах, в 1967 году вмешательство СССР остановило войну Израиля с Египтом, фактически спасло арабов от разгрома в двух войнах в 1967–1974 годах;

- Ангола завоевала свою независимость к 1975 году только благодаря СССР;

- большинство колоний стран Западной Европы получили свою независимость благодаря мировому движению деколонизации после Второй мировой войны, главную роль в котором играл СССР.

Вот такой «финский счёт». В нём нет обратной стороны медали – «благодарности» европейцев за то, что русские столько раз спасали

их от набегов кочевников. В ответ – крестовые походы на Русь, от псов-рыцарей до псов-фашистов, от шведско-польского натиска Смутного времени до наполеоновской попытки принести нашествием «двунадесяти народов» (то есть всей Европы) «цивилизацию» на Русскую равнину. Ту равнину, которую требует ныне отдать им министр иностранных дел Франции. Вероятно, не сам додумался: выполняет заказ дяди Сэма. А эти бесконечные санкции – попытки экономическим путём вразумлять непокорных руссов? Сколько можно! Хорошо, есть у нас оберег – ядерное оружие и быстролетающие ракеты. Хотя и они не спасли два десятилетия назад от позора: не смогла Россия защитить от натовских бомбардировок братьев-сербов. А сербы – те же русские, недаром полторы тысячи лет назад они жили на Нижней Волге.

Итак, финн предъявил Западу свой «счёт». От себя добавим – все эти «географические новости» стали явью во многом благодаря России, жертвовавшей своими интересами в ущерб себе. Если бы русские цари и советские генсеки вели себя как королева Англии, то ныне полмира было бы в Российском Императорском Содружестве наций, а русский народ купался бы в роскоши, как шейхи Саудовской Аравии – за счёт освобождённых от других колонизаторов стран.

Но это – не русский путь. «Всемирная отзывчивость» русской души, подмеченная Фёдором Михайловичем Достоевским, наложила отпечаток в русской жизни на всё и вся. Недаром именно в России возник русский космизм – течение в философии. Философ Николай Фёдоров на рубеже XIX и XX веков сформулировал главную задачу человечества – воскрешение мёртвых. Не отдельных личностей, даже не только своих соотечественников, а непременно всех людей, когда-либо живших на планете. Утопия? Да, зато какие масштабы!

Художник Александр Андреевич Иванов всю жизнь рисовал картину «Явление Христа народу», надеясь силой искусства преобразить людей. Композитор Александр Николаевич Скрябин (кстати, почти наш земляк: его мама приехала из Саратова к родственникам в Москву на Рождество и сразу же родила Сашеньку) сочинял грандиозную симфонию, мечтая исполнить её в Индии, в середине мира, чтобы... изменить тот мир в лучшую сторону.

Мечтатели? Несомненно, но ведь и – практичные люди! Трудно представить себе планету без изобретений, подаренных землянам нашими соотечественниками: радио, телевидение (а с внедрением в

жизнь спутников связи стало возможным видеть и слышать собеседника из любой точки света!), персональный компьютер, лазеры, успешно работающие в области связи и в медицине. Знаменитое наше бездорожье сподвигло Фёдора Блинова придумать способ его преодоления хитроумным способом – взять дорогу с собой (гусеничный трактор). Сумасбродные идеи Циолковского путешествовать в космосе с помощью ракеты осуществились его учеником Сергеем Павловичем Королёвым уже через два десятилетия после смерти «утописта».

А насколько обеднеет мир, если вдруг исчезнут картины, книги, написанные русскими живописцами и писателями! Гениальная музыка Чайковского, Рахманинова, Прокофьева услаждает слух миллионов меломанов в самых отдалённых уголках Земли. А ведь есть ещё и скромные труженики культуры, которые подпитывали гигантов. Владимир Иванович Вернадский, в 1901 году посетив Радищевский музей в Саратове и встретив там великолепную коллекцию минералов, собранную местными геологами, говорил, что его восхищают «малые силы», работающие на большую идею.

И таких представителей «малых сил» в России – тысячи и тысячи. Один из них – Иван Афанасьевич Васильев, замечательный публицист из Псковской области, всю жизнь писавший очерки о многострадальной русской деревне и создавший литературно-художественный музей истории Великой Отечественной войны в деревне Борки Великолукского района. Да в каждой губернии есть свои Васильевы, свои подвижники и в культуре, и в промышленности, и в сельском хозяйстве. На них держится русский мир.

И держался все века нашей истории. Кстати, от нас её скрывают. Где Лаврентьевская летопись, которую нам немного приоткрыл Василий Никитич Татищев? Куда исчезла история Руси, написанная Михаилом Васильевичем Ломоносовым? В допетровские времена совсем не дикими и отнюдь не отсталыми от европейцев были наши пращуров. Во всяком случае, царь-пушка и царь-колокол свидетельствуют о высоком развитии металлургии. А танки тех времён? Средневековые русские бревенчатые гуляй-поле не по зубам оказывались рыцарям, закованным в латы. Что они могли сделать, те рыцари, если передвижные деревянные укрепления на колёсах могли не только отстреливаться от наседавших всадников, но и вести по ним огонь из пушек.

Особенно плодотворным стало русское столетие – период с середины XIX века до середины столетия XX. Нет ни одной области

людских деяний, в коих не проявился бы русский мир. Наши соплеменники и соотечественники ответили на многие вопросы мироустройства.

К примеру, Дмитрий Иванович Менделеев разложил по полочкам химические элементы, позволив ориентироваться в этом Божьем богатстве и использовать знания на благо людей. Климент Аркадьевич Тимирязев успокоил человечество: никогда не истратится на планете кислород, мы не задохнёмся, поскольку фабрики кислорода – леса, и если их не вырубать, воздух останется чистым. Илья Ильич Мечников научил беречься от вредоносного микромира, достаточно содержать в порядке свой иммунитет. Иван Петрович Павлов показал, как ладить с системой пищеварения, установив, как происходит процесс питания. Тайны мозга раскрыл Иван Михайлович Сеченов, изучивший механизм рефлексов головного мозга.

И в мире техники преуспели наши соотечественники. Едва братья Райт оторвали от земли свой неуклюжий аэроплан, как наш Николай Егорович Жуковский в 1905 году вывел формулы, по которым действует подъёмная сила, рассчитал наилучший шаг винта, и уже через восемь лет наш самолёт «Илья Муромец» выглядел по сравнению с французскими и американскими этажерками как «Антей» рядом с «кукурузником».

В XX веке уже не мы, а Запад нас догонял. Первые мобильные устройства связи, первые персональные компьютеры и вычислительные машины – наш приоритет. Освоение космоса – пожалуй, последний рубеж, взятый русскими. С шестидесятых годов нашу страну затормозило, и роль «тормозной жидкости» при Хрущёве стал выполнять алкоголь, затопивший прилавки и сознание наших соотечественников (открытие последних дней: Никита Сергеевич, оказывается, не донбасский шахтёр, а сын... польского помещика Гасвицкого!).

К падению страны подтолкнули брежневский застой (на предложение Косыгина сделать так, как немного погодя сделали китайцы, генсек ответил отказом: и без перемен хорошо ничего не делать, а торговать нефтью и газом) и горбачёвский политический маразм: СССР уступал позицию за позицией своим противникам. О временах Ельцина умолчим от стыда.

А что же современность? Что, наша песенка спета или всё же русские не сдаются?

В начале 1990-х годов в далёкой Монголии наши геологи, обнаружившие залежи редких ископаемых, наказывали местному сторо-

жу: сейчас прииск временно закрывается, ты охраняй его, придёт время – здесь будет обогатительный комбинат. Специалисты уехали в Москву, поначалу сторож-монгол получал жалование в конторе, потом и контора исчезла, но сторож и без зарплаты продолжал нести вахту, пася своих овец и охраняя дорогостоящее оборудование. Шли годы, о залежах прознали американцы и хотели захватить их, однако сторож хитроумным способом отвадил их от чужого. И снова прошли годы, и только через пятнадцать лет начальник экспедиции добился возобновления работ в Монголии, приехал на объект, и каково же было его удивление, когда встретил там своего старого знакомого. На вопрос, почему же он не ушёл с поста, не уехал восвояси, никто же его не держал, сторож ответил: «Русские всегда возвращаются».

И сегодня весь мир с надеждой взирает на Россию в надежде, что русские вернуться и наведут порядок на планете. Всемирная отзывчивая душа не может бросить народы, даже зная, что благодарности в очередной раз не дождёшься. Не для пустых и ничего не значащих реверансов живут наши соотечественники, а потому, что по-иному жить не могут, это неотъемлемое свойство русского мира. Остаётся надеется, что и впредь русскому Ивану хватит сил тянуть и дальше непосильную ношу.

Александр Демченко (Саратов)

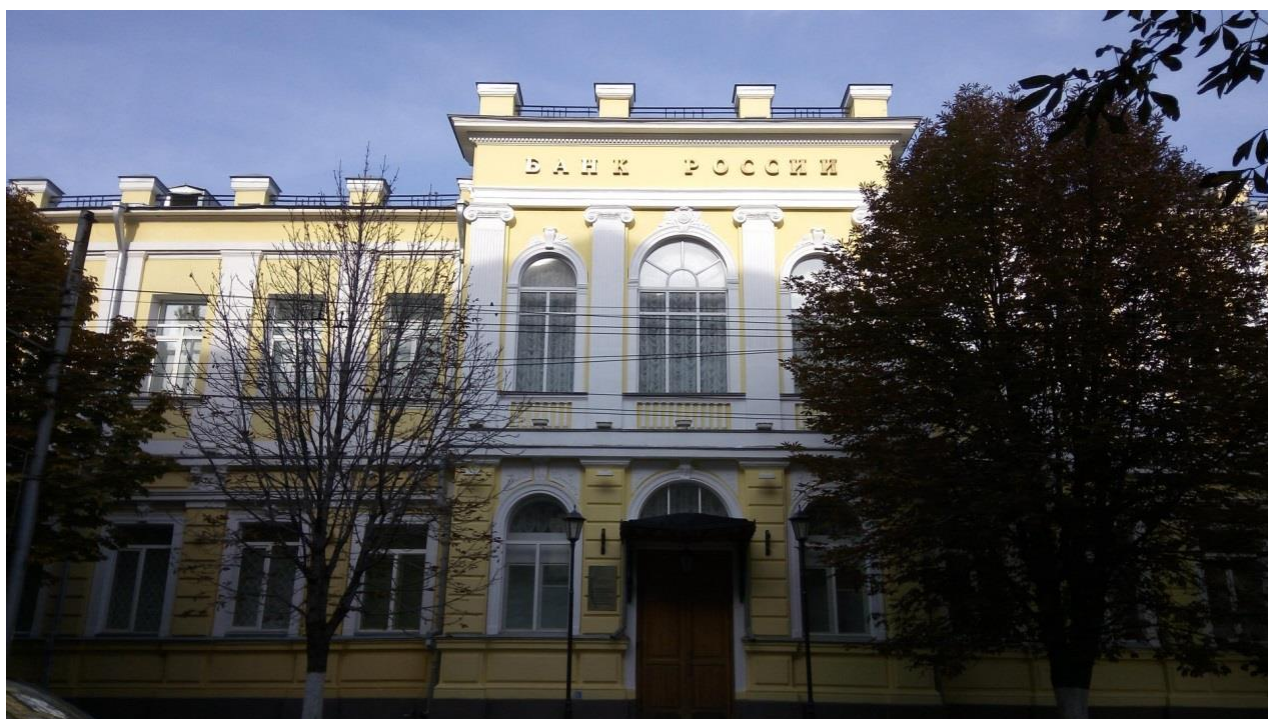
Архитектура начала XX века

Говоря о времени конца XIX и начала XX века, стоит напомнить, что период этот для истории Саратова нередко отмечается как «звёздный». Таковым он в полной мере стал и для архитектуры губернии и её центра, а также для живописи. Исключительная ценность архитектурного наследия того времени состоит в частности в его стилевой многослойности, в обилии и разнообразии творческих индивидуальностей.

Рассмотрим основные линии, по которым развивалось наше градостроительство тех десятилетий, с долей условности обозначив их следующим образом: классика (неоклассицизм), русский стиль, модерн (стиль модерн), столичный стиль, готика (неоготика).

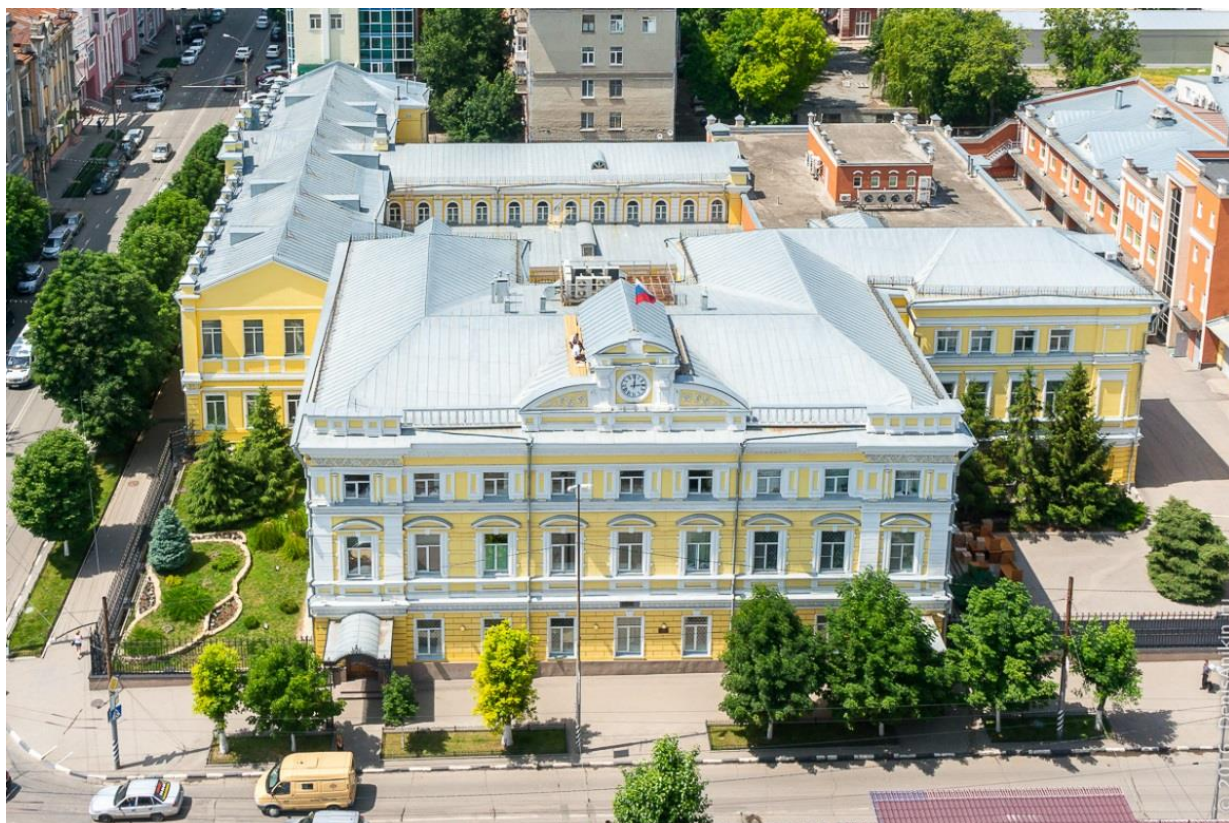
Первое из этих направлений продолжило в новых исторических условиях тенденции, составлявшие магистраль архитектурного творчества XIX века. Подобную преемственность наглядно иллюстрирует здание **Саратовского отделения Государственного банка России**.

В 1808–1810 годах на углу нынешних улиц Советской и Радищева был построен большой дом. Его владелец долгое время жил в Петербурге, восхищался тамошним Елагиным дворцом, сооружённым в 1780-е, и по его заказу саратовский архитектор В.Суранов проектировал если не нечто подобное, то хотя бы с отголосками столичного образца. Действительно, сложился фешенебельный каменный дворец, располагавший тридцатью помещениями и бальным залом. Он считался одним из самых красивых в городе и ввиду своей презентабельности после смерти владельца был приобретён для размещения департамента горных и соляных дел.



В 1884-м здание было перестроено под нужды открывшегося в Саратове отделения Государственного банка России. Автор реконструкции М.Грудистов расширил его, отказался от ряда прежних архитектурных деталей, существенно преобразив облик сооружения. В 1904–1908 годах к нему присоединён прилегающий корпус (архитектор А.Клементьев), который в 1928-м был надстроен (архитектор Н.Усов).

Таким образом, окончательный облик здания складывался на протяжении более чем столетия, а если учесть влияние прообраза (Елагинский дворец) и всякого рода обновления самых последних лет, то едва ли не два с половиной века. Ныне эта чрезвычайно представительная трёхэтажная постройка с выразительным лепным декором и роскошными интерьерами зримо напоминает об эталонах петербургской дворцовой классики, что подчёркнуто характерной цветовой гаммой жёлтого с белым.



В первые десятилетия XX столетия в силу происходивших качественных перемен классика как стиль преобразалась в неоклассику или неоклассицизм. В этом отношении показательны два сооружения, появившиеся практически в одно время: **Городской общественный банк** (1913, архитектор П.Зыбин) и **Гимназия Куффельд** (1914, архитектор С.Каллистратов).

Первое из них соответствовало назначению своим монументально-респектабельным видом. Его классичность наглядно предстаёт в строгости форм (фронтально-симметричная композиция), что подчёркнуто благородно-холодной окраской в тёмно-серые тона. При всём том в эстетике здания заложена несомненная притягательность. Обращает на себя внимание «перспектива» по его вертикали, создаваемая постепенным уменьшением площади оконных проёмов от первого к третьему этажу. Очень оригинально подана центральная часть фасада: порталная лоджия с двумя колоннами и глубокой нишей фронтона, увенчанная полукружьем большой арки, под которой находится скульптурная группа.

Эта свобода архитектурной фантазии шла, конечно же, от процветавшего в те годы стиля модерн, воздействие которого хорошо ощутимо и в сдержанном, но выразительном лепном декоре. Позднее такого рода воздействие было усилено тем, что скульптуры в ароч-

ных нишах по бокам портика заменили на светильники в виде изысканных подсвечников. И правомерно, что это, одно из самых красивых зданий города теперь занимает Дом творчества юных.



Гимназия Куффельд фигурирует иногда и как *Дом общества взаимного от огня страхования*, для которого первоначально предназначалось это здание. А ныне здесь размещаются выставочные залы и административные помещения Художественного музея имени А.Н.Радищева. Можно только поражаться тому, что частная женская гимназия, названная по немецкой фамилии её устроительницы, сумела заполучить для себя постройку, столь исключительно капитальную по своему размаху. Её «императорское» обличье более всего определяется торжественно-праздничным «шествием» величественной колоннады: мощный шестиколонный портик выступает в окружении шестиколонных рядов по тем же второму и третьему этажам, что дополняется также шестиколонным портиком в боковой части здания.



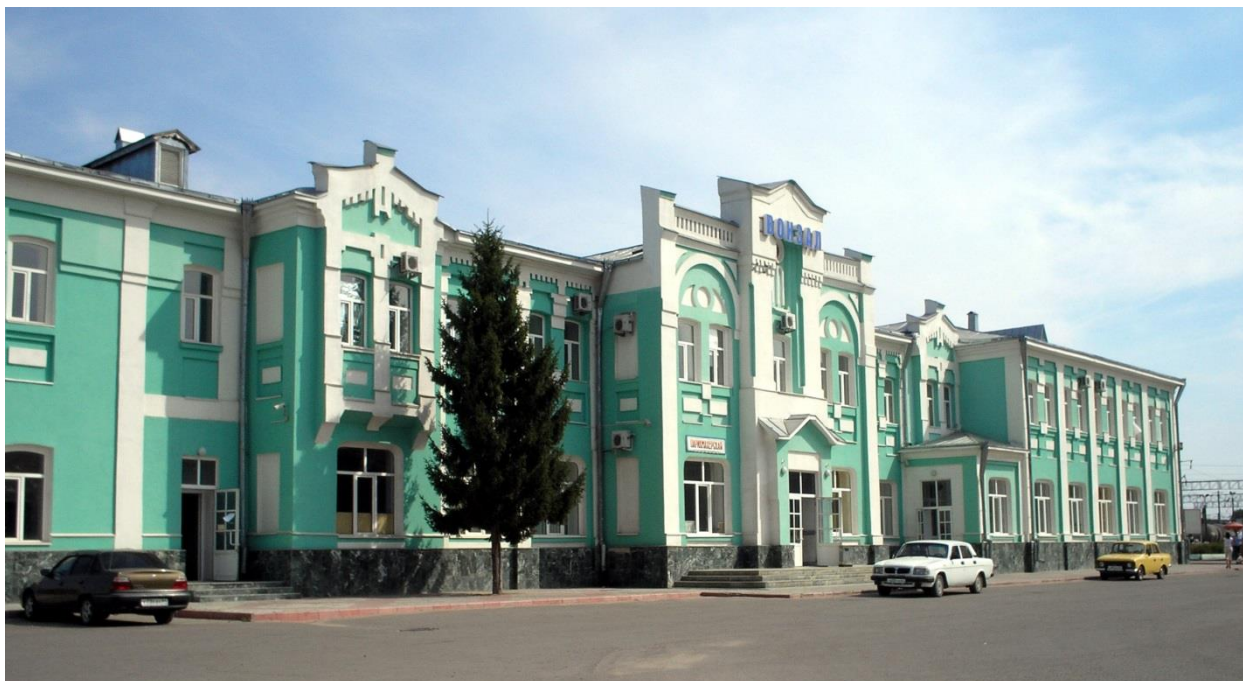
Само собой разумеется, что отмеченный выше царственный ритм колонн опирается на ордерную систему и принцип полной симметрии, и это определяет безусловную принадлежность сооружения неоклассицизму. Той же стилевой манере отвечают скульптурные рельефы, отсылающие к мотивам античной мифологии. Сквозным элементом украшения становятся символические венки и провисающие гирлянды, унизывающие плоскости стен и кульминирующие в связке венков на центральном фронте – такова ещё одна параллель с антикой. Кроме того, рустованная поверхность нижнего этажа напоминает об итальянских палаццо эпохи Возрождения.



Обновляемая классика во всевозможных её вариантах была представлена достаточно широко. Но, положим, в отличие от губернского центра, в уездных городах она выглядела, конечно же, скромнее по масштабу и декору. Возьмём для примера **железнодорожный вокзал** в Аткарске (1894). Его строил только что упоминавшийся Пётр Зыбин, который, можно сказать, специализировался на возведении вокзалов – он проектировал станционные сооружения в Саратове (старый вокзал), Ртищеве, Салтыковке и Курдюме.

То, что мы наблюдаем в Аткарске, весьма примечательно, начиная с окраски экстерьера в нежных салатных тонах. И общий облик этого вокзала очень светлый, приветливый, радующий глаз путешественника. По всему периметру здание украшено пилястрами, поднимающимися на оба этажа, что создаёт впечатление лёгкости и

стройности. Это впечатление поддерживают находящиеся в центре главного фасада три ризалита с фигурными башенками над ними.



* * *

Оттолкнёмся от описания архитектуры того же Аткарска, переходя к обзору следующего направления в зодчестве рубежа XX века, которое условно можно обозначить как русский стиль. Условно, поскольку с тех пор, как в российское зодчество стали активно проникать западноевропейские влияния (начиная с конца XVII века), национально-русское неоднократно заявляло о себе, вновь и вновь утверждая свою идентифицированность. Очередная волна подобных устремлений возникла как раз в конце XIX столетия, и в дальнейшем будет иметься в виду стилевой пласт именно этого времени – его иногда именуют неорусским стилем.

Возвращаясь к «уездному» варианту такого стиля, находим в Аткарске рубежа XX века целый ряд зданий, выдержанных в данной манере, в том числе нынешние 3-я и 9-я школы, а также Школа-интернат. Самым показательным сооружением подобного рода стала **Городская управа** (1902), где теперь по праву преемственности находится администрация Аткарска (мэрия). Здесь размещалась не только собственно управа с канцелярией и большой зал для думских заседаний, но и роскошный по отделке зал публичной библиотеки.

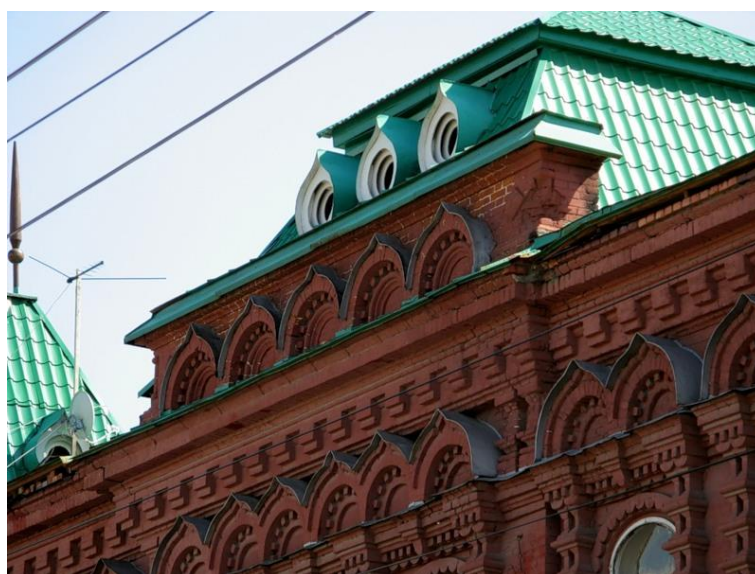


В облике здания совершенно характерна затейливая узорная кладка тёмно-красного кирпича и большие узорчатые окна с наличниками, близкими как церковным кокошникам, так и оконным навершиям боярских палат. Совершенно особой приметой данной постройки является массивнейшее завершение верхнего этажа – своей грузной окладистостью оно напоминает нечто былинно-богатырское. Как это было свойственно «новому русскому стилю», обращает на себя внимание полная свобода композиции, что нагляднее всего проявляется в оригинальной по форме нарядной чешуйчатой крыше, которой вторит высокое пирамидальное покрытие в боковой части здания. Эта свобода сказывается и в привнесении готических элементов (остроконечные башенки по углам сооружения).

Точкой отсчёта *русского стиля* рубежа XX века в общероссийском масштабе является здание Исторического музея в Москве (1881, архитектор В.Шервуд). Наиболее ранним откликом на эту новацию стал в Саратове построенный в конце 1880-х годов дом **Горина**. Он был и одним из первых получивших тогда распространение так называемых доходных домов, то есть многоквартирных сооружений, предназначенных для сдачи площадей внаём для магазинов, контор и жилья. Вот и здесь сдавалось несколько десятков квартир для семей среднего достатка.



В архитектурном отношении дом Горина являл собой уже вполне законченный образец русского стиля. Входившие в моду тех лет тёмно-красный кирпич и искусная, узорная кладка из него с затейливым орнаментом, нарядные карнизы и кокошники, идущие от старинных боярских палат, россыпь каменных деталей, в том числе напоминающих о знаменитых зубцах кремлёвских стен в Москве, балконы с причудливым рисунком литья перилцев, шатровые башенки крыши, в которых можно было почувствовать и готические веяния – таким складывался ярко поданный романтический декоративизм подчёркнуто национального уклона.



Самым значительным из гражданских сооружений, возведённых в русском стиле, стало здание **Народной аудитории** (1899). Главным побудительной причиной его строительства явилось то, что в городе существовала одна из старейших в России библиотек, открытая ещё в 1831 году. Пристанище себе она находила сначала в мужской гимназии, затем в доме Дворянского собрания и в здании Городской думы. К началу 1890-х годов в ней насчитывалось более 13.000 томов, книг и журналов, так что библиотека остро нуждалась в собственном помещении для размещения своих фондов и для обеспечения нормальной работы сотрудников и читателей. Кроме того, в Саратове давно уже назрела необходимость иметь здание, где можно было бы проводить разного рода общественные и просветительские мероприятия. Так родилась идея, оформившаяся под названием *Народная аудитория*.

Городская дума объявила конкурс на разработку соответствующего проекта, и к реализации было принято то, что предложил петербургский архитектор Н.Проскурин. Это было во всех отношениях удобно спланированное здание, и оно в частности строилось сразу с расчётом на электрическое освещение, которое тогда только вводилось в нашей губернии. Внушительные масштабы сооружения, с размахом протянувшегося по длине, и его торжественно-приподнятый облик отвечали благородному предназначению служить просвещению.

Строгости и представительности общих очертаний сопутствовала их несомненная оригинальность: сложно сгруппированная композиция, основанная на эффектном сопряжении ломаных линий с выделенной центральной частью из трёх высоко поднятых объёмов, а боковые фасады украшены остроугольными фронтонами. Впечатляюще красив и декор – тёмно-красное, «оттороченное» белым окладом окон, и широкие орнаментальные ленты между первым и вторым этажами, а сами окна, очень крупные, разнообразные по форме и величине, дают помещениям обилие света.

Поначалу это здание, действительно, использовалось как Народная аудитория, здесь проводились всевозможные просветительские и благотворительные акции и полноправно разместилась городская библиотека, а с 1906 года действовал Народный университет, где читались самые разнообразные лекции. С 1913-го и до конца 1990-х в главном зале работал кинотеатр. Ныне все помещения целиком при-

надлежат Областной научной универсальной библиотеке, одной из лучших в стране.



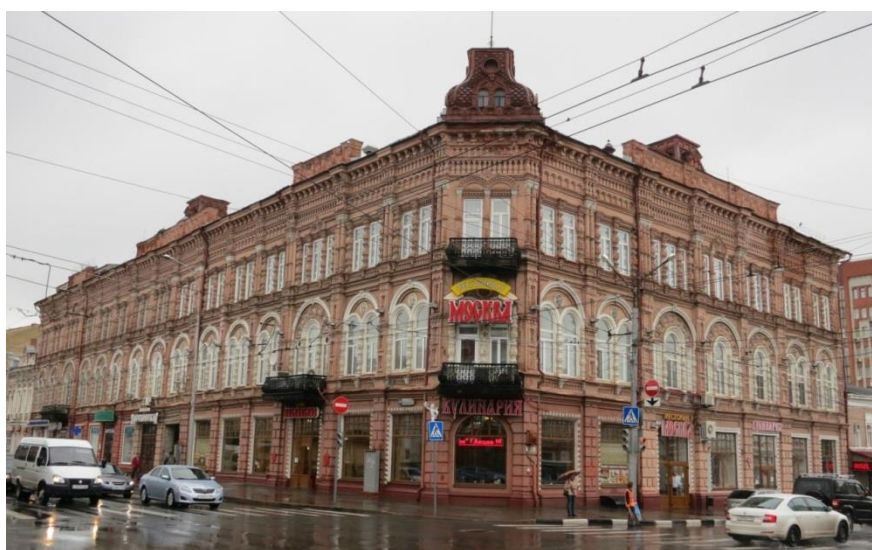
В русло рассматриваемого стиля развернул в этот период ряд своих работ А.Салько. **Биржа**, устроенная в 1890 году на Театральной площади по первоначальному проекту Ф.Шустера, выглядела довольно невзрачно, словно акцентируя свою утилитарную функцию. Полтора десятилетия спустя, уже имея в виду находящуюся с другой стороны Народную аудиторию, городской архитектор значительно расширил объём сооружения и вдохнул в него ту весомость, которая соответствовала облику учреждения, так много определявшего в деловой жизни процветающего торгово-промышленного центра Поволжья.

С Народной аудиторией особенно сближает тип декорирования белым по тёмно-красному, причём удельный вес белого здесь увеличен. А столь присущая обоим зданиям величавая торжественность в экстерьере Биржи концентрируется в торжественных порталах, обрамлённых пилястрами во всю её высоту. Возможно, вполне логичным было передать в наше время столь капитальную постройку во владение Поволжской академии государственной службы имени

П.А.Столыпина, а ещё позже – рядом находящемуся Радищевскому музею.



Второе из созданий Салько подобного рода – гостиница «Московская». Она появилась четырьмя годами раньше (1901), в известной мере предвосхищая направленность будущей реконструкции Биржи. Помимо массы достоинств этого добротнейшего сооружения, взятого самого по себе (включая изобретательную узорную кладку опять-таки тёмно-красного кирпича), срез его угла, подчёркнутый огромным витринным окном внизу и большой башней наверху, как бы выполняет функцию градостроительного ориентира. Он направляет наш взгляд по диагонали на центральную площадь Саратова. И тогда мы со всей определённою осознаём целостную законченность её ансамбля: по левой стороне её углы занимают Радищевский музей и Театр оперы и балета, по правой – Биржа и Народная аудитория.



* * *

«Экзотическую» этнику русского стиля в Саратове наиболее ярко представляют больница Поздеевой (1896–1901) и церковь «Утоли моя печали» (1903–1906).

Больница Поздеевой (официальное наименование «Детская больница имени Д.Поздеевой») была первой детской больницей в Саратове, и появилась она в результате высокого акта благотворительности, очень характерной для нашего города тех времён. По завещанию купца И.Поздеева её построила его вдова, что обошлось в 25.000 рублей (такая же сумма была заложена и на последующее содержание больницы). Приступая к работе над заказом, архитектор В.Владыкин специально ездил в Москву, чтобы ознакомиться с её медицинскими учреждениями. В результате эта обитель здоровья была спроектирована по новейшим стандартам тех лет и отвечала всем требованиям врачебной практики. Впоследствии приобретённый опыт пригодился архитектору – два года спустя он построил в Саратове ещё одну лечебницу и опять-таки на пожертвования состоятельных граждан (то были братья И. и В.Кузнецовы).



Отвечая задаче создания учреждения для детей, тем более – больных детей, и стремясь предоставить на их обозрение нечто созвучное их возрасту, Владыкин предложил поистине блистательное

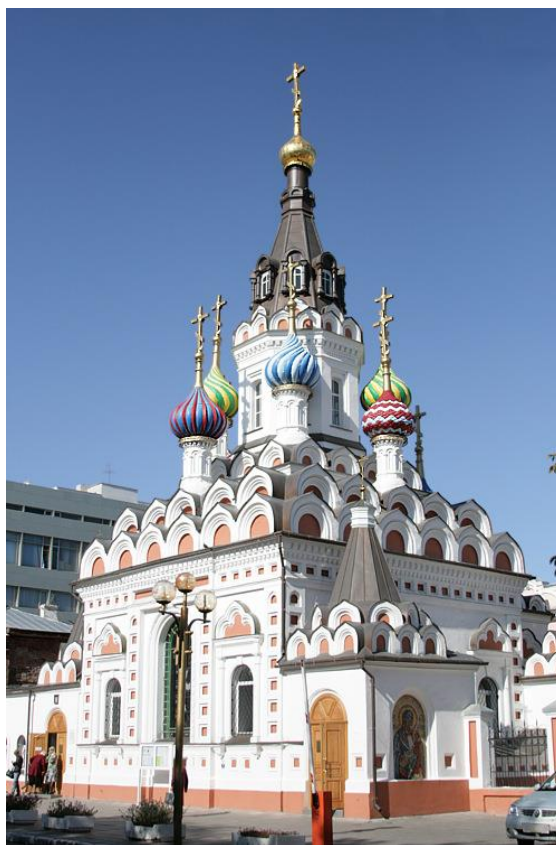
решение. Опираясь на мотивы и формы старорусского зодчества, он сотворил волшебный терем, который справедливо сравнивают с изысканной шкатулкой. Затейливая игра деталей кладки фигурным кирпичом и использование изразцов плитки с орнаментальным рисунком складывается в чудесную вязь кружевных узоров.

Центральным мотивом становятся рельефно выдвинутые наличники-треугольники – ими во всевозможных вариациях усеяна вся верхняя часть здания, от линии карниза до наверший остроконечных башенок, увенчанных стрелами шпилей. И внутри сооружение было очень нарядным: высокие и светлые палаты, широкие коридоры, мозаичные полы, красивая мебель. Снаружи его огораживала ажурная металлическая решётка искусной работы.

Сейчас здесь по праву прямого наследования размещается одно из отделений 5-ой детской больницы, однако здание давно уже находится в совершенно запущенном состоянии, что недопустимо даже с той точки зрения, что данный объект относится к медицинскому ведомству. Если бы власти нашли средства привести это здание в должный вид, архитектурный облик города обогатился несравненной жемчужиной.



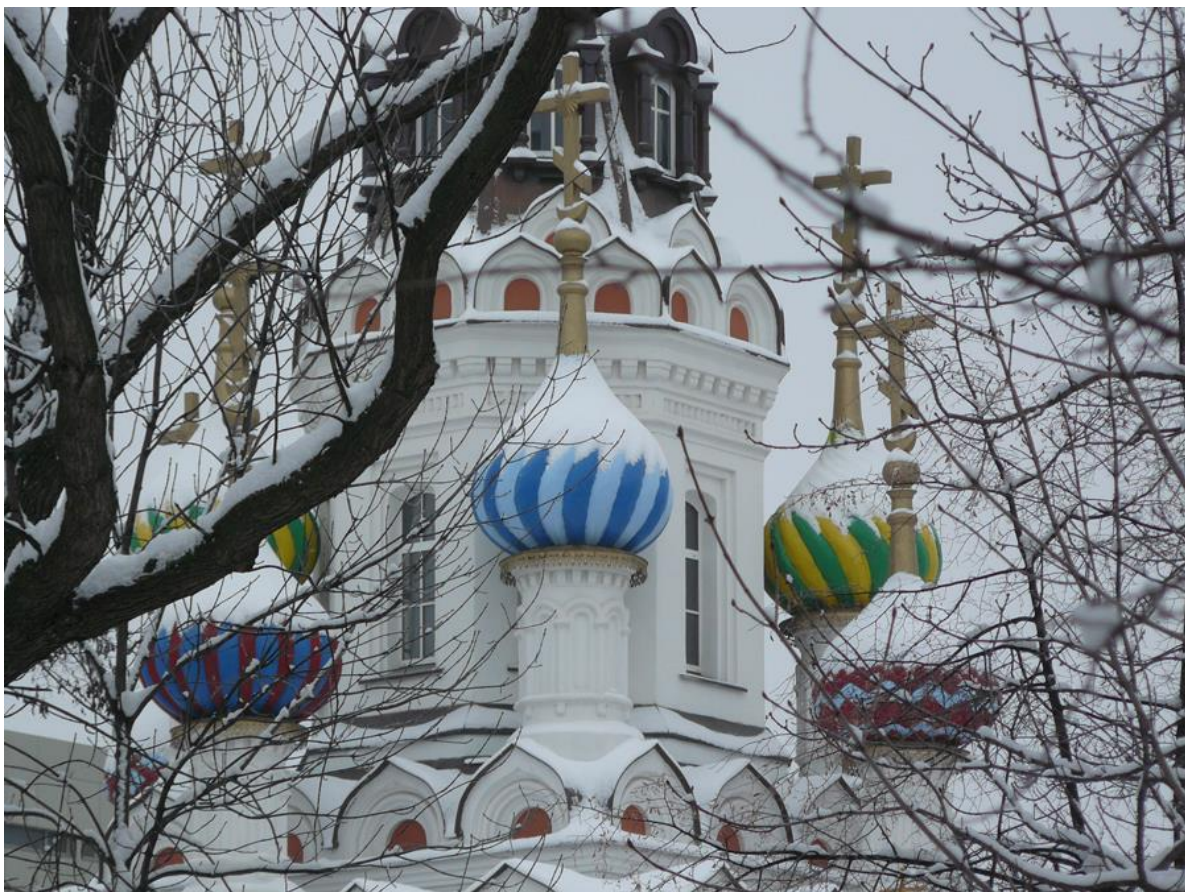
Пожалуй, ещё более колоритна другая каменная сказка – храм «Утоли моя печали» (церковь-часовня Во имя иконы Божией Матери «Утоли моя печали»). Первоначальным названием этого храма было «В скорбях и печалях утешение» – согласно преданию, храмовая икона «В скорбех и печалех утешение» является точной копией с чудотворного афонского первообраза. Создателем этой диковинной фантазии был *Пётр Митрофанович Зыбин* (1857–1918), который выделился своими архитектурными работами в самом начале XX века. Среди них – его собственный дом, к которому мы вскоре обратимся, особняк Бореля, Глазная лечебница, а также рассмотренный выше Городской общественный банк. Однако наибольшую известность приобрёл именно храм «Утоли моя печали».



Бытует мнение, что эта церковь представляет собой уменьшенную в два с половиной раза и слегка отличную от оригинала копию Покровского собора на Красной площади в Москве. Внешне это так, но по сути перед нами свободный, искуснейший и очень артистичный парафраз, обладающий самостоятельной художественной ценностью. Отталкиваясь от знаменитого прототипа, Зыбин создал вольную фантазию по характерным мотивам русского храмового зодчества эпохи

Барокко в его сугубо национальной ипостаси и подал его характерные особенности в сублимированном виде, как некую кладезь архитектурных чудес.

Здесь и большой шатёр, окружённый многочисленными витыми куполочками, и башенки боковых приделов с опять-таки шатровыми «панцирями», и ряды бесчисленных кокошников, варьируемых по размерам, и заведомая лубочность пёстрой изукрашенности, но лубочность как особый знак национального своеобычия и потому достойная высокой оценки самого взыскательного ценителя. И как это всё «складно и ладно» скроено! Автор проекта отказался от сложной конфигурации храма Василия Блаженного, добиваясь предельной стройности композиции построением строго симметричного, пирамидального объёма, возносящегося ввысь. В итоге складывается необычайно лёгкий и светлый лик этой церквушки, в силу своей исключительной живописности предстающей как великолепная игрушка чародея.



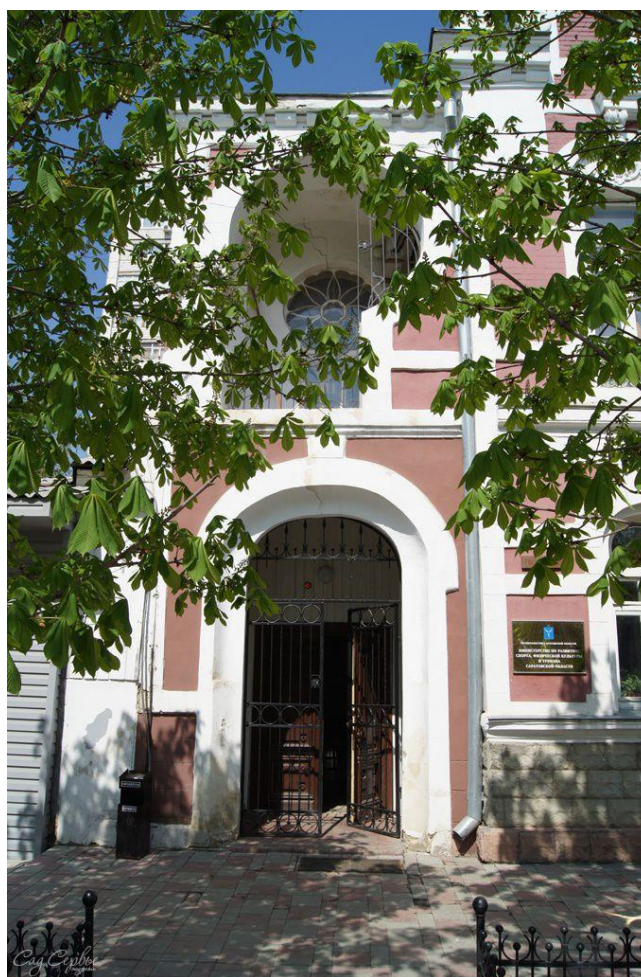
С 1890-х годов параллельно русскому стилю в Саратове начинает развиваться *стиль модерн* (или просто *модерн*), который своего высшего цветения достигает в 1900-е и начале 1910-х. Этот стиль выступил с программой кардинального обновления архитектурного языка, и его негласным девизом была неповторимость, даже уникальность каждой постройки. Саратовский модерн тяготел преимущественно к камерности, «лиризму» очертаний, и потому, более чем где-либо, его безусловно главным «жанром» выступал особняк.

В постройках подобного типа совершенно очевидны такие свойства архитектурного модерна, как свободное сочленение контрастных объёмов, подчёркнутая асимметричность и «текучесть» форм, многофасадная композиция, богатство и разнообразие пластических элементов. На передний план выдвигается изысканно вычерченная графика оконных переплётов, навесов, решёток, выступающих карнизов крыш, что сопровождается сгущённой орнаментальностью декора. Как никогда особое внимание уделяется разработке интерьеров: ломаный рисунок лестничных маршей, оригинальность конфигурации каминов, светильников и остального убранства (вплоть до дверных ручек) – всё дышит своеобразием, индивидуальным почерком. Снаружи это дополняется прихотливыми узорами металлических ворот и оград.

Для примера приведём несколько совершенно разноплановых построек, что наглядно проиллюстрирует неповторимо индивидуальный характер лучших проектов саратовского модерна.

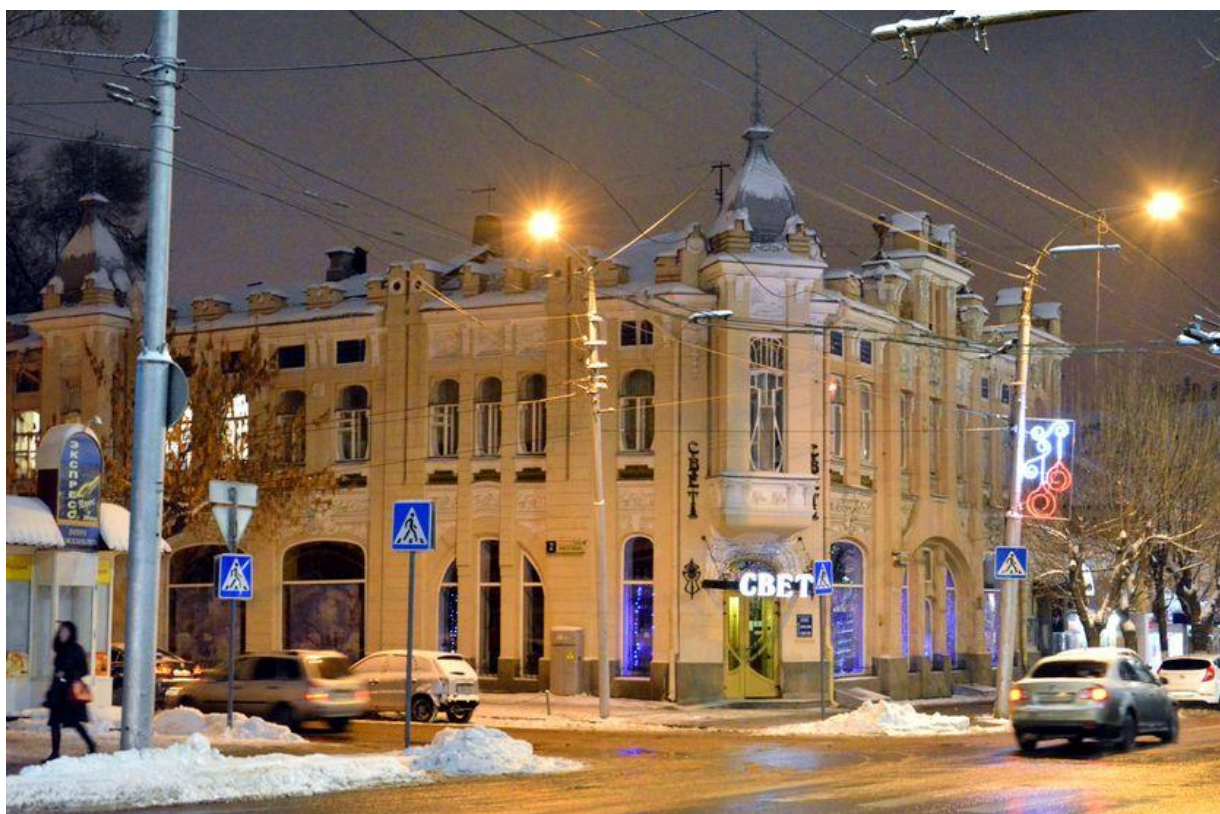
Особняк Зыбина (1900) нередко фигурирует под названием *собственный дом П.Зыбина* и был построен, естественно, по чертежам самого архитектора. Предваряя по времени создание храма «Утоли моя печали», это здание также представляло собой некоторый род каменной сказки-игрушки. В отличие от концентрированной национально-русской характерности рассмотренной выше церквичасовни, особняк скорее созвучен нашим представлениям о литературном наследии братьев Гримм и соответственно – образам немецкой архитектуры: таковы геральдический башенный фронтон слева и шатровое навершие башни справа, напоминающее о старинных замках. Впечатление сказочности подкрепляют великолепная отделка в цветовой гамме белоснежного с красным, яркие изразцовые вставки с растительными мотивами, скульптурные головы львов и, наконец,

такой забавный каприз, как лоджия, контур которой изогнут наподобие замочной скважины.



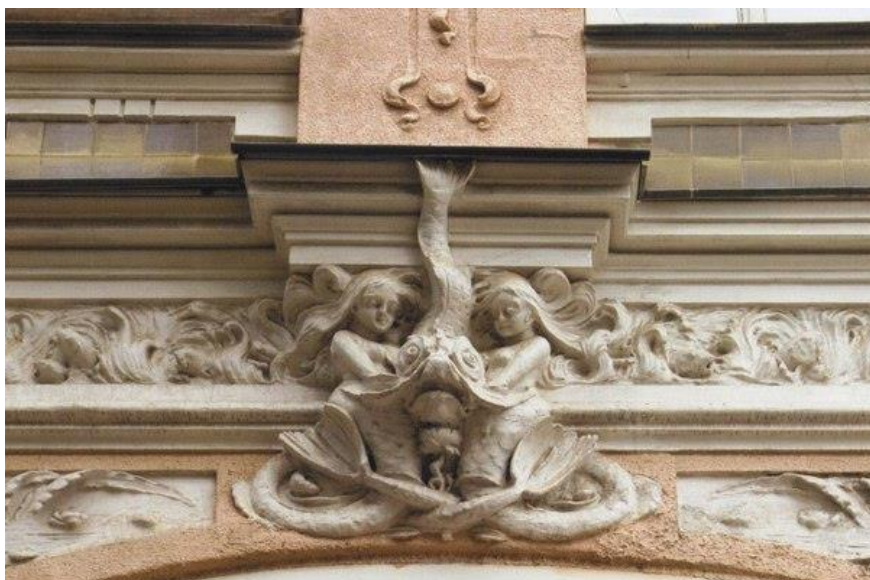


По своему функциональному назначению **особняк Сатова** был доходным домом. Первоначальная постройка 1870-х годов претерпела в самом начале XX века коренную реконструкцию в духе декоративного модерна. Купеческие хоромы второго этажа были переделаны в комфортабельные апартаменты, которые купец Ф.Сатов сдавал внаём, а помещения первого этажа – под магазин, о чём свидетельствуют крупные окна-витрины.



Реконструкцию предположительно провёл всё тот же Пётр Зыбин. Трудно представить у кого-либо из других саратовских архитекторов столь развитой дар фантазийности. Это касается и совершенно свободной, очень оригинальной планировки фасадов с причудливостью их форм, основанных на извилистых линиях, с замысловатыми эркерами, которые увенчаны башенками со шпилями и флюгерами, с затейливыми переплётами резных оконных рам.

Но особенно и словно бы в противовес деловой адресованности сооружения на его поверхности разворачивается волшебный мир скульптурных рельефов и майоликовых вставок. Ничем не стесняемая игра воображения живописует мифические существа и пейзажи: вязь орнаментов из листьев, венков, водорослей, русалки, огромные пауки, змеи, шеи лебедей, взвихренные птичьи крылья, фантастические рыбы, медузы и морское чудовище, охраняющее балкон – всё это придаёт зданию таинственный вид.



Другого рода акцент на таинственном находим в **особняке Скворцова** (1906), который воспринимается как своего рода дом-сфинкс. Он принадлежал преуспевающему адвокату, присяжному поверенному, который слыл большим эстетом. И облик строения как бы вторит неординарной личности заказчика. Оно выдержано в нормах так называемого рационального модерна, строгое и изысканное по конструкции. Строгость – в характере кладки и в больших уравновешенных плоскостях стен и окон. Изысканность – в оригинальных оконных решётках и в красоте использованного строительного материала (глазурованный кирпич и керамическая плитка благородного светло-жёлтого тона).



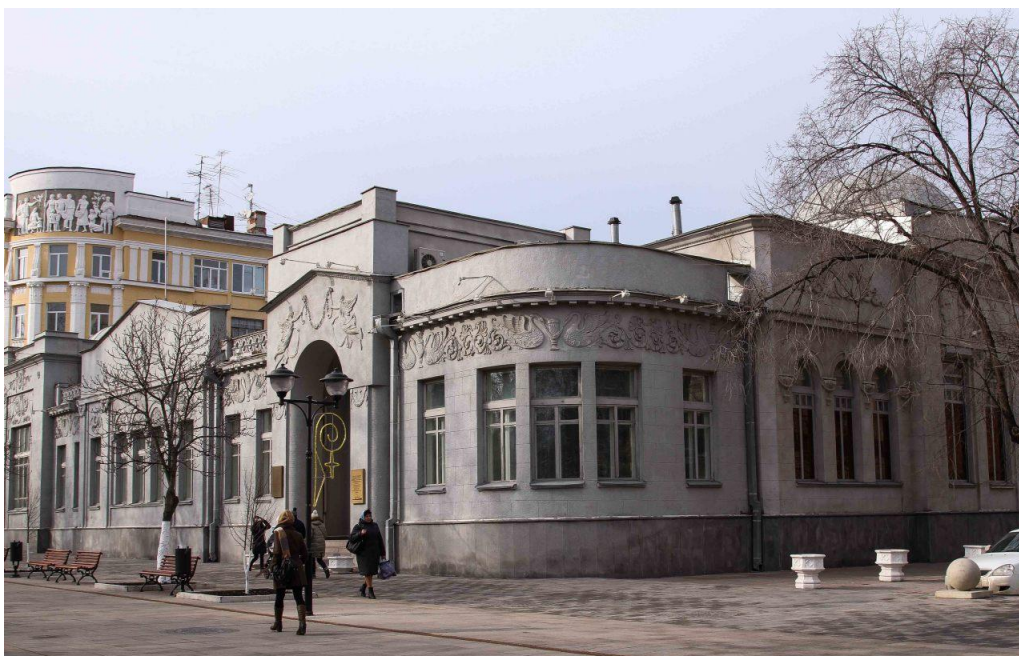
Неожиданным и интригующим является то, что в этом угловом доме фасадный угол резко выделен дополнительным третьим этажом, и на нём по грани угла размещён рельеф: египетская «голова» (сфинкс) с изваяниями загадочных птиц. Лик маски побуждает настроиться, поскольку взыскующий взор её прищуренных глаз взирает с высоты с гримасой презрения к суете снующей перед ней уличной толпы (знавшие семью А.Скворцова утверждали, что это скульптурное изображение супруги владельца дома – В.Скворцовой). Почти аналогичная «голова» размещена над массивной резной дубовой парадной дверью входного портала.



Своего рода гимном ассиметрии, как важнейшей установки архитектурного модерна, можно считать **особняк Шмидта** (1910–1912). И.Шмидт принадлежал к могущественной саратовской дина-

стии мукомолов-миллионеров и мог позволить себе для выполнения своего заказа пригласить известного московского архитектора К. Дулина, не стесняя его в расходах по возведению городской усадьбы.

И проект был выполнен не только с размахом, но и с дерзновенной смелостью. Компоновка разновеликих объёмов, у каждого из которых своё индивидуальное решение фасада, основана на абсолютно свободном сочленении. Их прихотливо-динамичную игру венчают пять контрастных видов фронтонов и крыш. И если по горизонтали угол здания, как его пространственная ось, выделен окаймляющей его плавной дугой, то фактический центр сдвинут на самый край постройки, в её правый «придел» – он поднят в высоту и отмечен полусферическим куполом.



И поразительно то, что при всей кажущейся хаотичности композиционного плана в конечном счёте достигается впечатление архитектурной целостности и единства, а при полной свободе обращения с каменными массами данное здание внушает чувство художественной меры и безупречного вкуса. Во многом это достигается благодаря тому, что в декоративное оформление активно вовлекаются ресурсы неоклассицизма (рустованный цоколь, аттики, пилястры, лепнина и скульптуры на античные темы).



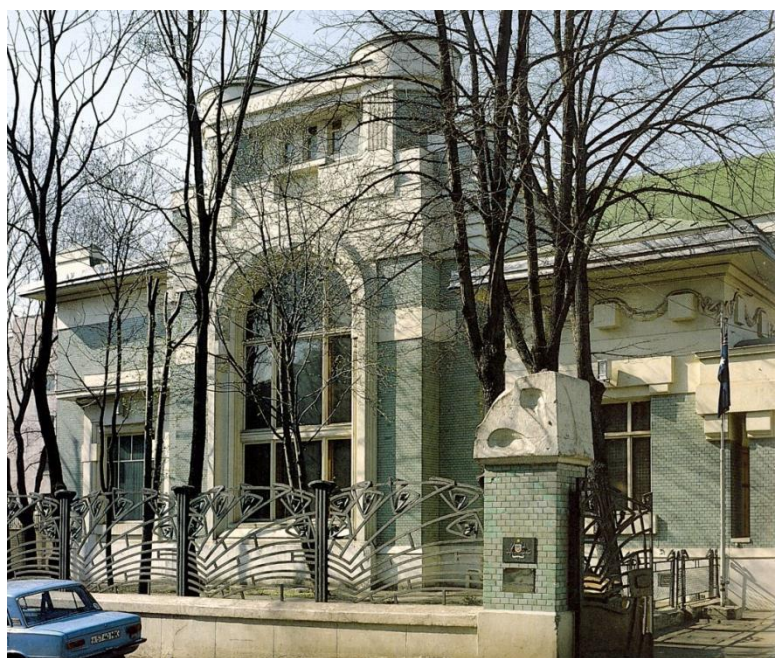
* * *

Отметив столь примечательный проект московского автора, можно перейти к работам выдающегося архитектора, крупнейшего представителя стиля модерн *Фёдора (Франца) Осиповича Шехтеля* (1859–1926). Он родился в семье немецких колонистов, переехавших в Россию из Баварии в XVIII веке и осевших в Саратове. Это была состоятельная семья, её представителям в нашем городе принадлежали ткацкая фабрика и крахмальный завод, несколько магазинов и домов, их магазины были также в Москве, Петербурге, Нижнем Новгороде, Красноярске. Детство и отрочество Фёдора прошло в Саратове, здесь он окончил католическую гимназию, а затем учился в Первой мужской гимназии.

Проектировать начал с 1882 года, в 1900-е стал признанным мастером московской школы. В родном городе к его постройкам причисляют **особняк Рейнеке** (1912–1914). Основным доводом в пользу авторства Шехтеля являются явные черты сходства с известнейшим московским шедевром – особняком Рябушинского. Можно предположить, что архитектор был удовлетворён тем, чего ему удалось добиться в московском проекте, и он довольно многое перенёс из него сюда (в частности в кованой ограде находим излюбленный им рисунок бегущей волны, воспроизводимой ритмически закрученными спиралями железных прутьев). В любом случае обе эти работы знаменовали триумф российского модерна, его высшее цветение.

В особняке Рейнеке, как в призме, сошлось всё существенное для стиля модерн. Абсолют асимметрии и свободы пространственно-

го построения доведён до такой степени, что по мере обхода здания буквально с каждым шагом открываются всё новые ракурсы, настолько сложна и изменчива его конфигурация, насыщенная множеством уступов и эркеров. Динамичную игру пластических объёмов дополняет артистичная проработка фасадов, создающая настоящий фейерверк архитектурных декораций с их прихотливыми контрастами цвета и фактуры. Для этого используется всё мыслимое богатство материалов: глазурованный лицевой кирпич, формованный бетон, керамическая и металлическая плитки, поливные изразцы, лепной орнамент, тонированное стекло, особым образом выделанная черепица и т.д.



Над всем бесчисленным изобилием декоративных элементов царит большое многоцветное майоликовое панно уличного фасада с изображением кружащихся танцовщиц в голубых платьях, выполненное по картине австрийского художника Ф.Штука (1898). Изысканности великолепного убранства усадьбы присущ подлинный аристократизм, отличающий лучшие творения модерна. Можно только догадываться, во сколько обошёлся столь драгоценный наряд. Но, очевидно, такое архитектурное пиршество было по карману мукомо-лу-миллионеру К.Рейнеке. И можно считать справедливым, что ныне подобное сокровище отдано под госпиталь ветеранов войн.



В отличие от особняка Рейнеке доподлинно атрибутированы как принадлежащие Ф.Шехтелю две постройки в Балаково. В **особняк Мальцева** он превратил дом, построенный в 1880 году Ф.Шустером в канонах классицизма. Причём сделал это весьма корректно, сохранив добротные детали прежнего декора и дополнив их новшествами модерна в отделке, зато решительно сместил центр фасада (главный вход) на самый край справа и подчеркнул его возвышающимся красивым фронтоном. Наиболее кардинальные перемены коснулись интерьеров усадьбы, где всё обустроено в духе итальянского барокко с

подобающей состоятельной меценату и bibliофилу П.Мальцеву изысканностью и роскошью.

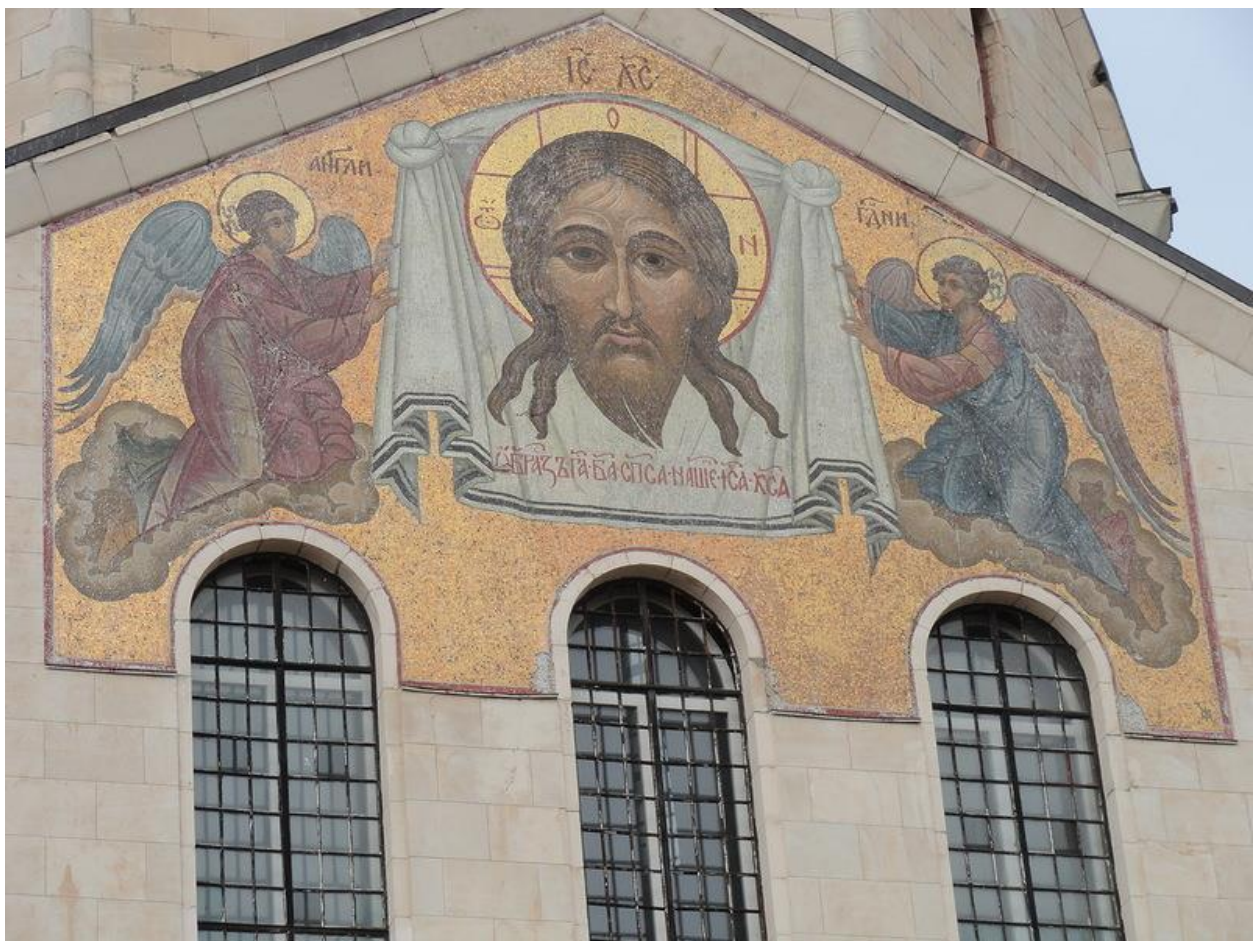


Исключительным своеобразием наделена другая работа выдающегося мастера в Балаково – **Троицкий собор** (Свято-Троицкий собор, церковь Пресвятой Троицы, церковь Святой Троицы, старообрядческая церковь Во имя Троицы). После выхода в 1905 году указа о веротерпимости хлебопромышленник-старовер Анисим Мальцев, брат только что называвшегося Паисия, задумал построить церковь для старообрядцев. Фёдор Шехтель спроектировал её в 1909-м и в течение 1910–1914 годов несколько раз приезжал в Балаково для контроля за ходом строительства.

Сам автор описывал своё детище следующим образом: это «шатровый бесстолпный храм из белого камня с тремя главами, символизирующими Животворящую Троицу, с колокольной и баптистерием (крещальней). Монументальный объём четверика с четырьмя щипцами венчает восьмигранный барабан со щелевидными окнами, каждая грань которого завершена кокошником, переходящая в грандиозный шатёр». Как видим, замысел складывался в согласии с традициями древнерусского зодчества, о чём просил и заказчик, разумея формы, существовавшие до раскола Церкви.



Архитектор опирался на приёмы псково-новгородского церковного строительства с добавлением более поздних по времени шатровых купольных завершений и похожей на терем крестильни. Над всем этим незримо витал дух модерна, что наиболее явственно в свободе и многосоставности композиции (перекликаясь с построенным Шехтелем в Москве Ярославским вокзалом). От модерна и выполненные в Петербурге мозаичные панно на фронтонах: рублёвская «Троица» над западными воротами, икона Божией Матери «Знамение» над северными и Спас Нерукотворный над южными.



Возвращаясь к архитектуре Саратова вообще и рубежа XX века в особенности необходимо сказать следующее. На поверхностный взгляд она может показаться достаточно скромной по числу первоклассных сооружений. Но если всмотреться в городскую застройку давних лет более внимательно, то окажется, что губернский центр очень богат всякого рода красотами, чаще всего относящимися по времени к эпохе стиля модерн.

Так всмотрелись в него Сергей Катков и Владимир Белан, заручившиеся поддержкой целой команды фотографов и издавшие к 400-летию города большой альбом «Мелодия Саратова» (Саратов, 1995). В их поэтической интерпретации наш город, действительно, предстаёт настоящей мелодией. И прежде всего это касается восхитительных деталей архитектурного декора: церковные шатры и главки, арочные проёмы, окна с наличниками, скульптура, настенная пластика, каменные узоры, балконы, решётки, ворота, металлические ограды, светильники, фонари. Не менее впечатляющая картина предстаёт перед читателем, когда он перелистывает страницы опубликованной в 2007 году книги «Модерн. Саратов».

* * *

Переходя к тому направлению саратовской архитектуры, которому условно можно дать определение *столичный стиль*, следует сделать отступление, чтобы пояснить правомерность подобного термина. Как уже отмечалось в Предисловии, к концу XIX века Саратов стал крупнейшим промышленным, торговым и культурным центром Поволжья. В том числе достигло своего пика мукомольное производство. Наш город стал ведущим производителем муки во всей стране. Поэтому не случайно в обзоре саратовских особняков только что упоминались имена И.Шмидта и К.Рейнеке, ведущих магнатов мукомольной промышленности.

И уже в 1893 году, когда в честь 300-летия основания Саратова издаётся сборник «Саратовский край. Исторические очерки, воспоминания, материалы», в нём можно было встретить свидетельства качественных сдвигов. Ещё в конце XVIII века то была «... крепостца, рыбий городок, местечко», а ныне, столетие спустя, «Саратов со своим 120-тысячным населением, около 8 тысяч учащихся в 69 школах, примерно устроенных, 600 тысячами годового бюджета, 138 фабриками и заводами, 16.933 зданиями, сравнительно развитую публичную прессою (9 изданий, в том числе пять газет), со своим музеем, пассажем, частью асфальтовыми тротуарами на главных улицах, водопроводом, железною и конно-железною дорогами, оперным и драматическим театрами, обширную библиотекой и светлую публичную читальную залю – принимает по местному общественному сознанию столичный облик».

Оценка «столичный облик» касалась, разумеется, прежде всего состояния городского экстерьера. Действительно, здесь всё чаще по-

являлись добротные здания, достойные любой из обеих российских столиц. Активно осваивался архитектурный опыт отечественных и зарубежных центров. Бурная застройка велась в основном вдоль Московской улицы, которая до революции была самой длинной и прямой в Европе. В это время в Саратове бок о бок работали такие крупные мастера, как Алексей Салько, Пётр Зыбин, Карл Мюфке, Семён Каллистратов, Василий Люкшин – они составили ту «великолепную пятёрку», усилиями которой сформировано архитектурное лицо «столицы Поволжья».

Соответствующий этому определению стиль наиболее интенсивно развивался в первой половине и середине 1910-х годов. И перечень знаковых зданий естественно начать с **Мэрии**. Причём не только с точки зрения её значимости как органа городского самоуправления. Дело в том, что исходный остов её здания был отстроен одним саратовским купцом ещё в 1867 году и использовался всего-навсего в качестве доходного дома. В 1911-м хозяином сооружения стал выходец из поволжских немцев, и здесь разместился его торговый дом «Андрей Бендер и сыновья». В 1913-м он с помощью архитектора Владимира Карпенко провёл капитальную реконструкцию. На общей волне «столичности» ничем не примечательная постройка в стиле позднего классицизма преобразилась к 1914 году в чрезвычайно респектабельное сооружение. Его фасады приобрели впечатляющий лоск, в том числе благодаря фигурным аттикам и контрасту форматов окон на каждом из трёх этажей.



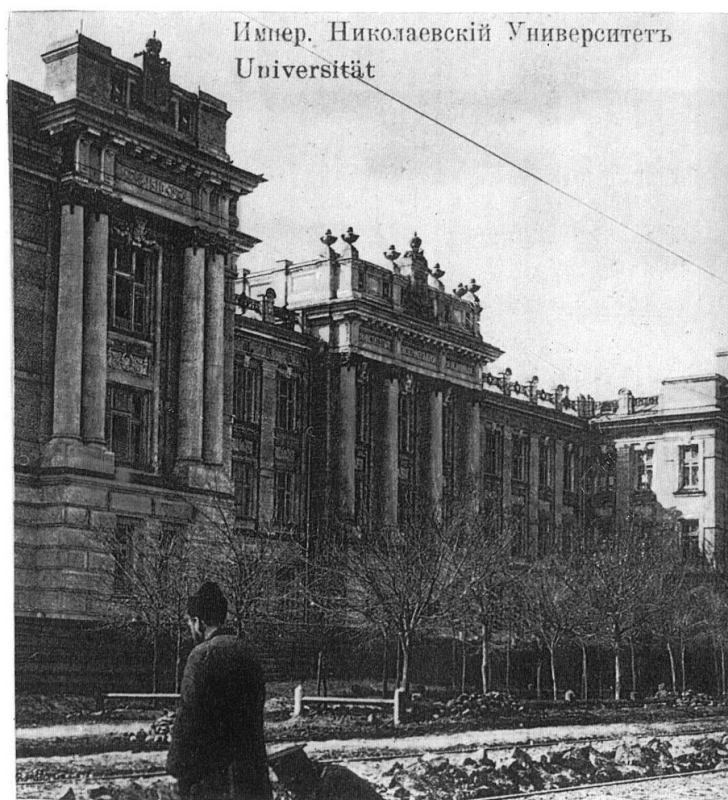
Особую элегантность зданию сообщали многочисленные скульптуры и барельефы, выполненные по эскизам Николая Волконского. Среди них выделяется горделивая фигура льва на обмотанном сарпинкой земном шаре. Она появилась по личному настоянию хозяина и призвана была олицетворять власть и могущество финансовой империи Бендера, фирма которого производила «всемирно известную», практичную и дешёвую сарпинскую ткань. Так уж сложилось, что столь импозантное сооружение своей представительностью напоминало облик большой официальной резиденции. Это обстоятельство и то, что здание находилось в самом центре города, побудило власти приобрести его для размещения Мэрии. Сейчас его по праву преемственности занимает Администрация Саратова.

В начале XX века подобных сооружений в Саратове появилось довольно много, причём, как и в случае Мэрии, нередко в результате основательнейшей реконструкции на столичный лад прежних купеческих построек, как было это со зданием Коммерческого собрания (проект М.Зацепина, 1914, в советское время – Дом офицеров).



Теперь о сооружениях, которые отличаются особым размахом и которые были воздвигнуты на ключевом для «столичного стиля» этапе – в первой половине и середине 1910-х годов.

С некоторых пор общественность города стала ратовать за открытие **Саратовского университета**. На этот счёт было получено высочайшее повеление, и в 1909 году был основан пятый в нынешних границах России Императорский Николаевский университет. В том же году по приглашению ректора в Саратов приехал Карл Мюфке, который был архитектором-строителем Казанского университета и имел большой опыт. Он основательно прокорректировал проекты петербургского архитектора Л.Шишко, по которым в 1910-м началось строительство I, II и III корпусов, и неустанно разрабатывал контуры будущего Университетского городка. В 1914 году Университет смог переехать из временных помещений в первые четыре корпуса. Параллельно с осуществлением своего грандиозного проекта, Мюфке вплоть до 1928 года создавал близкий к нему ансамбль Клинического городка.



На территории самого Университета после смерти выдающегося основоположника были построены V корпус (1952, архитектор Н.Усов), корпус Научной библиотеки (1957, архитектор Ю.Истомин) и многое другое, включая храм Святых равноапостольных Кирилла и Мефодия (2003–2014), заменивший ранее утраченную часовню. Единное учреждение, которое в прежние времена находилось в гигантском

четырёхугольнике, образованном улицами Московская, Астраханская, Большая Казачья и Университетская, теперь поделено между двумя вузами – Саратовским государственным университетом имени Н.Г.Чернышевского и Саратовским медицинским университетом имени В.И.Разумовского (по имени первого ректора Университета).

Создавая Университетский городок, К.Мюфке ставил перед собой задачу формировать архитектурный комплекс «в классическом стиле в оригинальной современной трактовке его». Эстетические веяния нового времени здесь ощутимы, однако безусловно превалирует именно классика, больше всего отсылающая к дворцовым шедеврам Петербурга. Причём это высокая классика, что поддержано использованием ордерной системы.

Торжественная весомость архитектурных масс и их строгая красота призваны напомнить об *академическом* статусе учреждения («храм науки»). Тот же дух царит в просторных аудиториях и огромных лекционных залах. Наконец, Университетский городок впечатляет и как целостный ансамбль. Даже с учётом названных выше позднейших достроек он сохраняет изначально задуманное единство с выдержанными от начала до конца критериями фундаментальности и грандиозности, что базируется в том числе и на высоком качестве исполнения.



* * *

Из гражданских сооружений исключительной масштабностью выделилось здание **Управления Приволжской железной дороги** (это окончательно установившееся название, которому первоначально предшествовала аббревиатура *РУЖД – Рязано-Уральская железная дорога*). То была самая крупная и, в сущности, последняя работа Алексея Салько – прекрасный финал его долгой творческой эволюции. Эта капитальнейшая постройка до сих пор остаётся самой большой в Саратове. Её мощный пятиэтажный массив занимает целый квартал и в плане представляет огромный квадрат с внутренним двором, вызывая в своей монолитности отдалённые ассоциации с испанским Эскориалом.

Сдержанность официального внешнего облика и его деловая представительность не исключают тщательно проработанной эстетической составляющей. Своеобразие здания начинается с того, что его углы срезаны в плане, и их значимость подчёркнута поднятыми над ними башнями, скорее напоминающими скульптурные формы. Из классического «репертуара» используются ризолиты, аттики, а также пилястры и колонны коринфского ордера. Последний этаж имеет богато декорированный фриз и сильно вынесенный профилированный карниз, что венчается парапетом с балясинами и тумбами, чередующимися в ритме окон. Широкие плоскости фасадов тонко изукрашены фигурной кирпичной кладкой. В оформлении окон применяется лепнина растительного орнамента.



Свою лепту вносит красочное решение фасадов, построенное на контрасте красного цвета стен и белого в декоре. На одной из угловых башен (на пересечении Музейной площади и Московской улицы) установлены часы с боем – их называют саратовскими курантами. Остаётся добавить, что интерьеры отличаются большой вместительностью, удобством и целесообразностью. Они обладали по тем временам высокими инженерными и техническими достоинствами, что позволяет этому сооружению до сих пор с успехом служить по прямому назначению.

Определённую параллель зданию РУЖД составил **Почтамт**, построенный двумя годами позже (1914–1916) по проекту петербургских архитекторов М.Кобелева и П.Колпакова, состоявших на службе в Главном управлении почт и телеграфов России. Новый комплекс был оснащён по последнему слову техники, что явилось для того времени событием грандиозным. Общий облик сооружения настолько соответствовал своему функциональному назначению и был настолько добротнo отделан, что его проект считался одним из лучших в Европе, а фотографии фасада Саратовского почтамта печатались на почтовых конвертах.



Действительно, он выглядит как чрезвычайно представительное здание-монолит, всего в три этажа, но каждый очень большой высо-

ты. Его строгий вид официального учреждения подчеркнут рациональной планировкой, и вместе с тем даже скупого декора, использованного здесь, оказывается достаточно, чтобы избежать впечатления сухости и холодности казённой постройки. Эту задачу выполняют вынесенные на главный фасад три портика (центральный четырёхколонный в окружении двухколонных), внушительные розетки над большими оконными переплётами, цепь зубчатых башен и башенок над карнизом и красивая потолочная лепнина в залах почтового ведомства.

И, наконец, совершенно особая статья «столичной» архитектуры Саратова – **Крытый рынок** (1914–1916, то есть те же годы, что и Почтамт). Василий Люкшин получил от Городской думы заказ на его строительство в 1907 году. Три года ушло на подготовительный этап, когда вместе с представителем Думы архитектор объехал Одессу, Ригу, Петербург и Москву, где детально изучал рыночные сооружения. В 1911–1912 годах он непосредственно работал над проектом, после широкого обсуждения которого в 1914-м началось строительство. По его окончании здание сразу же было воспринято как шедевр архитектуры подобного рода и, оценивая его достоинства, пресса пришла к единодушному мнению: *«Нигде в России нет более грандиозного и красивого рынка».*



Как и Почтамт, оно возводилось по последнему слову инженерной мысли своего времени и даже опережая её: каркасная система, металлические формы, бетонные конструкции, обширные стеклянные

плоскости, а колоссальный по площади главный торговый зал не имеет ни одной внутренней опоры, перекрыт стальными фермами и заполнен естественным светом, проникающим через крышу-фонарь. Новизна архитектуры Крытого рынка позволяет говорить о симптомах раннего конструктивизма, который заявляет о себе в установке на простоту и целесообразность, в чёткой очерченности объёмов, когда даже господство симметричности воспринимается здесь не как дань классике, а как принцип безусловной упорядоченности.



Вместе с тем обилие богатого декора и его эстетика говорят о ещё актуальной влиятельности стиля модерн: маскароны, атланты, орнаментальные рельефы, металлические решётки, светильники. На принадлежность торговому делу указывают большие витринные окна различного профиля и соответствующая эмблематика, обозначающая предметы продаж (растительные и животные мотивы). Обращает на себя внимание красота верхнего покрытия, центрированного огромным куполом, и под его плафоном – выразительная, художественно поданная графика сетки геометрических линий стальных ферм.



* * *

Приступая к обсуждению готики (неоготики) как важнейшей стилиевой доминанты саратовской архитектуры, необходимо сделать небольшое отступление, поясняющее её истоки и закономерность её возникновения.

Выше многократно назывались немецкие имена. Их происхождение практически однотипно. В 1762 году Екатерина II подписала манифест «О позволении иностранцам выходить и селиться в России», призывавший обживаться в *«наивыгоднейших к обитанию рода человеческого полезнейших местах империи, до сего праздно остающихся»*. На самом деле, это были совершенно неосвоенные земли на окраинах государства Российского, что несло с собой массу трудностей и тягот. Однако следует признать, что во всём остальном иноверцы оказывались в условиях наибольшего благоприятствования. Им отводились большие наделы по 30 десятин на семью (то есть свыше 30 гектаров), даровались многочисленные льготы в виде денежного пособия на переезд и водворение, а также освобождение от

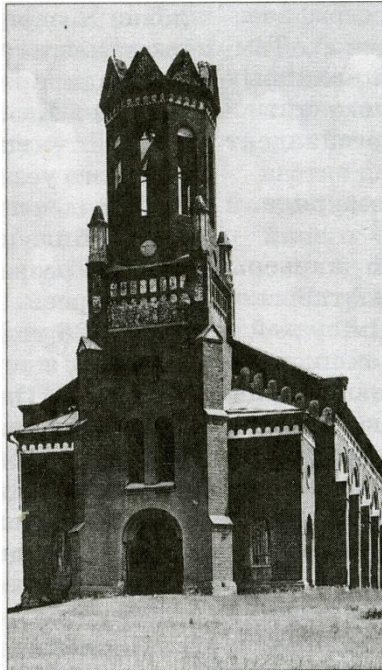
податей и налогов на 30 лет, право на беспошлинную торговлю в течение 10 лет, освобождение от рекрутской повинности и проч.

Основные территории расселения немцев находились в Петербурге, на Украине, в Закавказье, а с конца XIX века также и на Алтае, в Сибири, Средней Азии, Казахстане. Однако самые крупные их поселения искони существовали в Поволжье. Главным занятием колонистов было выращивание зерна, что дополнялось животноводством, производством табака и различными ремёслами (кузнечное, слесарное, столярное, ткацкое и др.).

Привлекая немцев в Россию, Екатерина II одной из своих целей имела дать пример русскому населению – пример хозяйственной рачительности, деловитости и предприимчивости, что и было с успехом претворено в жизнь. К 1914 году в Поволжье насчитывалось более 200 колоний с населением свыше 400 тысяч человек. Основу этой диаспоры составляло зажиточное крестьянство. По благоустройству и благосостоянию их поселения заметно превосходили русские.

Что касается зодчества немцев Поволжья, то в сельской местности немецкие жилые и хозяйственные строения резко отличались от русских, выделяясь не только внешними очертаниями, но и своей добротностью, ухоженностью. Особенно этот контраст был очевиден ввиду того, что в колониях воздвигали большие каменные храмы, весьма примечательные в архитектурном отношении. Почти каждый из них в своём роде, на что определённый отпечаток накладывала принадлежность протестантской, лютеранской или римско-католической Церкви.

Но все они отличались фундаментальностью постройки, добротностью отделки и «немецким духом», который находил себя в различных вариантах готики – от умеренно-сглаженной по очертаниям или, наоборот, с предельно заострёнными чертами. В любом случае, поразительная мощь этих сооружений символизировала процветание земледельческих общин, в чём красноречиво убеждают сохранившиеся донныне останки храмов, построенных в основном в самом начале XX века в таких колониях, как Вальтер, Мессер, Бальцер, Шефер, Варенбург, Херцог (понятно, что теперь у названных сёл другие названия: Варенбург – Привольное, Мессер – Усть-Золиха, Херцог – Суслы и т.д.). Приведём некоторые из них.



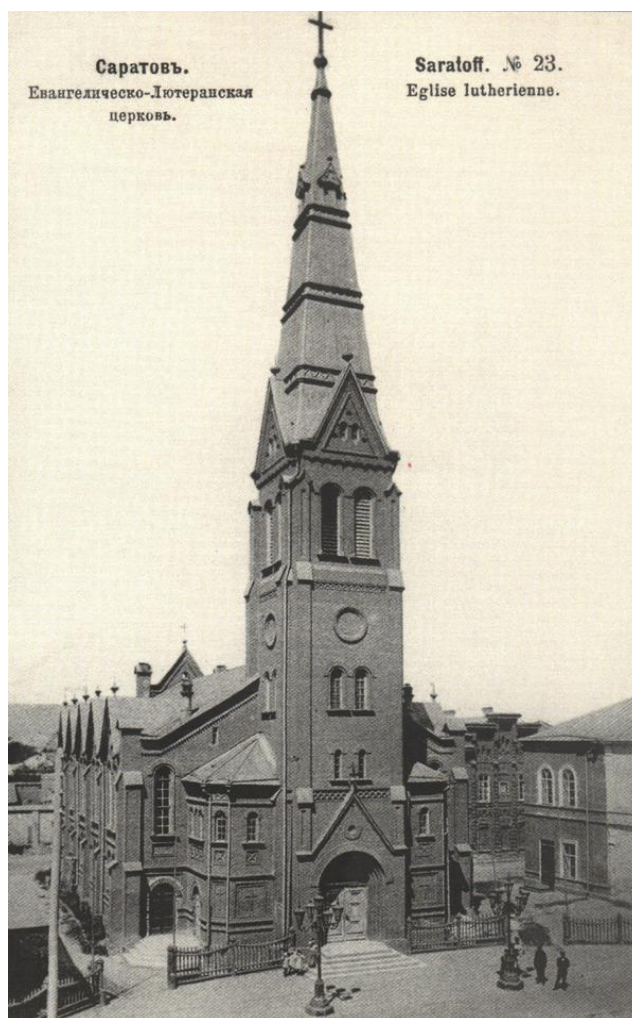
В Саратове немецкая застройка, естественно, носила подчёркнуто городской облик, ориентируясь на образцы европейской столичной архитектуры. На одной из центральных улиц города – Губернаторской (ныне имени Радищева) – размещалась Контора опекунов иностранных поселенцев и Немецкая слобода, которая существовала здесь с середины 1760-х годов. Со временем на месте Немецкой слободы возникла Немецкая улица (в советское время – проспект имени

Кирова), ставшая самой красивой и уважаемой в городе. Её украшением служили находившиеся поблизости друг от друга два величественных храма – Католический кафедральный собор и Лютеранская кирха.

Говоря о первом из них, стоит напомнить, что Саратов был не только центром немцев Поволжья, но и одним из самых больших центров католичества в Российской империи. Первая католическая церковь построена в 1805 году в Немецкой слободе, и когда город стал центром епархии, здесь была основана семинария, а церковь получила статус собора. Однако деревянная постройка мало походила на кафедральный собор, поэтому к 1881-му построили каменный **собор святого Климента** (архитектор М.Грудистов) с двумя высокими колокольнями, с богатой отделкой интерьера, с росписями и витражами. В 1935 году его закрыли и в результате радикальной перестройки (архитектор К.Невский) приспособили под детский кинотеатр «Пионер».



Двумя годами раньше на месте сгоревшей деревянной **Евангелическо-лютеранской церкви святой Марии** был возведён новый каменный храм того же названия в виде пирамиды с высоким остроконечным шатром (архитектор К.Тиден). Приход святой Марии был одним из самых многочисленных в России. Церковь находилась рядом с Католическим собором, на той же Немецкой улице, и её постигла аналогичная участь: закрыли в том же 1935 году, затем снесли, построив здесь позже корпус нынешнего Аграрного университета.



Католический собор и Лютеранская кирха концентрировали в себе характерные черты германских архитектурных традиций. Они знаменовали тот факт, что немецкая готика стала важнейшим стилеобразующим компонентом архитектуры Саратова, и не случайно эмблемой города является здание Консерватории. Оно возводилось на Немецкой улице и было ориентировано именно на эти два сооружения, находившиеся тогда рядом.

Итак, **Консерватория**. Отчасти подтекст эпопеи битвы за её открытие в Саратове состоял в том, что за честь быть первым консерваторским городом Российской империи после двух столиц в те же годы боролись Киев и Одесса. Одним из «вещественных» аргументов в пользу нашего города служило наличие превосходного здания. Таковым оно стало именно к 1912-му, и в его истории была своя многолетняя хроника.

Ещё к концу 1880-х годов в связи с быстрым ростом контингента Музыкальных классов встал вопрос о собственном здании для них. В 1889-м в центре города, на углу Никольской и Немецкой улиц (ныне улица Радищева и проспект Кирова) предполагалось выделить для этого соответствующий участок земли. Однако долгое время дело не продвигалось. В 1897 году, уже в бытность Музыкального училища, дирекция Саратовского отделения РМО вновь возбудила ходатайство об отводе участка для строительства здания в том же месте. Благодаря содействию губернатора М.Галкина-Врасского этот участок в 1898-м был отдан Городской думой в пользование местного отделения РМО, а в 1901-м стал его собственностью.



Стараниями С.Экснера к осени 1902 года для Музыкального училища по проекту петербургского архитектора *Александра Ягна*

было возведено новое трёхэтажное здание. Расходы по строительству (193 тысячи рублей) взял на себя князь *Пётр Волконский* – музыкант-любитель, который иногда принимал участие в концертах Музыкальных классов и Музыкального училища. Из-за нехватки средств Ягн вынужден был упростить исходный проект, особенно по части оформления фасадов. Излишне деловой и весьма мрачный внешний облик сооружения не удовлетворил ни самого архитектора, ни горожан, которые прозвали его «элеватором». Однако внутреннее обустройство здания (в том числе отделка помещений) не вызывало никаких претензий.

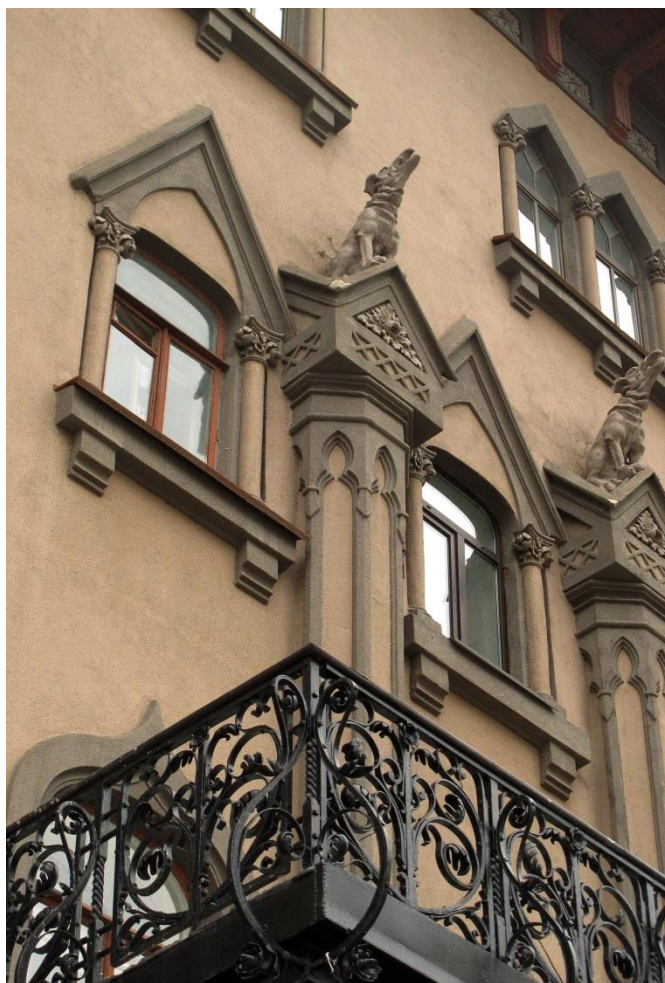
Особенно выделялся Большой зал (общей вместимостью до тысячи человек), который остаётся в числе лучших в стране по красоте интерьера и по своим акустическим качествам. Знаменитая польская клавесинистка В.Ландовска отзывалась о нём в начале XX века в одном из парижских журналов следующим образом: *«Саратовское музыкальное училище имеет собственный концертный зал, построенный с большим вкусом и обладающий совершенной акустикой, какой, пожалуй, не найти и в Париже»*. В 1984 году его украсил орган немецкой фирмы «Зауэр».

Кроме того, надо признать, что в проекте Ягна были потенциально заложены элементы будущей готики. Поэтому, к примеру, имевшиеся на здании балконы, украшенные металлической резьбой, вошли в новую композицию без изменений.

В преддверии открытия Консерватории С.Экснер начинает хлопоты по капитальной реконструкции здания, что было поручено главному архитектору города *Семёну Каллистратову*, и среди его саратовских проектов это был самый замечательный. В течение 1910–1912 годов был перестроен фасад, а для занятий оперного класса надстроен IV этаж (ныне там располагается Малый зал, идеально приспособленный для исполнения камерной музыки). Как уже отмечалось, коренное преобразование фасада Калистратов осуществлял в композиционном ансамбле с величественными сооружениями Католического собора и Лютеранской кирхи. Свою роль, очевидно, сыграло и то обстоятельство, что образование инженера-строителя он получил в университете Лозанны (Швейцария).



Отсюда шло декоративное решение в духе романтического модерна с использованием элементов южнонемецкой готики: возносящиеся ввысь башни с остроугольными шатровыми покрытиями, полукруглые эркеры, сложнопрофилированные пилоны, узкие стрельчатые оконные проёмы, закрытые балкончики, а также башенки-пинакли, шпили и флюгеры, металлические коньковые решётки на крыше – всё это обеспечивало живописное расчленение бывшего массивного объёма и вертикализм архитектурной композиции. Неоготическое убранство активно дополняли скульптуры и рельефы с причудливыми изображениями сов, грифонов, поющих химер, а также большое круглое окно-роза.



После этой реконструкции здание Консерватории стало главным архитектурным украшением города, его символом и «визитной карточкой». И следует признать, что столь оригинальным обликом не располагает ни один другой художественный вуз страны. В 1982 году к основному зданию был пристроен четырёхэтажный учебный корпус с Театральным залом.

Владимир Вардугин (Саратов)

Александр Терентьевич Матвеев

11 января 2001 года в Саратове открылся Дом-музей замечательного русского художника Павла Варфоломеевича Кузнецова. На рубеже XIX и XX веков произведения наших земляков – хвалынчанина Петрова-Водкина, саратовчан Борисова-Мусатова, Уткина, Карева – составили особую страницу живописи: саратовской, или русской, школы.

Близким другом вышеперечисленных мастеров был Александр Терентьевич Матвеев, быть может, самый значительный из русских скульпторов. Многие искусствоведы называют его великим. Его творения выставлены в лучших музеях страны. Между тем, что мы знаем о его саратовских годах? Очень мало. В энциклопедических статьях, в двух монографиях о скульпторе (Е.Б. Мурина. Александр Терентьевич Матвеев. М., «Искусство», 1964 и Т.Е. Мантурова. Александр Матвеев. М., «Изобразительное искусство», 1974) сказано: родился 13 августа 1878 года в Саратове, посещал Боголюбовское рисовальное училище и любительскую студию при Обществе изящных искусств, в 1899 году уехал из Саратова, чтобы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества продолжить образование под руководством Паоло Трубецкого.

Я обратился к саратовским краеведам, к художникам – никто вплотную не занимался биографией Матвеева. Игорь Владимирович Сорокин, исследователь творчества Павла Кузнецова, также подтвердил, что биографов великого скульптора в Саратове нет, и мы не знаем даже, где отчий дом Матвеева. Вероятно, где-то в центре города: сестра Матвеева в письме указывала, что она жила в Саратове по улице Соборной, в доме № 65 недалеко от родительского дома.

Архивист Ольга Константиновна Пудовочкина по моей просьбе отыскала метрическую запись о рождении Александра Терентьевича. Крестили его во Введенско-Покровской церкви Саратова, актовая запись за № 31 от 27 августа гласит о рождении 13 августа 1878 года у

саратовского купца Терентия Федосьевича Матвеева и его жены Надежды Эдуардовны сына Александра. Восприемниками у купели были – саратовский купец Павел Емельянович Заливодский и девица, дочь отставного майора Софья Эдуардовна Белявская.

В Саратове в адрес-календаре за 1880-1890-е годы среди чиновников Контрольной палаты (располагалась на углу улиц Никольской и Немецкой, ныне – Радищева и проспекта Кирова) значатся «младший ревизор – коллежский советник Пётр Федосьевич Матвеев» и «помощник ревизора – надворный советник Виктор Эдуардович Белявский». По всей видимости, дядя будущего скульптора со стороны матери. Виктор Эдуардович жил на улице Царицынской, в доме Калинина, № 20, а Пётр Федосьевич – на улице Большой Кострижной, в доме Рябиной.

Род Матвеевых недолго был купеческим. Дед скульптора, Феодосий Матвеев, из крестьян, участник Отечественной войны 1812 года, прошедший от Москвы до Парижа. Биограф Матвеева А.И. Бассехес в книге «Александр Терентьевич Матвеев» (М., Советский художник, 1960) замечает о старом солдате: «Это был, по-видимому, человек незаурядной жизненной стойкости, если, осев позже в Саратове, он мог в 80-летнем возрасте проделать пешком весь путь от своего города до Крыма и обратно, чтобы повидать сына, в то время участника обороны Севастополя».

В газете «Саратовский листок», в одном из номеров за 1878 год, среди жертвователей на благое дело освобождения славян от турецкого ига в первые дни русско-турецкой войны, значится и имя «саратовского купца Т.Ф. Матвеева».

Коммерческие дела у Терентия Федосьевича, вероятно, шли не очень хорошо, так как Александр, окончив в 1896 году городское училище (располагалось на углу улиц Армянской и Соборной, где ныне корпус издательства «Слово»), вынужден был поступить на работу счетоводом в канцелярию Городской Управы (здание сохранилось донныне – улица Московская, 35). «Занятие нудное, скучное, – вспоминал впоследствии о своей трёхлетней службе счетоводом Александр Терентьевич, – единственным просветом было всё возрастающее увлечение искусством». Учился в Боголюбовском рисовальном училище при музее Радищева у Виктора Павловича Сальвини-Баракки, «пейзажиста и панорамного живописца из Милана, близкого к кругам барбизонцев», и у художника-передвижника Василия Васильевича Коновалова, о котором отзывался впоследствии так: «Все мы,

саратовцы, у него учились. Он в совершенстве владел преподавательским методом Чистякова, да и сам был человек темпераментный, способный воодушевить молодёжь».

Одновременно Александр Терентьевич усердно занимался в любительской студии при Саратовском обществе изящных искусств (улица Никольская, дом Феокритова; современный адрес – угол Сакко и Ванцетти и Радищева, дом не сохранился). И – сам преподавал: давал уроки лепки в Училище слепых детей (уже в советское время Александр Терентьевич тридцать лет преподавал в художественных вузах Москвы и Ленинграда, воспитал многих скульпторов).

Ему было четырнадцать лет, когда вдова Николая Гавриловича Чернышевского, Ольга Сократовна, дала подростку для прочтения книгу её мужа, писателя и философа «Эстетические отношения искусства к действительности». Он тогда уже интересовался ваянием, пробовал силы в лепке, резал из алебаstra фигурки и группы. Он – частый посетитель Радищевского музея, где его взгляд привлекают пейзажи Коро и Добиньи, портреты Репина и Серова, скульптуры Антокольского и Беклемишева. А первую скульптуру увидел на Архиерейской даче, у подножия Лысой горы. А.И. Бассехес так передал впечатления мальчика от встречи со скульптурой: «Усадьбы, дачи, зелёные дубравы подступали к самой черте города и сливались с его садами.

Один из таких полусельских, полугородских уголков окрестной природы – заброшенную Архиерейскую дачу с её радужными от времени пятнами на стёклах окон, пыльным запустением внутри и голубями на фронте классического фасада, облюбовал для своих детских игр будущий художник. Перед ветхим строением стояла всеми забытая статуя Моисея-Законодателя. Вспоминая прошлое, А.Т. рассказывает о том огромном впечатлении, которое на него когда-то производила эта расцвеченная в синие и красные тона, вырубленная из цельного кряжа деревянная фигура с большими строгими глазами, белыми скрижалями завета и чёрными римскими цифрами десяти заповедей на них».

В.Н. Петров, критик 1930-х годов, оставил свои впечатления о встречах с Матвеевым: «Когда я здороваюсь с Матвеевым, мне кажется, что мою руку пожимает сама Скульптура». Ныне самая большая коллекция работ Александра Терентьевича хранится в Государственном Русском музее, есть его произведения в Третьяковской галерее и в Радищевском музее. Исследователь его творчества Т. Ман-

турова замечает, что с Матвеевым «связана целая эпоха в развитии русской скульптуры, а имя его в художественной среде было легендарным ещё при жизни».

В чём же заключается притягательная сила искусства Матвеева? – спрашивает искусствовед и отвечает, почему его имя произносится с тем особым оттенком уважения, которого удостоиваются лишь немногие: «Объяснение всему этому лежит прежде всего в проблематике творчества Матвеева – художника, вернувшего скульптуре её истинную природу, оживившего традиции русской пластики, проникнутой подлинным демократизмом, народностью, высокой гражданственностью – качествами, утраченными скульптурой к концу XIX века».

В 1899 году Матвеев покидает Саратов. Два года вольнослушателем посещает классы Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Учится у скульпторов Сергея Ивановича Иванова и Паоло Петровича Трубецкого. В 1901 году ему присуждают серебряную медаль по фигурному классу. Продолжать дальше учёбу не смог, покинув училище «с получением установленной медали». Живописец Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов, его саратовский друг, возможно, первым подметил самобытные черты таланта Александра Терентьевича, провидчески сообщал в письме о Матвееве: «Учится он в Московской школе у Трубецкого. Самый его рьяный последователь и любимец... Талантливый очень. Мне кажется, из него будет прок большой. У него есть несколько бюстов портретов недурных...»

Паоло Трубецкой редко хвалил своих учеников. Редко кому удалось услышать из уст мастера одобряющие «иль пё» (фр. *il peut*; буквально – «он может») и очень редко – «тре бьен» (фр. *très bien* – очень хорошо). Саратовский ученик слышал эту похвалу.

Выйдя из училища, недипломированный специалист устраивается на работу на... завод. Гончарный завод Саввы Мамонтова в Абрамцево. Мастерской руководил Михаил Александрович Врубель (кстати, земляк Матвеева – детские годы автора «Демона» прошли в Саратове). В 1905 году переходит на завод купца и гончара П.К. Ваулина (под Полтавой). Через год хлопотами Василия Дмитриевича Поленова и на деньги его фонда Матвеев едет в Париж «для совершенствования мастерства и знакомства с памятниками мирового искусства», работает в тамошних мастерских, в том числе парижской мастерской Паоло Трубецкого. Участвует в Парижской и Берлинской выставках.

Дальнейшая его жизнь до революции 1917 года, если в двух словах – мастерская и выставки. С 1912 года живёт в Санкт-Петербурге. 1913 год – длительная творческая поездка в Италию – Рим, Неаполь, Флоренция. В 1914 году женился на художнице Зое Яковлевне Мостовой.

В советский период начинается его педагогическая и общественная деятельность. В 1917 году он – профессор Центрального училища технического рисования в Петрограде. Одновременно его избирают в комиссию по охране дворцов (по рекомендации наркома просвещения Луначарского). Матвеева делегируют от скульпторов уполномоченным во Временный комитет для создания Союза деятелей искусств. В 1918 году Матвеев – уже профессор скульптурного факультета Государственных свободных художественно-учебных мастерских (так стала именоваться прежняя Академия художеств).

Далее у него будет много общественных нагрузок (к примеру, в 1925 году Александр Терентьевич в числе учредителей московского общества художников «4 искусства») и преподавательских кафедр в разных учебных заведениях, но главным для него до конца жизни (а умер скульптор на 83-м году жизни 22 октября 1960 года) будет его работа в мастерской. Сын своего времени, Матвеев в 1940 году вступает в партию большевиков, а в 1948 году попадёт в опалу: лидеры «соцкультпропа» объявят его педагогический метод не соответствующим «воспитанию художников общества строящего социализм» (впрочем, вместе с ним в том обвинили и Павла Кузнецова, и Владимира Фаворского, и других русских мастеров живописи), за критикой последовало отлучение от педагогической деятельности.

Ну, а отлучить от любви поклонников искусства не в силах ни один агитпроп. Википедия даёт список учеников Матвеева, и в нём – десятки прославленных имён. Скульптор Юрий Чернов так объясняет педагогический дар своего наставника: «Есть учителя, казалось бы, с педагогическим даром. Они умеют объяснить, даже что-то слепить и показать, как надо лепить, умеют рассказать историю искусства. Остаётся только лёгкий осадок удивления: «Что ж ты сам ничего не сделал?» А есть педагоги, которые говорят вроде бы элементарные вещи и не бог весть какими сложными словами. Но огромен их авторитет, собственная творческая практика. Они умеют с первого взгляда точно понять существо произведения, которое перед ними, и помочь художнику двигаться дальше. Талантливый педагог может по-

нять мысли и чувства автора, его точку зрения, не навязывая свою. Матвеев был как раз таким педагогом».

Искусствоведы способны разложить по полочкам любой шедевр, растолковать, что хотел сказать художник. Зачастую объясняют, используя свои, только им понятные термины. Не станем цитировать такие отзывы о скульптурах нашего земляка. Очень простую и очень понятную и всеобъемлющую оценку творческого наследия вскоре после смерти Александра Терентьевича дал М.В. Алпатов в статье «Об искусстве Матвеева», напечатанную в десятом номере газеты «Московский художник» за 1961 год: «Матвеев – глубоко русский мастер и по духу своего искусства и по его языку. Прямо он не подражал ни одному из предшественников. Но, перебирая в памяти его работы, невольно вспоминаешь то Рублёва, то Венецианова, то Кипренского, то Александра Иванова, то Врубеля и, само собой разумеется, наших выдающихся скульпторов XVIII–XIX веков». А о творческой манере мастера сказал совсем не по-научному, зато в самую точку: «Мне приходит в голову только самое банальное сравнение, которое в состоянии пояснить мою мысль о характере искусства Матвеева. Его произведения похожи на нашу северную природу, которая трогает своей скромностью и стыдливостью. Если вы где-нибудь в чаще леса заметите ландыши, вы испытаете такое же светлое, чистое чувство, как перед шедеврами Матвеева».

Александр Демченко (Саратов)

Выдающиеся живописцы

В начале XX века Саратов пережил свои «звёздные» годы. Он был третьим в России после Петербурга и Москвы по численности населения и промышленному потенциалу. Его именовали «культурной столицей Поволжья» хотя бы потому, что здесь были основаны первый в стране общедоступный художественный музей и первая в провинции консерватория. Что касается происходившего тогда в изобразительном искусстве региона так называемого «культурного взрыва», то достаточно напомнить о тех, кто возглавил плеяду замечательных мастеров – то были Борисов-Мусатов, Кузнецов и Петров-Водкин.

* * *

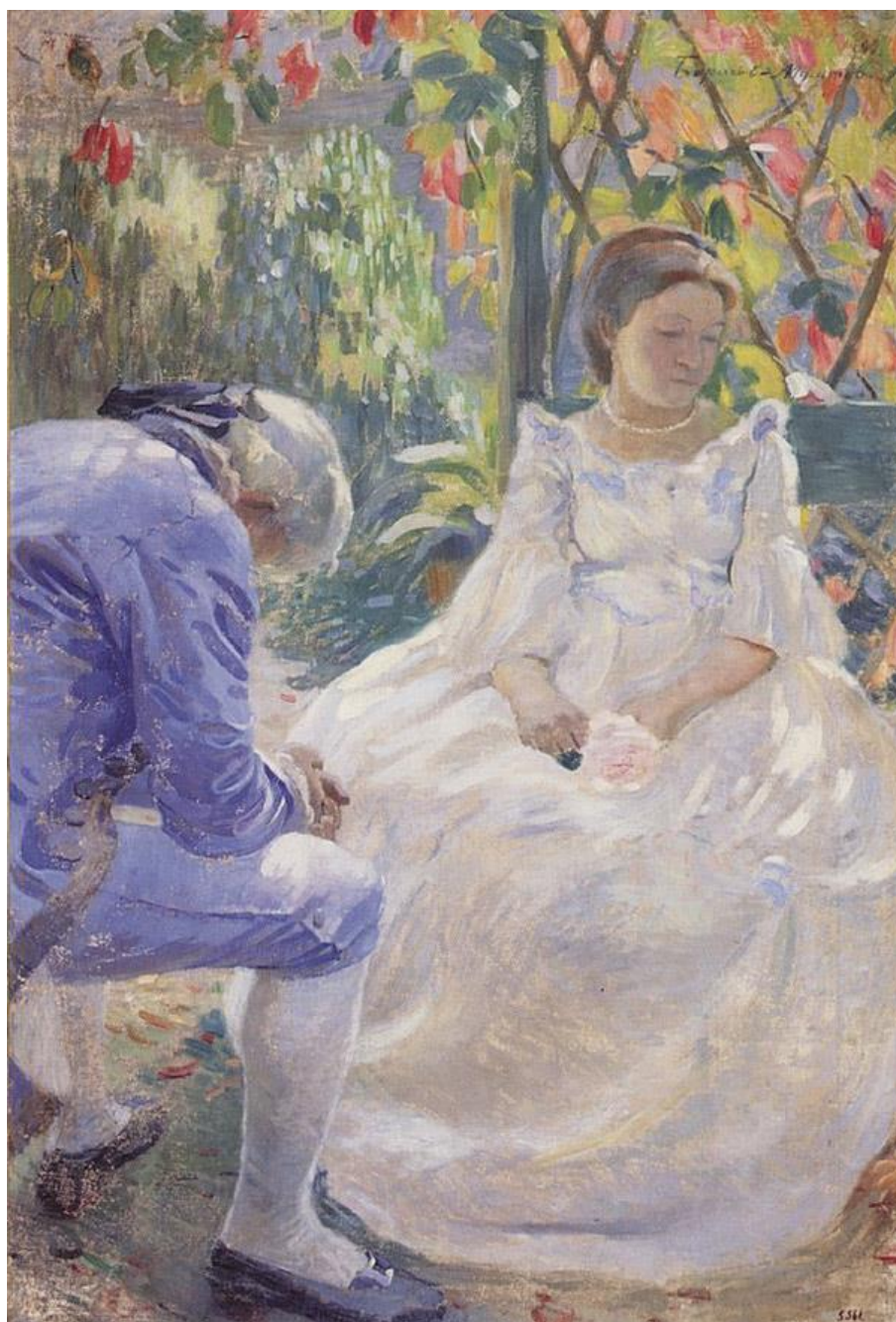
*Виктор Эльпидифорович **Борисов-Мусатов*** (1870–1905) родился в Саратове, учился в Реальном училище, но оставил его, чтобы серьёзно заняться живописью. Позднее, совершенствуясь вначале в Москве, а затем в Петербурге, лето проводил в Саратове, много работая на пленэре. После трёхлетнего пребывания в Париже, до конца жизни находился в родном городе. Писал он в основном с натуры в местностях вокруг Саратова. Расцвет творчества приходится на последнее пятилетие жизни, с 1901 года.

Двойная фамилия у него сложилась ввиду восхищения художника незаурядной личностью деда – Бориса Александровича Мусатова, имя которого он присоединил к родовой фамилии. Это был первый из плеяды крупных живописцев, которых Саратовский край выдвинул с конца XIX века. В нашем городе открыт Музей-усадьба В.Э.Борисова-Мусатова.

Основная часть его творчества была связана с завершающим этапом эволюции классического искусства, что нашло метафорическое выражение в широкой разработке мотивов осени и заката. Целый ряд полотен носит соответствующие заголовки: «Осенний мо-

тив» (дважды, в картинах 1899 и 1901 года), «Осенний вечер» и «Прогулка на закате», «Отблеск заката», «На закате» и т.д.

Мир его живописи – это прежде всего мир безвозвратно уходящего дворянского прошлого. Обитатели староусадебных домов и парков – у него главным образом молодые женщины в пышных старинных платьях с кринолинами и с веером в руках. Ещё одним атрибутом соотнесённости с давней стариной является то, что зафиксировано в названиях картин «Гобелен» (1901) или «Дама у гобелена» (1903).



Гобелен. 1901

С точки зрения определяющей роли женских персонажей для картин Борисова-Мусатова очень показателен «Автопортрет с сестрой» (1898), где художник сдвигает своё изображение в сторону, вынося часть фигуры вообще за пределы полотна. Всё внимание сосредоточено на сестре, в которой он видел нечто очень типичное для того времени, и потому она служила излюбленной моделью многих его работ.

В облике мусатовских героинь почти всегда сквозит элегический тон, на них часто лежит печать меланхолии. Глубокая задумчивость, тень усталости и озабоченности на лице, истома поникающей головы, бессильно упавшие руки – эта грусть-печаль, статичность, анемия особенно ощутима на фоне цветущей природы, подаваемой с ярко декоративной красочностью («Водоём», 1902).



Водоём. 1902

Возникает заведомое несоответствие: девушки, как главные персонажи картин Борисова-Мусатова, то есть молодость, которая должна быть полна сил и радости, а на деле ощущение стынувшей жизни,

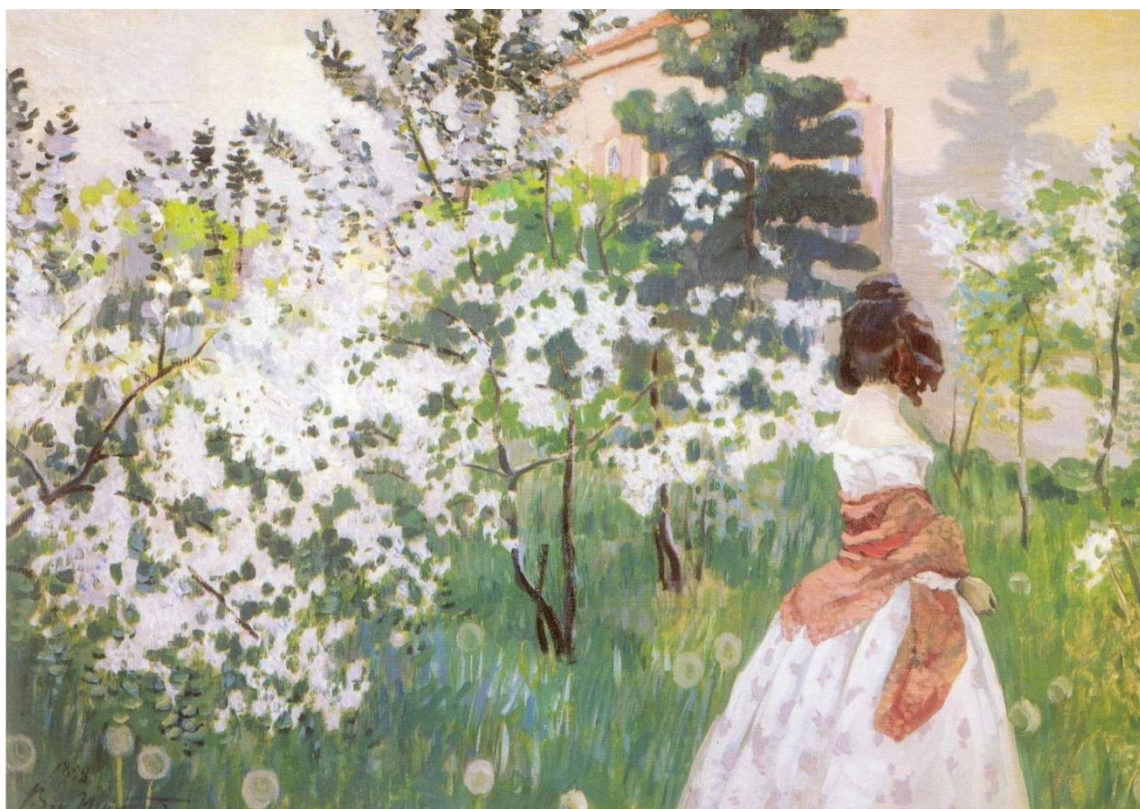
её исчерпанности – таков завуалированный, но сильный внутренний диссонанс многих полотен художника.

Изображаемое в них существование «дворянских гнёзд» всё более тонет в дымке воспоминаний о былом, как бы погружается в сон, становится зыбким и призрачным. Да и обитатели запустевших усадеб превращаются в подобия призраков.

Именно так и называется одна из картин – «Призраки» (1903), где видение дворцовой постройки расплывается, дерево с остатками блёклой листвы – почти фантом, одна из двух человеческих фигур действительно призрачна, а другая почти исчезла, срезанная краем полотна. И остаётся пропеть панихиду уходящей жизни, что и происходит в картине с симптоматичным заголовком «Реквием» (1905)

Наряду с осенне-закатными мотивами в творчестве Борисова-Мусатова неустанно утверждалась мысль о том, что с уходом дворянского мира жизнь, конечно же, не закончится, увядание – вещь переходящая, а всеобщее бытие вечно и бесконечно. Эту мысль он раскрывал через образы цветущей природы, часто исключая человека как тленное существо.

Важнейшим объектом изображения становится буйство весеннего цветения («Весна» 1901, «Весенняя сказка» 1905).



Весна. 1901

Весеннему цветению может уподобляться даже осенний пейзаж, своим зóлотом красок напоминая о пушкинском чувстве особой прелести этого времени года («Осенняя песнь» 1905). Непостижимое и радостное чудо жизни приобретало ликующий характер в пейзажах и натюрмортах с цветами («Окно» 1886, «Маки в саду» и «Цветы» – обе 1894, «Розы и серёжки» 1901, «Венок васильков» 1905).



Розы и серёжки. 1901

Творческое наследие Борисова-Мусатова совершенно определённо соотносится с культурой «серебряного века». В частности он активно и сознательно развивал свойственное этой культуре стремление сблизить живопись с музыкой. Его полотна пестрят соответствующими заголовками: «Летняя мелодия», «Осенний мотив», «Мотив без слов», «Романс» и т.п.

Как и у ряда других мастеров изобразительного искусства того времени, мы находим у него претворение на русской художественной почве принципов импрессионизма. Делал он это очень по-своему, добиваясь неуловимо-расплывчатой зыбкости тона и, часто прибегая к пастели, нежных размывов тающих красок («Куст сирени» 1905).

Особая грань мусатовского своеобразия – в характерной для него поэтике провинциальной жизни, исключаяющей столичный лоск и претензии на аристократизм. Отсюда на его картинах довольно невзрачные усадебные постройки, лишённые архитектурных красот, и простоватые лица барышень, одетых по давно ушедшей моде прошлых лет.

* * *

Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878–1968) родился в Саратове и получил здесь профессиональное образование как живописец. Главное открытие для мира искусства сделал в Саратовском Заволжье, разрабатывая свой так называемый «киргизский цикл». В Саратове открыт Дом-музей Павла Кузнецова.

После В.Борисова-Мусатова он был следующей по счёту выдающейся фигурой эпохи «культурного взрыва» в искусстве нашего города. Один из трёх крупнейших художников-волжан, оказавшихся ровесниками – в том же 1878 году родились К.Петров-Водкин в Хвалынске и Б.Кустодиев в Астрахани.

На этапе раннего творчества Павел Кузнецов испытал сильное влияние В.Борисова-Мусатова. Однако влияние это касалось в основном той стороны наследия старшего современника, которая вела к символистским прозрениям. И если у Борисова-Мусатова подобное было только на уровне предвосхищения данной тенденции, то у Кузнецова она получила, пожалуй, своё предельное выражение для русского искусства. В чём-то он шёл и по пути позднего Клода Моне с характерным для его работ растворением конкретных земных объектов в призрачно-аморфной пелене.

Обращаясь к мотивам сна, мистического видения, загадочных ритуалов и к таинству ирреально-запредельного, Кузнецов доводил зыбкость и размытость очертаний предметной среды до их полной дематериализации, всемерно акцентируя при этом мерцающий сине-голубой колорит полуночья. Пик символистских исканий с выходом к неким фантомам трансцендентного приходится на середину 1900-х

годов («Голубой фонтан» и «Утро» – обе работы 1905 года, «Рождение» 1906).



Голубой фонтан. 1905

На рубеже 1910-х годов в творчестве Кузнецова происходит резкий разворот в прямо противоположном направлении. На смену изыску туманных измышлений эстетствующей фантазии приходит примитивизм чётко обведённого линейного контура, демонстративно плоскостного изображения, опрощённости и огрублённости в обрисовке предметов, лиц, фигур в их подчеркнuto «вещной» осязаемости и материальности.

Воссоздаваемые в этой манере жанрово-пейзажные сюжеты художник черпал в жизни Востока, диапазон которого простирался у него от Крыма («Весна в Крыму», «Дорога в Алупку») через Кавказ и Среднюю Азию («Натюрморт с сюзане́», «Бухарский натюрморт», «Женщина в Бухаре», «Сбор плодов. Азиатский базар») и до дальневосточных земель («В храме буддистов», «Натюрморт с японской гравюрой»).



Натюрморт с японской гравюрой. 1912

Но главной для себя территорией Кузнецов определил наше Заповолжье, где тогда ещё встречались степные кочевья тех, кого условно именовали киргизами. В наблюдениях за их жизнью родилась знаменитая «киргизская серия», составившая самую сильную и оригинальную часть художественного наследия Кузнецова.

Интерес к экзотике «киргизского» Востока, давший столь потрясающий результат, таил в себе стремление сойти с орбиты «цивилизованного существования», в своих многовековых наслоениях давно

потерявшего связь с первоосновами естества, и в художественных образах напомнить современникам об этих первоосновах на примерах из жизни кочевников.

С точки зрения искусства за этим стояло желание преодолеть накопившуюся инерцию классических традиций, следование которым к началу XX века уже сковывало художественную мысль. И то первоуродное, что несколько ранее Поль Гоген искал на островах Полинезии, Павел Кузнецов нашёл гораздо ближе, в степях Заволжья.

Подобно Гогену «таитянского цикла», но очень по-своему и, пожалуй, даже в большей степени примитивизм Кузнецова отличался ярко выраженной поэтической нотой. За якобы «неумелостью» письма с нарочитой деформацией в воспроизведении предметной среды и схематической обрисовкой людей и животных таилось любовное отношение к жизни степных кочевий, что очевидно и в красочном декоративизме цвета (Кузнецов часто работал темперой), и в воздушной ауре высветленных нежно-голубых тонов, и в своеобразном изяществе очертаний женских лиц и фигур.

Совершенно уникально заявил о себе поэтический примитивизм Кузнецова в воссоздании пантеистических ощущений слитности человека с природой и земного мира с небесными высями.

Так, в нижней части картины «Мираж в степи» (1912) с наивной непосредственностью живописуются реалии степной жизни (фигурки людей и животных, разбросанные в беспорядке кибитки), но эта жизнь приобретает особый смысл и колорит ввиду того, что доминирующую часть полотна занимает фантастическое видение некоего уникального действия небес: то ли идущее снизу вверх извержение циклопических гейзеров, то ли низвергающиеся с небес невиданные водопады.

В этом видится своеобразная проекция распространившейся в начале XX века идеи космизма, которая получила здесь удивительную иллюстрацию того, как земное может срастаться с феерией вселенской материи.



Мираж в степи. 1912

Магистральное и самое драгоценное, специфически «кузнецовское» оказалось сфокусированным в мощном выплеске, охватившем всего три года (1911–1913), когда появилось множество работ «киргизской серии», в том числе «Семья киргиза», «Киргизка», «Спящая в кошаре» – 1911, только что названный «Мираж в степи», «Вечер в степи», «Весна в степи», ещё один «Вечер в степи», «Дождь в степи», «Стрижка овец», «У водоёма», «Гадание» – 1912, «Восточный мотив», «В степи», «Степной пейзаж с юртами» – 1913.



Вечер в степи. 1912

К началу 1920-х годов «киргизские мотивы» обнаруживали себя только отдельными отголосками («Стрижка баранов», «Кибитки») и восточная тематика вообще отходила в прошлое («Елена Бебутова» 1922). Впереди предстояли ещё многие десятилетия жизни, но от времени блистательного взлёта художник наследовал главным образом столь присущий его манере красочный декоративизм («Цветы» 1939).

* * *

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878–1939), родился и провёл многие годы в Хвалынске Саратовской губернии. Несомненно, именно окрестности этого города с их холмистым ландшафтом подтолкнули художника к разработке идей так называемой сферической

перспективы. Хвалынский чтит память своего знаменитого земляка: здесь открыт Художественно-мемориальный дом-музей К.С.Петрова-Водкина, работает Картинная галерея его имени, а в 2008 году ему установлен памятник.

В плеяде выдающихся саратовских художников конца XIX – начала XX века он выделяется чрезвычайно широким диапазоном творческих интересов, впечатляющей многогранностью художественного наследия.

После ряда предварительных опытов 1900-х годов Петров-Водкин выходит в начале 1910-х на узловые для себя темы творчества, которые он разрабатывал на основе использования чистого, локального цвета и пластической ясности образов.

Первой из этих тем была тема крестьянской России, и среди мастеров изобразительного искусства начала XX века не было равных ему по силе и органичности её претворения. О коренной причастности к ней свидетельствует написанный в 1912 году автопортрет, где художник изображает себя в посконной рубахе, с грубоватыми, чисто мужицкими чертами лица.

Но в целом при воссоздании персонажей крестьянского мира господствующей для Петрова-Водкина была установка на внеобыденную, обобщённо-приподнятую их обрисовку. Разумеется, это касалось не только героев фольклорно-легендарного эпоса (панно «Микла Селянинович» 1918), но и распространялось на типажи из самой низкой среды.

Действие данного принципа в полной мере сказывалось и на разработке сюжетов. Замечательный пример – картина «Полдень» (1917), где посредством свободного сопряжения различных временных и пространственных планов просматривается весь путь человека от рождения до погребения. Хроника различных эпизодов жизни размещена на множестве плоскостей, что рождает ощущение бескрайнего земного простора.



Полдень. 1917

Таким образом, художник, подобно древнерусским живописцам, создаёт как бы житие крестьянина, разместив в рамках единой композиции основные вехи его бытия (словно в клеймах иконы). А высокая нота звучания этой многоликой сюиты образов обеспечивается ярким декоративизмом цвета – полотно буквально источает лучезарное сияние животворного солнечного света, утверждая нетленность того, что заключено в народно-национальной тверди.

Именно на материале крестьянской жизни Петров-Водкин неустанно развивал тему материнства, сложив ему в красках подлинный гимн. Следуя народному идеалу женщины-матери, он подаёт её статной, с округлым миловидным лицом, бесконечно нежной и непременно кормящей. Таков и младенец – крепкий, полнотелый. Оба радуют здоровьем, спокойствием, и над всем разлит мягкий золотистый свет благоденствия (целая серия картин с тождественным заголовком «Мать» – 1913, 1915, 1920, 1925).

Образы материнства в художественной системе Петрова-Водкина созвучны тому обширному миру, который охватывается понятием *святость Руси*. Мир этот мог находить преломление и через прямое претворение высших традиционных символов, прежде всего богородичных («Богоматерь Умиление злых сердец», 1915).



Богоматерь Умиление злых сердец. 1915

Но гораздо важнее для художника было стремление выявить черты сакральной духовности в натуре своего современника. Чаще всего он создавал уникальный сплав того, что шло от иконных ликов, с живыми приметам реальной русской женщины-крестьянки («Девушки на Волге», 1915).

В том же ряду находятся портретные зарисовки подростков и юношей, которым Петров-Водкин сообщал ангелоподобный облик. И параллельно тому, что программно обозначено как «Голова ангела» (1915), появляются работы, практически ничем не отличающиеся от названной («Голова юноши» – 1910 и 1916). Крестьянки-богородицы и мальчики-ангелы через соотнесённость с поисками духовных глубин и через ассоциации с древнерусской иконописью были ориентированы на единую цель – возвеличение образа русского человека начала XX века.

В историю изобразительного искусства Кузьма Петров-Водкин вошёл прежде всего как летописец лихолетья, обрушившегося на Россию, начиная с Первой мировой войны, а затем, после революций

1917 года, многократно умножавшегося во времена Гражданской войны и, если судить по его работам, не оставлявшего страну не только в 1920-е, но и в 1930-е годы. Как никто другой из отечественных живописцев он последовательно, настойчиво и во всевозможных гранях фиксировал тяготы сурового времени, наложившие свою печать на любые стороны человеческого существования.

Так, отмеченные выше иконописные образы наделяются скорбной выразительностью: глаза, с печалью вззирающие на мир, горестный наклон головы, мрачные тени на лице, общий затемнённый колорит («Голова ангела» 1915, «Мадонна с Младенцем» 1923). Такую же метаморфозу приобретают и столь характерные для творчества Петрова-Водкина изображения современников, наделяемые иконными чертами.

В знаменитой картине «1918 год в Петрограде» (1920), которую ценители справедливо нарекли «Петроградской Мадонной», кормящая ребёнка молодая женщина воспринимается как мать-заступница, охранительница жизни. Её фигура подана крупным планом и многозначительно поднята над тревожной сутолокой городской толпы, но атмосфере времени испытаний отвечает наполняющие её внутреннее напряжение, насторожённость, готовность к любым превратностям.



1918 год в Петрограде. 1920

Свойственное художнику возвышение реальности посредством привнесения в облик современников иконописных черт могло распространяться практически на любые ситуации, в том числе и связанные с войной.

В картине «На линии огня» (1916) изображён отряд, брошенный в штыковую атаку, и впереди смертельно раненый молодой офицер – выражение его ангельского лица говорит о том, что принадлежавшая ему душа уже возносится к небесам.

Картина «После боя» (1923) передаёт мгновенье затишья, когда три красных командира застыли в сакральном поминовении павших, чему вторит тёмно-синий фон небытия с призрачными тенями тех, кто не вернулся с полей сражений.

* * *

Сила интуиции, присущая Петрову-Водкину, проявилась в том, что он раньше многих других почувствовал наступившую с началом Первой мировой войны эру больших социальных потрясений. Их пророчеством явилось написанное в 1914 году символическое и поистине устрашающее полотно «Гибель». Обнажённых мальчиков, бегущих к реке выкупаться, настигает то, что в подзаголовке картины обозначено словом *Ураган*. Перед его бушеванием мечущиеся фигурки с лицами, полными ужаса, совершенно беззащитны. Земля под ними вздыблена, полыхая заревом мирового разлома.

Но когда, казалось бы, давно уже установилось мирное время, успокоение оставалось художнику чуждым, и он продолжал вещать о године нескончаемых жертв. В этом отношении очень показательны две работы 1928 года: «Смерть комиссара» и «Землетрясение в Крыму».

Одной из завершающих вех подобного рода, уже с аллюзиями-намёками на затягивающуюся петлю «сталинской эпохи», стала картина «1919 год. Тревога» (1934). По стандартам прозаического реализма воспроизводится убожество скудной обстановки барачного типа, где поселилось чувство страха. Оно в стоящем спиной рабочем стариковского обличья, который боязливо заглядывает в окно. Но более всего обращает на себя внимание хрупкое тельце девочки с глазами, полными слёз.

Боль за невзгоды переломного времени Петров-Водкин с воистину пронзительной остротой передавал именно в портретах детей: в

их широко открытых глазах затаились горечь и скорбь, а деформированные очертания головы говорят о лишениях («Фектя» 1916, «Дочь художника» 1923).

Целую галерею детских лиц в том же роде художник создал, побывав в голодном 1921 году в Средней Азии: в так называемом самаркандском цикле это этюды «Мальчик-узбек», «Голова мальчика-узбека» и «Шах-и-Зинда», где главное – не руины древнего храма, а поданная на переднем плане голова мальчика, в глазах которого бездонная печаль жизненной потерянности.

Портретируя взрослых современников, Петров-Водкин не позволял себе открытой экспрессии, но при всей сдержанности и строгости изображения подчёркивал линией и цветом, что переживаемая эпоха требовала высокого мужества, воли, собранности и простоты до аскетизма. Это заметнее всего в портретах людей искусства («Анна Ахматова» 1922, «Андрей Белый» 1932).

Одним из самых ярких художественных документов времени тяжёлых испытаний стал автопортрет, выполненный в 1918 году: простенький свитер грубой вязки, бритая голова, заострённые черты лица, упрямо сжатые губы и прищуренные глаза, напряжённо всматривающиеся в мир.



Автопортрет. 1918

Передавая облик человека этого времени и царящее вокруг него, художник преимущественно использовал два цвета. Тёмно-коричневый на лицах получал настораживающе-землистый оттенок. Синий цвет представал в оттенках от голубоватого с ультрамарином до бледно-синего с фиолетовым отливом. И если от первого веяло холодом тревог и отчуждённости, то второй был зна́ком смерти, которая неустанно подстерегала людей, с вожделием накладывая на них печать мертвенной синевы.

Совершенно особую художественную интерпретацию ощущение катастрофичности бытия тех лет получило в натюрмортах Петрова-Водкина. В них вместо отлаженного взаимодействия горизонтали и вертикали композиция выстраивается вдоль наклонной оси, теряя под собой прочные основания. Всё наклоняется по касательной, предметы готовы соскользнуть со стола и обрушиться («Утренний натюрморт» и «Розовый натюрморт. Ветка яблони» – оба 1918).

Столь же неожиданным оказывается «Натюрморт. Селёдка» (тот же 1918) с тощей рыбёшкой и двумя картофелинами, что могло быть пиршеством для рядового гражданина «страны Советов» – трудно представить себе более беспощадное свидетельство хроники «военного коммунизма».

Изредка Петрова-Водкина, как летописца лихолетья, тешила надежда на лучшее. Он претворял её в аллегорических образах, и всегда эти аллегории были связаны с фигурой всадника. Причём сутью изображения был не столько собственно всадник, сколько конь.

Впервые его образ предстал в картине, которая принесла художнику известность и стала живописным манифестом обновляемой России 1910-х годов – «Купанье красного коня» (1912). Здесь исполинская и горделивая статя былинно-богатырского коня, предстающего в огненном полыхании цвета, символизировала стихийные силы, как бы поднимающиеся на поверхность жизни из глубин первобытия. Несколько лет спустя мир о жажде подобного обновления воскликнет устами С.Есенина.

*Сойди, явись к нам, красный конь!
Мы радугу тебе – дугой,
Полярный круг – на сбрую.
О, вывези наш шар земной
На колею иную!*

Так перебрасывалась арка от начала 1910-х к рубежу 1920-х годов. И тогда появился другой конь Петрова-Водкина (рисунок «Первое мая» 1919). На волне прошедших революций и победы в Гражданской войне человек здесь обретает лик крылатого архангела и, сливаясь воедино с небесным конём, преодолевая земное притяжение, взмывает ввысь. Торжествует суровость до аскетизма, поэтому используются только два цвета – чёрный (тушь) и белый (бумажный лист), сочетание которых отдаёт холодком воронённой стали.

Последний конь художника появился в «Фантазии» (1925), когда мечта о лучшем ещё бередила воображении, но Петров-Водкин с его интуицией уже почувствовал её несбыточность. Вот почему всадником к взмывшей ввысь дивной птице прилепился совсем не ровня ей – босоногий крестьянский парнишка, своей жалкостью и подслеповатостью напоминающий простирающуюся под ним неухоженную землю и нестроенную жизнь. Так прозаическая реальность берёт своё, в ней глохнет всё из ряда выходящее, и превращаются в пустой звук благие порывы...

В заключение вернёмся к двум моментам, упомянутым в начале обзора творчества Кузьмы Петрова-Водкина. Первый из них касается разработанной художником так называемой сферической перспективы. Она реализуется посредством использования нескольких точек зрения, разворотом целого ряда плоскостей пространства перед взором зрителя так, что, открывая для себя пласт за пластом, он схватывает в одновременности предельно широкую панораму близких и далёких планов с эффектом вращения поверхности (в числе показательных полотен – «Полдень», «Весна», «Смерть комиссара»).

Второй момент связан с чрезвычайно широким диапазоном творчества Петрова-Водкина. Выше преимущественно отмечался его выдающийся вклад в отображение народной и особенно крестьянской жизни. Но, в сущности, он мог и умел в искусстве практически всё: воплощение человеческой красоты в призме идеалов «серебряного века» («Женский портрет» 1906), адекватное портретирование глубоко интеллигентных натур, не уступая в этом К.Сомову («Александр Бенуа»), натюрморты с чётко очерченной «вещностью», что шло от русского сезаннизма, или с восточной красочностью в духе М.Сарьяна («Айша») и т.д.

Это «иное», не находящееся на магистрали творчества художника, выполненное на уровне неоспоримых шедевров и в дополнение к главному в его наследии, говорит об удивительной силе дарования.

Итак, Виктор Борисов-Мусатов, Павел Кузнецов, Кузьма Петров-Водкин – многие ли веси бескрайней провинциальной России могут назвать в своей художественной летописи столь же уникальные взлёты национального гения? Но и для самой Саратовской земли это было мгновенье высочайшего творческого откровения, надеяться на повторение которого, очевидно, не приходится.

Александр Демченко (Саратов)

Михаил Кузмин



К.Сомов Михаил Кузмин

Поэт *Михаил Алексеевич Кузмин* (1875–1936) родился в Ярославле, и когда ему был год от роду, семья Кузминых переехала в Саратов. Здесь он учился в гимназии, и впечатления детства время от времени отзывались в его творчестве. При том, что впоследствии он без особого восторга вспоминал о своём пребывании на Волге, в его душе эпизодически звучали струны, настроенные в тон великой реке.

Так, в сорокалетнем возрасте, в натуре, избалованной столичной жизнью, неожиданно просыпается чувство, которое могло возникнуть только у того, кто когда-то соприкасался с естеством больших просторов, вдыхал запах степных трав, слышал звучный благовест колоколов.

Исходным побуждением к написанию стихотворения «**Просохшая земля...**» (1916), конечно же, послужило время всеобщих испытаний («слякоть» и жертвенность затянувшейся Первой мировой войны), но только благодаря воспоминаниям далёкого волжского детства поэт-сибарит мог заговорить новым для себя языком и пробудить дремавшую в глубинах его души ноту русской соборности, почувствовать радость близости к земле, а через пантеистические ощущения приблизиться к единению с людским миром. И никакой иронии, которую так ценили в нём эстеты, и вера в то, что с молитвой «*отвыкнет бедная душа хромать*».

*Просохшая земля! Прижаться к ней,
Бессолнечную смену мёртвых дней
Ясней позабывать и холодней!*

*О, твёрдая земля, родная мать!
Научишь мудро, просто понимать.
Отвыкнет бедная душа хромать.*

*Как сладок дух проснувшейся травы,
Как старые ручьи опять новы,
Какой покой с высокой синевы!*

*Раскиньтесь, руки, по земле крестом!
Подумать: в этом мире, в мире том
Спасёмся мы Воскреснувшим Христом!*

*Кто грудь земли слезами оросил,
Кто мать свою о помощи просил,
Исполнится неистоимых сил.*

Но вернёмся к тому, что считается определяющим в поэтическом наследии Кузмина. Будучи одной из заметных фигур многочисленной плеяды творцов русского «серебряного века», он вначале примыкал к символизму, затем к акмеизму. Печататься начал с 1905 года, то есть в тридцатилетнем возрасте, что для поэтов достаточно поздно, но зато первые же поэтические сборники принесли ему широкую известность («Сети» 1908, «Осенние озёра» 1912, «Вожатый» 1913, «Глиняные голубки» 1914). Быстро прослыл «*королём эсте-*

тов», законодателем мод и тона. Александр Блок услышал в его стихах «дыхание артистичности» и «пленительное лукавство». Действительно, они подчёркнуто элегантны, в них господствует дух изящной игры и заведомого представленчества.

Достаточно вслушаться в одно из его ранних стихотворений – «Где слог найду...» (1906). Сразу же обращает на себя внимание изысканный слог (пятистрочие с выдержанной перекрёстной рифмой *a a b a b*) и то, как звучно разработана система аллитераций с роко-чущим *ro* в конце первой строфы (*Мариво, перо, Пьеро, Фигарó*).

*Твой нежный взор, лукавый и манящий –
Как милый вздор комедии звенящей
Иль Мариво капризное перо.
Твой нос Пьерро и губ разрез пьянящий
Мне кружит ум, как «Свадьба Фигарó».*

*Дух мелочей, прелестных и воздушных,
Любви ночей, то нежащих, то душевных,
Весёлой лёгкости бездумного жителя!
Ах, верен я, далёк чудес послушных,
Твоим цветам, веселая земля!*

Как видим, автор явно демонстрирует свою начитанность, широко раздвинутые культурные горизонты. Этот этюд-портрет полон игривости и весёлой лёгкости. Россыпью мелькают эпитеты-характеристики, нанизываемые блестящим ожерельем: *нежный, лукавый, манящий, милый, звенящий, капризное, пьянящий, прелестных, воздушных* – так возникает прихотливый веер черт и чёрточек «*бездумного жителя*», ещё бóльшую легковесность которому придают определения типа *милый взор* и *дух мелочей*.

Для современников Кузмина главное очарование его стихов состояло в высоком, эстетизированном сибаритстве лирического толка. Гедония, культ чувственных наслаждений, в том числе и с оттенком эротизма – одна из соблазнительных и соблазняющих граней «серебряного века», и поэзия Кузмина превосходно удовлетворяла потребность в этом соблазне.

Причём удовлетворяла в той притягательной манере, когда обо всём говорится недомолвками, вскользь, неопределённо – как раз в подобной «невнятности» и состоит особый шарм недосказанности,

загадочности. Вот, к примеру, как выглядит это в стихотворении «**В лёгкой лени...**» (1912), где можно только предполагать и догадываться, что речь идёт о неге лирического единения мужчины и женщины, о блаженстве сладостных объятий.

*В лёгкой лени
Усыпленья
Все ступени
Наслажденья
Хороши!*

*Не гадаешь,
Замирая,
Где узнаешь
Радость рая
В той тиши.*

*Нам не надо
Совершенья,
Нам отрада –
Приближенья...
Сумрак густ. –*

*Без заката
Зори счастья.
Тихо, свято
То причастье
Милых уст.*

Здесь не может не восхитить изысканная лёгкость конструкции стиха (каждая строка состоит из одного-двух слов) и его исключительная музыкальность. Между прочим, Кузмин учился в Петербургской консерватории, впоследствии писал музыку к собственным стихам и исполнял их в сопровождении гитары. Более того, была известна его музыка к театральным постановкам, в том числе к пьесам Александра Блока, а также написанные им две оперы и два балета.

Валерий Брюсов справедливо отмечал у него «дар стиха невучего и лёгкого». Стих этот по внешности обращён к чувственно-осозаемому предметному миру, но внутренне, как это зачастую быва-

ло у поэтов «серебряного века», он устремлён к *нездешнему*, то есть к тому желаемому и желанному, которого так недостаёт в реально существующем мире (одна из поэтических книг Кузмина носит название «Нездешние вечера»).

Проследим, как и куда могло уносить поэта воображение на примере большого стихотворения «**Вы думаете...**» (1913), где он говорит о себе именно как о поэте, назначение которого быть особым рода исследователем («*географом*») человеческих душ, потому что душа, по Верлену и Кузмину, тот же ландшафт.

*Вы думаете, я влюблённый поэт?
Я не более, как географ...
Географ такой страны,
которую каждый день открываешь
и которая чем известнее,
тем неожиданнее и прелестнее.
Я не говорю,
что эта страна – ваша душа
(ещё Верлен сравнивал душу с пейзажем),
но она похожа на вашу душу.
Там нет моря, лесов и альп,
там озёра и реки
(славянские, не русские реки)
с весёлыми берегами
и грустными песнями,
с белыми облаками на небе;
там всегда апрель,
солнце и ветер,
паруса и колодцы,
стая журавлей в синеве;
там есть грустные,
но не мрачные места,
и похоже,
будто когда-то
беспечная и светлая страна
была растоптана
конями врагов,
тяжёлыми колёсами повозок,
и теперь вспоминает порою*

зарницы пожаров;
там есть дороги,
обсаженные берёзами,
и замки,
где ликовали мазурки,
выгнанные к шинкам;
там вы узнаете жалость
и негу,
и короткую буйность,
словно весенний ливень;
малиновки аукаются с девушкой,
а Дева Мария
взирает с острых ворот.
Но я и другой географ,
не только души.
Я не Колумб, не Пржевальский,
влюблённые в неизвестность,
обречённые кочевники –
чем больше я знаю,
тем более удивляюсь,
нахожу и люблю.
О, янтарная роза,
розовый янтарь,
топазы,
амбра, смешанная с мёдом,
пурпуром слегка подкрашенная,
монтрашэ и шаблі,
смирнский берег
розовым вечером,
нежно-круглые холмы
над сумраком сладких долин
древний и вечный рай!
Но, тише...
и географу не позволено
быть нескромным.

Сколько здесь блёсток подлинной поэтичности (... там озёра и реки... // с весёлыми берегами // и грустными песнями, // с белыми облаками на небе; // там всегда апрель, // солнце и ветер... // стая жу-

равлей в синеве) – поэтичности, поддержанной изысканной игрой слов («О, янтарная роза // розовый янтарь...»), и какая влюблённость в жизнь, которая грезится! И когда он чрезмерно увлёкся, когда его голова закружилась от «монтраше и шабли», поэт вспоминает о «здешнем» и вынужден трезво прервать себя: «Но, тише...»

И что не может не пленить в этом произведении, так это завидная свобода «говорения». Кузмин изъясняется поразительно легко и свободно, следуя течению вольных мыслей, в опоре на свободный стих. И надо заметить, что, наряду с обращением к строгой форме сонета, излюбленной поэтами «серебряного века», он одним из первых стал разрабатывать в русской литературе технику верлибра.

Новации в искусстве версификации в известной мере начали привлекать внимание Кузмина ближе к середине 1910-х годов, и он не раз откликнулся на экспериментальные веяния времени, в том числе в чём-то сближаясь с «поэтами» И.Северянина, как видно это в стихотворении «Белая ночь» (1917).

*Загоризонтное светило
И звуков звучное отсутствие
Зеркальной зеленью пронзило
Остекляненное предчувствие.
И дремлет медленная воля –
Секунды навсегда отстукала –
Небесно-палевое поле –
Подземного приёмник купола,
Глядит, невидящее око,
В стоячем и прозрачном мреяньи.
И только за небом, высоко,
Дрожит эфирной жизни веянье.*

К сожалению, в подобных случаях присущая Кузмину утончённость переходила в некоторую манерность, оборачиваясь самоцельным изыском. И то, что прежде могло быть милой парадоксальностью (стихотворный цикл с несколько «странным» названием «Осенний май»), теперь представало порой искусственным словотворчеством с включением надуманных алогизмов («звуков звучное отсутствие»).

Такого рода увлечения сопровождали Кузмина до начала 1920-х, смыкаясь с футуристическими и конструктивистскими опытами, как

представлено это в стихотворении «**Косые соответствия**» из сборника с симптоматичным заголовком «Парабола» (1922).

*Косые соответствия
В пространство бросить
Зеркальных сфер –
Безумные параболы,
Звоня, взвивают
Побег стеблей.*

*Зодиакальным племенем
Поля пылают,
Кипит эфир,
Но все пересечения
Чертёж выводят
Недвижных букв*

Имени твоего!

С этого времени поэтическая струна в творчестве Кузмина начинает ослабевать, и на передний план выдвигается стихотворная стилизация (цикл «Александрийские песни», ориентированный на античные размеры) и проза, столь же искусно стилизованная под позднеантичную литературу или XVIII век (выделяется авантюрный роман «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро»), а также переводы зарубежных классиков (Апулей, Боккаччо, Шекспир).

Это «бегство» в прошлое во многом определялось неприятием чуждой для него яви послереволюционных лет. Она настолько ожесточила его душу, что смогла породить стихотворение «**Ангел благовествующий**» из цикла с демонстративным названием «Плен» (1919) – стихотворение, совершенно неожиданное для поэта, всегда с брезгливостью относившегося к политике.

*Бац!
По морде смазали грязной тряпкой,
Отняли хлеб, свет, тепло, мясо,
Молоко, мыло, бумагу, книги,
Одежду, сапоги, одеяло, масло,
Керосин, свечи, соль, сахар,*

Табак, спички, кашу –
Отняли
Всё,
И сказали:
«Живи и будь свободен!»
Бац!
Заперли в клетку, в казармы,
В богадельню, в сумасшедший дом,
Посеяв ненависть и тоску...
Не твой ли идеал осуществляется, Аракчеев?
«Живи и будь свободен!»
Бац!

Тем не менее, для нас Михаил Кузмин всегда останется прежде всего поэтом-лириком. И, может быть, особенно драгоценны у него лирические признания, где нет свойственного ему снисходительно-ироничного взгляда на вещи. Одно из них – «**Не могу я вспомнить без волненья...**» (1909), где он очень искренно, безыскусно, с душевной открытостью задаётся вопросом по поводу того, что почти невозможно объяснить: казалось бы, всё то же, что было у него и у неё, когда возникло чувство, а теперь оно куда-то улетучилось, и вместо радостных волнений осталась только печаль.

*Не могу я вспомнить без волненья,
Как с тобой мы время коротали!
А теперь печали дни настали,
Ах, печали, ревности, сомненья!*

*Как осенним утром мы бродили,
Под ногами листья шелестели...
Посмотри: деревья всё не те ли?
Эти губы, руки – не мои ли?*

*И какие могут быть сомненья,
Для кого печали дни настали?
Ведь от дней, что вместе коротали,
Лишь остались горечь да волненья!*

Владимир Вардугин (Саратов)

Семья, где царствовала музыка

Вячеслав Викторович Пасхалов, Алевтина Михайловна Пасхалова, Анна Александровна Пасхалова-Чегодаева, Клавдий Никандрович Пасхалов. Будущий композитор и музыковед Вячеслав Викторович Пасхалов родился в Москве 2 (14) мая 1878 года в Москве, но вскоре его родители разошлись. Мама его, Мария Львовна Лобко, привезла сына в Саратов. Здесь прошли его детство и отрочество. В 1892 году он окончил Первую мужскую гимназию (ту же самую, что и его отец, композитор Виктор Никандрович Пасхалов в 1858 году).

Выбор дальнейшего пути предопределило влияние бабушки, поэтессы и фольклористки Анны Никаноровны Пасхаловой: Слава поступил на отделение народной словесности филологического факультета Московского университета. Университет он окончит в 1896 году, но ещё раньше поймёт, что его стихия не поэзия, а музыка: скажутся гены, доставшиеся от отца. Познакомившись с молодым, с гениальными задатками композитором Василием Сергеевичем Калининским (1866–1900), Пасхалов станет брать у него частные уроки по музыкально-теоретическим дисциплинам, а несколько позднее, в 1910 году, по совету своего старшего друга и учителя поступит в музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества (его в своё время окончил и сам Калининский) по классу композиции Г.Э. Конюса и А.Н. Корещенко.

В училище теоретические предметы читал видный музыкальный учёный и композитор Георгий Эдуардович Конюс (1862–1933), создатель теории метротектонизма, оказавшей впоследствии влияние на работы музыковеда Пасхалова. Георгий Эдуардович в 1912–1920 годах будет профессором Саратовской консерватории, а в 1920-х годах, когда он вернётся в Москву, его пути вновь пересекутся с Вячеславом Викторовичем: на московской квартире Пасхалова (Тверской бульвар, 17) он станет преподавать метротектонический анализ музыкантам, в числе которых будет и Александр Васильевич Александров – автор гимна

Советского Союза (ныне – гимн России). Послужной список выпускника московских учебных заведений Пасхалова будет связан исключительно со столичными учреждениями (а умрёт 15 декабря 1951 года в Ленинграде). В начале XX века он – сотрудник Синодальной типографии, работает помощником хранителя Дашковского этнографического музея, с октября 1902 года и до 1921 года – помощник хранителя Отдела рукописей и славянских старопечатных книг музея (одновременно исполнял обязанности заведующего Отделом рукописей и в Румянцевском музее, организовав там нотную библиотеку).

В двадцатых годах заведовал нотным отделом библиотеки им. В.И. Ленина – главной библиотеки страны. В конце двадцатых годов перешёл на преподавательскую работу в Московскую консерваторию (вёл курс музыкальной этнографии). В 1944 году защитил докторскую диссертацию по искусствоведению. Большая часть творческого наследия композитора В.В. Пасхалова остаётся неопубликованной: все симфонические партитуры – «Крымская сюита», «Этнографический альбом», симфоническая картина «Остров сирен», Симфония Es-dur. Его романсы, напротив, будут пользоваться большой популярностью, их будут охотно исполнять лучшие певцы начала XX столетия (первые свои романсы он опубликовал в 1903 году).

Самый большой вклад в развитие музыкального искусства Вячеслав Викторович внёс как музыковед, исследовавший особенности претворения музыкального фольклора в профессиональном творчестве. Его монография «Шопен и польская народная музыка» выявила истоки творчества великого польского композитора. Изучая творчество Бетховена, он написал статью «Русская тематика в произведениях Бетховена» (гений немецкого искусства использовал мелодии русских и малороссийских народных песен, в том числе «Уж как слава на небе» и «Ой, на двори метеліця»). А своей монографией «Василий Сергеевич Калинин. Жизнь и творчество» Пасхалов вернул из забвения творчество своего друга и учителя, не дав бесследно исчезнуть многим фактам из жизни русского композитора. Его двухтомник о Калинникове, изданный в 1938 году, он успеет переиздать незадолго до своей смерти в 1951 году.

Двоюродная сестра Вячеслава Викторовича – Анна Александровна Пасхалова-Чегодаева (1869–1944) – начинала путь в искусство как певица. В 1884 году она поступила в Московскую консерваторию, тоже дружила с Василием Калинниковым, но болезнь горда преопределила её дальнейшую судьбу как драматической актрисы. Играла на

сценах Александринского театра, в Петербургском театре А. Суворина, а большую часть своей жизни выступала на сценах Киевского и Одесского театров. В некрологе отмечалось: «Пасхалова создала целый ряд сильных и ярких женских образов, овеянных каким-то особым, ей одной свойственным обаянием. А.А. Пасхалова внесла большой вклад в историю русской театральной культуры».

Другая двоюродная сестра Вячеслава Викторовича – Алевтина Михайловна Пасхалова (1878–1953) – прославилась на подмостках русской оперы. Своего отца, Михаила Никандровича Пасхалова, она не помнила: вскоре после её рождения он в числе русских патриотов-добровольцев ушёл на фронт и погиб, освобождая сербов от османского ига. Мама будущей певицы вторично вышла замуж, а семилетнюю Алевтину отправила к бабушке в Саратов. Анна Никаноровна, скончавшаяся в декабре 1885 года, успела в том же году определить внучку в Саратовский Мариинский институт благородных девиц, где её учителем музыки стал Фёдор Михайлович Достоевский – племянник и полный тёзка великого писателя. Опытный педагог, он разглядел талант у юной пианистки. Двенадцатилетняя Алевтина исполняла произведения композиторов-романтиков – Листа, Шопена, Шумана, а также пела соло в институтском хоре, иногда даже дирижировала им. Учителем пения в институте в то время служил итальянец Рокко.

Через четверть века уже прославленная певица Пасхалова поедет в Италию совершенствоваться у миланских мастеров – певца А. Броджи и композитора А. Бетинелли. В мемуарах певица вспоминала о тех днях: «Всевозможные антрепренёры предлагали мне различные поездки и уговаривали ехать в Нью-Йорк, но я не могла и думать о разлуке с Россией и семьёй». Мало того: хотя Алевтина Михайловна пела на сценах Москвы и Петербурга (на сцене частной оперы Мамонтова – вместе с Шаляпиным; Римский-Корсаков, оценивая её игру в роли Снегурочки, в письме к ней признавался, что не «не видел лучшей по простоте и безыскусственности игры и пения») ученица известной оперной певицы Елизаветы Андреевны Лавровской Пасхалова осталась верна провинциальной сцене. По возвращении из Италии совершив большую концертную поездку по стране, она в 1915 году вернулась в город своего детства. Как оказалось, навсегда.

В 1918 году Алевтина Михайловна стала профессором Саратовской консерватории, за тридцать два года воспитав плеяду замечательных певцов. В 1934 году ей присвоили почётное звание «Заслуженная артистка России». В 1952 году общественность Саратова

торжественно отметила полувековой юбилей творческой деятельности певицы. Дружившая с певицей Нина Михайловна Чернышевская (внучка писателя, дружившего с бабушкой Алевтины Михайловны) оставила воспоминания о своей подруге, о её жизни в Саратове. А дочь певицы Нина Александровна Аносова, также певица, так отзывалась о творческой манере матери: «В её пении меня всегда поражала удивительная простота, соединявшаяся с большой тонкостью передачи. Ничего искусственного в её пении не было, и потому оно потрясало слушателя. Она пела очень легко всегда. У неё были редкие для сопрано низкие грудные ноты. Она очень много работала над собой и говорила, что певица должна всю жизнь неустанно заниматься звуком». Для будущих поколений певцов Алевтина Михайловна оставила свои статьи «Что нужно для совершенствования голоса в начале обучения», «О камерном пении и его задачах», «Воспитание и охрана детских голосов», «О работе над постановкой голоса».

Советы материгодились дочери. В Саратове Нина Александровна работала в оперном театре, филармонии, консерватории и на радио (музыкальным редактором и певицей – была и такая должность в прежние времена). А в годы Великой Отечественной войны, не прекращая творческой деятельности, выполняла обязанности медсестры в эвакогоспитале.

Ещё одна представительница славного рода Пасхаловых – Анна Александровна Чегодаева, дочь Анны Александровны Пасхаловой от её первого брака (урождённая Малова), она взяла себе псевдонимом девичью фамилию матери и полвека посвятила служению сцене. Харьков, Одесса, Симферополь, Куйбышев, Волгоград, Казань, Минск, Тбилиси, Баку, Николаев – на театральных подмостках этих городов она создала ряд сценических образов, полных жизненной правды. Анна Александровна Чегодаева, как и её мама, была актрисой драматического театра.

Вот такие интересные люди – дети и внучки Анны Никаноровны Пасхаловой, поэта и фольклориста, друга историка Николая Ивановича Костомарова и жены писателя Даниила Лукича Мордовцева. Вряд ли найдётся ещё одна такая саратовская семья, давшая стране так много славных сынов и дочерей, как семья Пасхаловых. Но их память никак не увековечена ни на карте города (нет даже улицы Пасхаловых), ни мемориальными досками на зданиях, где жили и творили настоящие патриоты земли русской, земли саратовской.

Выдающийся певец и педагог

Михаил Ефимович Медведев (1858–1925) – первый исполнитель партии Ленского в опере «Евгений Онегин» причисляется к выдающимся вокалистам, оставившим значительный след в развитии русского оперного искусства. Весь жизненный путь М. Е. Медведева можно разделить на два периода: артистический и педагогический. Колоссальный опыт, приобретённый во время сценической деятельности, певец использовал во время работы в Саратовской консерватории с 1912 по 1925 год.

М. Е. Медведев (Меер Хаимович Бернштейн) родился в семье раввина в местечке Ракитное (Киевская область). Первый свой певческий опыт Меер, обладавший альтом красивого тембра, получил в церковном хоре. Решив связать свою судьбу с вокальным искусством, в 1876 г. юноша поступает в Киевское музыкальное училище в класс И. Н. Кравцова (1833–1895) – ученика известных итальянских педагогов Дж. Ранкони и Д. Рубини.

1878 г. становится знаковым для молодого певца – в Киев, с целью подбора талантливых студентов для своего любимого детища – Московской консерватории, приезжает Н. Г. Рубинштейн. Очарованный богатым тенором Медведева, Н. Г. Рубинштейн забирает его с собой в Москву. Последующее обучение в Московской консерватории певческому мастерству в классе профессора Дж. Гальвани, а драматическому искусству – у ведущего артиста Малого театра, Ивана Васильевича Самарина (1817–1885), дало очень высокий результат – уже 17 марта 1879 года молодой певец исполняет партию Ленского в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

Интересно, что впоследствии М. Е. Медведев оказался связан ещё с одним гениальным сочинением, в котором воплотилось творчество А. С. Пушкина и П. И. Чайковского: он стал первым исполнителем партии Германа в опере «Пиковая дама» в Киеве (1890) и в

Московском Большом театре (1891). При подготовке роли М.Е.Медведев постоянно консультировался с композитором. П.И.Чайковский остался доволен певцом и на подаренном ему clavire написал: «Лучшему Герману» (хранится в доме музея П.И.Чайковского в Клину).

Логическим окончанием обучения в классе Дж. Гальвани стало блестящее исполнение молодым тенором на выпускном экзамене партии Флористана в опере Л. Бетховена «Фиделио», что было отражено рецензиями в московской прессе⁶⁸.

Получив образование у двух выдающихся педагогов своего времени – Дж. Гальвани и И. В. Самарина, М. Е. Медведев начинает свою оперную карьеру в Киевской опере в сложнейшей партии для лирико-драматического тенора – Собинина («Жизнь за царя» М. И. Глинка).

1885 г. ознаменовался для молодого певца дебютом в Императорском Московском Большом театре, а в 1891 г., после яркого исполнения партии Отелло («Отелло» Дж. Верди), М. Е. Медведев заключает контракт на исполнение лирико-драматического тенорового репертуара с ещё одним Императорским театром – Мариинским.

Дальнейшую карьеру М. Е. Медведев связал с провинцией: пел в Казани, Киеве, где некоторое время возглавлял оперные труппы, Одессе, Херсоне, Донецке, в Поволжье (в Саратове в 1904 году выступал в 5 концертах), Крыму, Кишинёве, Северном Кавказе. В 1898 – 1900 гг. с успехом гастролировал по городам США и Канады. В 1901 г. он организовал оперную труппу для гастролей по Америке. Там пропагандировал творчество русских композиторов М. И. Глинки, Ц. А. Кюи, Н. А. Римского-Корсакова, А. С. Аренского, П. И. Чайковского.

Преподавательская деятельность М. Е. Медведева начинается в 1898 году в Киеве в музыкальной школе Б. Блюменфельда. В 1901 г. певца приглашает преподавать в своём Музыкально-драматическом училище Московское Филармоническое общество, где он вскоре становится профессором⁶⁹. Затем М. Е. Медведев

⁶⁸ Впоследствии родное учебное заведение не забыло своего первого Ленского: в 1891 г. в честь 25 летнего юбилея Московской консерватории имя М. Е. Медведева, как выдающегося выпускника, помещается на мраморной доске Торжественного зала.

⁶⁹ Преподавал там до 1905 г.

возвращается в Киев и открывает пользующиеся популярностью в городе «Киевские оперные высшие музыкальные и драматические курсы».

В 1912 году состоялось значительное для России событие – открывается Саратовская консерватория (третья в стране после Петербургской и Московской). Руководство Императорского Русского Музыкального Общества поставило задачу подобрать для нового высшего музыкального заведения педагогические кадры высшей квалификации. В число приглашённых профессоров входит и М.Е.Медведев, уже обладающий значительным преподавательским опытом. Впоследствии он работал в консерватории вплоть до самой своей смерти в 1925 г.

К сожалению, М. Е. Медведев не оставил после себя никаких работ, методических указаний. Есть данные, что им были составлены упражнения для всех типов голосов для работы с начинающими певцами. Эти упражнения долгое время использовались педагогами кафедры академического пения Саратовской консерватории, но в настоящее время рукопись утеряна [34].

Известно, что основным методом в работе с учениками М.Е.Медведева был личный показ голосом (эмпирический метод)⁷⁰. Данный факт приводит в своих воспоминаниях профессор Саратовской консерватории С. К. Архангельский, преподающий историю театра: «помню, в вокальной комиссии подняли было вопрос о научном методе преподавания пения. Очередь высказаться дошла до М. Е. Он насмешливо взглянул на нас (членов комиссии) и сказал: Что? Метод? Наука гения? Всё это шарлатанство! Никакой науки нет! Певец дурак, ему скажешь – ешь глину и будешь петь хорошо, он и будет есть глину!.. Никакой науки нет, надо только уметь передать ученику свой опыт!» [3].

Одной из особенностей Медведева-педагога был интерес к камерному исполнительству, который он прививал и своим ученикам. Вместе с А. М. Пасхаловой в 1918 году он добился открытия класса камерного пения в Саратовской консерватории.

Чтобы выявить педагогические взгляды М. Е. Медведева, необходимо рассмотреть всех его педагогов, поскольку в силу пре-

⁷⁰ Что было достаточно распространено.

емственности, методика учителя всегда оказывает влияние на педагогические воззрения ученика.

Известно, что в Киевском музыкальном училище М. Е. Медведев занимался у И. Н. Кравцова (1833–1895), довольно известного вокалиста, педагога, ученика Дж. Ранкони, Д. Рубини. Как мы видим, начальный этап постановки голоса начинающего певца Мера осуществлялся по итальянским методам.

В Московской консерватории молодой тенор поступает в класс к выдающемуся педагогу Джакомо Гальвани (1825–1889), венецианцу, обучавшемуся пению в музыкальном лицее Болоньи у Гандолини, Гамберини и Л. Цамбони. В 1849–1860 гг. Дж. Гальвани выступал на оперных сценах Италии, Мадрида, Брюсселя, Антверпена. По рекомендации Ф. Листа и по приглашению Н. Г. Рубинштейна он был принят в качестве вокального педагога в Московскую консерваторию, где преподавал в 1869–1887 гг.

Сохранился методический труд Дж. Гальвани «Практические наблюдения за голосовым аппаратом» (1882). Рассматривая содержание работы, можно сделать следующие выводы: профессор считал, что необходимо дать ученику элементарные сведения о строении голосового аппарата, рекомендовал тип дыхания «нижнерёберно-диафрагматический» [12, с. 468]. В разделе о вокальных упражнениях Гальвани предлагал «оживлять и разогревать голос хроматическими ходами из четырёх нот, потом из восьми, а затем по всей хроматической гамме», он советовал внимательно относиться к регистровым переходам, «округляя их» [12, с. 470]. К развитию диапазона певца профессор подходит очень осторожно, считая, что «начать петь нужно с самой нижней ноты своего диапазона, и закончить самой высокой, но ещё лёгкой» [12, с. 473]. Дж. Гальвани писал в своей работе, что развивать голос необходимо с нижних, наиболее удобных нот голоса. В целом педагог придерживался классических установок, что и подчёркивал в своей работе. По методам такой школы обучался М. Е. Медведев в стенах Московской консерватории.

Ценные сведения о педагогической деятельности М. Е. Медведева приводит в своей книге мемуаров «Записки оперного певца» С. Ю. Левик [6]. Сергей Юрьевич Левик (1883–1967), баритон, в 1909 году закончил Высшие оперные и драматические курсы М. Е. Медведева по классу вокала в Киеве [8, с. 275].

В своих воспоминаниях С. Ю. Левик отмечает, что в работе с учащимися Медведев был ровен, спокоен, глубоко вникал в проблемы начинающих певцов. На занятиях педагог умел создать особое эмоционально приподнятое внутреннее состояние у студентов, позволяющее полнее усваивать технические приёмы. Медведев полностью отдавался работе, всем ученикам он уделял равноценное внимание [6, с. 107].

Урок в классе маэстро длился от 40 до 50 минут. Упражнения, применяемые им в начале урока, были просты, построены на постепенном хроматическом движении снизу-вверх, ограничиваясь пределами квинт. Данные упражнения пелись на разные гласные 3-5 минут, затем предлагалось их сольфеджировать. Работа над вокализмами начиналась после 6-7 уроков, им уделялось мало внимания, после чего давались несложные произведения с текстом. Медведев придерживался правила начинать обучение с наиболее удобных нот среднего участка диапазона, постепенно расширяя границы диапазона вверх и вниз (так называемый концентрический метод М.И.Глинки).

Рекомендуемый в труде Дж. Гальвани тип дыхания – нижне-рёберно-диафрагматический (костоабдоминальный), М. Е. Медведев использовал в постановке голосов своих учеников: «Поглубже вдохните, держите дыхание, выдыхайте ровно, без толчков... чуть-чуть опустите голову, чтобы кадык не задирался» [6, с. 101]. Педагог не признавал упражнений над развитием дыхания в отрыве от звукоизвлечения, опираясь исключительно на природные данные. В начале постановки голоса ученика М. Е. Медведев старался не рассказывать о строении голосового аппарата, так как считал, что неопытный певец может натолкнуться на неправильные ощущения при вокализации.

Тщательная борьба велась с апатией, исполнительской и звуковой вялостью. Для воспитания правильного процесса звукоизвлечения педагог использовал упражнения с опорой на поступенное движение мелодии, следя при этом за более активной работой дыхания при переходе с нижней ноты на верхнюю, и особенно с верхней на нижнюю. Медведев декларировал бережное отношение к развитию верхнего регистра начинающего певца, считая, что искусственно «вытянутый наверх» голос теряет красоту на среднем и нижнем участке диапазона. По воспоминаниям С. Ю. Левика, верхние ноты диапазона учеников М. Е. Медведева были стабильны,

интонационно и позиционно «чисты», но «получали какое-то иное звучание, отличавшееся от звучания голоса в целом, становились как бы чужими и менее красивыми» [6, с. 107]. Пример такого звучания верхнего регистра у А. А. Дроздова, солиста Бакинского оперного театра, приводит М. Е. Милованова. Её она лично неоднократно слышала в спектаклях [7, с. 39]. С. Ю. Левик также пишет о таком звучании верхнего регистра своего голоса, замечая, однако, что даже при голосовом заболевании ему удавалось свободно брать высокие ноты. Безусловно, причина такого неоднородного по тембру звучания голоса кроется в методах обучения педагога: для выработки верхнего участка диапазона М. Е. Медведев требовал после перехода из среднего в головной регистр полностью переключаться в головное звучание, он не строил звук ученика на всём диапазоне округлённо, а лишь требовал «затемнить», округлить ноты переходного регистра.

По воспоминаниям С. Ю. Левика, его педагог допускал у студентов небольшую форсировку во время исполнения эмоционально насыщенных произведений, например, при исполнении «Клятвы» Демона из оперы А. Рубинштейна, объясняя это так: «Люди с тёплой кровью и горячим сердцем не могут не форсировать. Это плохо, но лучше, чем заниматься бухгалтерией» [6, с. 105].

Репертуар, применяемый профессором с педагогической целью, состоял из вокализов, несложных произведений русских композиторов А.Е. Варламова, А.Л. Гурилёва и других. Одним из наиболее полезных для низких мужских голосов он считал романс П.И. Чайковского «Благословляю вас, леса...», для женских – «Ты куда летишь как птица», а также «Серенаду» Ф. Шуберта. Весьма доступными из-за удобной интервалики, небольшого диапазона считались арии из ранних опер Г. Доницетти, «Тайный брак» Д.Чимарозы.

Работая с баритонами, М. Е. Медведев заставлял изучить полностью партию Демона из одноименной оперы А. Г. Рубинштейна, в которой, по его мнению, с постепенной усложнённостью располагаются арии главного героя, вокальная партия написана в удобной тесситуре, нет резких скачков мелодии и предельно высоких нот. Исполнение партии Демона, по мнению М. Е. Медведева, вырабатывает умение петь *Legato*, что является основой постановки голоса. Главным принципом в певческом процессе был, по любимому выражению педагога, синтез «головы и сердца, логики и теп-

ла», то есть взаимосочетание рационального и эмоционального начал [6, с. 103].

В исполнении любого произведения М. Е. Медведев советовал идти от содержания, эмоционального состояния героя, музыкальной основы. Уровень певцов своего времени он оценивал через актерскую одаренность, сценическую убедительность. Над этими качествами он начинал работать с первых шагов обучения. А. С. Архангельский впоследствии вспоминал, что «как преподаватель-художник М. Е. Медведев был незаменим, умел показать и раскрыть образ, наставить на верную мысль ...» [4, л. 3]. Все ученики М. Е. Медведева отмечались яркой, запоминающейся игрой на сцене, вживанием в образ персонажей, подчинением вокальных задач исполнительским (Г.С. Пирогов, М. М. Скибицкая, Ф. С. Мухтарова).

Итак, из вышесказанного можно сделать вывод о педагогических взглядах М. Е. Медведева. В своей работе он опирался на методику преподавания Дж. Гальвани – профессора Московской консерватории, выпускника Болонской консерватории, но, в силу своей исполнительской и педагогической деятельности, выработал собственные взгляды на некоторые моменты постановки голоса.

В педагогической деятельности М. Е. Медведев: 1) использовал нижнерёберно-диафрагматический (костоабдоминальный) тип дыхания; 2) применял упражнения Дж. Гальвани, опирающиеся на хроматические гаммообразные упражнения; 3) бережно относился к воспитанию верхнего участка диапазона голоса; 4) требовал «притемнения», округления переходного регистра; 5) основополагающим в постановке голоса считал выработку умения петь Legato (что считается основополагающим умением в итальянской вокальной школе); 6) применял «концентрический метод» в работе над постановкой голоса, тогда как Дж. Гальвани воспитывал голос с нижних нот диапазона; 7) не придавал должного значения использованию вокализов, тогда как Гальвани считал вокализы необходимой составляющей обучения; 8) педагогический репертуар М.Е.Медведева был более обширным и включал в себя значительное количество произведений русских авторов (в том числе романсы), несложные арии зарубежных композиторов (в отличие от Дж.Гальвани, который давал начинающим ученикам только произведения западных старинных авторов); 9) придавал огромное значение эмоциональному наполнению исполняемых произведений, видя в этом ключ к преодолению вокальных задач; 10) не считал

необходимым рассказывать ученику на начальном этапе обучения о строении и работе голосового аппарата; 11) при воспитании профессионального певца считал необходимым обучение исполнению камерного репертуара.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что педагогические взгляды М. Е. Медведева – одного из основоположников вокальной школы Саратовской консерватории, опирались в основе своей на итальянские корни (И. Н. Кравцов и Дж. Гальвани) в плане звуковедения и постановки голоса в синтезе с художественной правдивостью, эмоциональной выразительностью исполнения.

Приведу некоторые данные об учениках Медведева, из которых можно сделать выводы об отличной вокальной школе, полученной ими у педагога. Г. С. Пирогов – обучался у Медведева в 1903-1908 годах в Московском музыкально-драматическом училище. С. Ю. Левик даёт Г. С. Пирогову как певцу следующую оценку: «диапазон голоса был большой и свободный, дыхание отличное, широкая певучесть, безупречная техника, абсолютная точность интонации и прочность звука. Не видно было напряжения в лице, не слышно никаких зажатых горловых нот. Несколько форсированными казались только крайние верхи» [6, с. 98].

М. М. Скибицкая с 1902 года обучалась у М. Е. Медведева в Московском музыкально-драматическом училище. М. Г. Квалиашвили в своих мемуарах пишет о ней следующее: «обладала ровным, сильным по звучанию голосом красивого тембра и широкого диапазона, хорошей вокальной школой и драматическим искусством, она была прекрасной актрисой и создавала образы большой глубины, неизменно сильно впечатляя слушателей. Недаром её называли "Шаляпин в юбке"» [5, с. 31–32].

О Е. В. Дроздове – выпускнике Саратовской консерватории, вспоминает Е. В. Милованова, лично слышавшая его в Бакинском театре: «Звук у Дроздова очень устойчивый, полётный, звонкий. Певец никогда не страдал неточностью интонации, не знал срывов на крайних верхних нотах при самой напряжённой тесситуре опер «Отелло», «Пиковая дама», и особенно оперы У. Гаджибекова «Кёр Оглы», изобилующей предельно высокими нотами тенорового диапазона» [7, с. 15].

Высокую оценку Е. В. Милованова даёт Ф. С. Мухтаровой, чье исполнение она также слышала в театре им. Ахундова в Баку: «Вокально-техническую основу своего мастерства певица подчиняла

моментам выразительности... Мухтарова все свои партии проводила с большим темпераментом, но никогда, увлекаясь сценическим оложением, психологическим состоянием героини, не нарушала качество вокально-технического исполнения. Это даже не наблюдалось в сцене танца перед Хозе, который она исполняла бурно и сложно. Пела легко, свободно, не сосредотачивая своё внимание на моментах технической трудности» [7, с. 16].

За время всей своей педагогической деятельности М. Е. Медведев воспитал около 80 певцов, некоторые из них стали видными оперными исполнителями. К ним можно отнести: Г. С. Пирогова – баса-кантанте (1885–1931), обучавшегося у М. Е. Медведева в 1903 – 1908 годах в Московском музыкально – драматическом училище; А. И. Мозжухина – баса (1878–1952), учился у педагога в Москве в 1905 году; Заслуженного артиста РСФСР А. М. Давыдова – тенора (1872–1944) , оперного певца, режиссёра, педагога; С.Ю.Левика – баритона (1883–1967), автора книги воспоминаний «Записки оперного певца»; Народного артиста АзССР А. А. Дроздова – тенора (1892–1968); А. И. Брагина – баритона (1881–1955), известного оперного, опереточного певца, педагога; М.М.Скибицкую – меццо-сопрано (1884–1943), с 1930 по 1941 солистку Саратовского театра оперы и балета. Одними из самых известных учениц М. Е. Медведева были: Народная артистка АзССР Фатъма Саттаровна Мухтарова – меццо-сопрано (1893–1972) и Заслуженная артистка РСФСР Лидия Андреевна Русланова (1900–1973), частным образом занимавшаяся с Медведевым в течение 2х лет.

Итак, как мы видим, обладающий несомненным педагогическим талантом и эффективно выработанной методикой постановки голоса, М. Е. Медведев воспитал большое количество хорошо подготовленных профессиональных певцов. Впоследствии продолжателями вокально-педагогических традиций своего учителя на кафедре академического пения Саратовской консерватории имени Л.В. Собинова были ученики М. Е. Медведева – Г. Я. Белоцерковский⁷¹ и К. А. Алексашин⁷².

⁷¹ Белоцерковский Григорий Яковлевич (5.01.1882, с. Алексеевка Харьковской губернии – 13.10.1952, Саратов). В течение 4 лет занимался в классе вокала М. Е. Медведева. В 1923-1949 был дирижёром оперного класса Саратовской консерватории, с 1937 руководил этим классом, а в 1945-1947 возглавлял вокальную кафедру.

Литература

1. Аршинова Н. С. Певец М.Е. Медведев и его мемориальный дом в Саратове // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры. Сборник статей по материалам Международной юбилейной научно-практической конференции 21-22 ноября 2012 г. Саратов, 2013. С. 137–141.

2. Вайнштейн Л. И. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство: воспоминания ученика. СПб.: Союз художников, 2013. 55 с.

3. Гальвани Дж. Практические наблюдения за голосовым аппаратом. М.: Изд-во Юргенсона, 1882. 16 с.

4. Государственный мемориальный музей-заповедник П.И.Чайковского. Ф. 23. - Оп. 1. № 27548. 4 л.

5. Квалиашвили М. Г. По трудному пути: воспоминания. Тбилиси: Мерани, 1969. 323 с.

6. Левик С. Ю. Записки оперного певца. 2 изд. М., 1962. 712 с.

7. Милованова Е. В. История и развитие театрального искусства в Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова (1872–1918 гг.). Саратов, 1962. 63 с.

8. Пружанский А. М. Отечественные певцы: словарь. М: Советский композитор, 1991. 424 с.

9. Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова. 1912 – 2012: энциклопедия. Саратов, 2012. С. 230–229.

10. Ханецкий В. Е. Единой посвятил. К 125-летию со дня рождения профессора Саратовской консерватории М.Е. Медведева (1858-1925). Саратов, 1983. 37 с.

11. Ханецкий В. Е. Первый Ленский // Годы и люди: Саратов, 1983. Вып. 1. С. 92-103.

12. Яковлева А. С. Вокальная школа Московской консерватории. Т.1.: дис. ... докт. искусствоведения. М., 1999. 508 с.

⁷² Алексашин Козьма Абрамович (22.10.1887, с. Галахово Екатеринбургского района Саратовской обл. – 1951, Саратов) – певец (баритон), педагог. Работал в консерватории с 1948 по 1951. В 1917 окончил Саратовскую консерваторию по классу проф. М. Е. Медведева.

Татьяна Свистуненко (Саратов)

Об одной из больших традиций преподавания в Саратовской консерватории

Предмет *полифония* с давних времён оценивается профессионалами как один из наиболее сложных среди музыкально-теоретических дисциплин. В Саратовской консерватории (третьей в России), открытой в 1912 году и названной в честь наследника престола Алексеевской, он изначально получил статус одного из самых значимых и востребованных в учебном процессе. Уровень его преподавания напрямую опирался на традиции, которые сложились в Санкт-Петербургской и Московской консерваториях. Носителями и продолжателями развития этих традиций в новой консерватории стали выдающиеся музыканты Л.М. Рудольф (1877–1938) и Г.Э. Конюс (1862–1933) – ученики С.И. Танеева (1856–1915), яркие представители его полифонической школы. Как и в столичных консерваториях, предмет *полифония* был определён ими как обязательный для изучения студентами всех специальностей — композиторами, теоретиками и, что очень важно, исполнителями. Такие методические установки проистекали из творческих тезисов, продекларированных выпускником Санкт-Петербургской консерватории Л.А. Ларошем (1845–1904) в его знаменитой статье «Мысли о музыкальном образовании в России» [11], опубликованной в 1869 году. По его мнению, «...строгий стиль содержит основные формы, из которых развился современный стиль музыки» [11, с. 29]. Он убедительно доказывал, что владение теоретическими дисциплинами позволяет исполнителю выйти на особый уровень понимания авторского замысла и предложить собственную исполнительскую интерпретацию. Эта концепция, поддержанная, как известно, П.И. Чайковским, в силу своей глубины, художественной направленности и эстетической цельности жива и продолжает восприниматься современными музыкантами как базисная основа для постижения содержания музыкального сочинения.

Важно добавить, что Л.М. Рудольф, который преподавал теоретические дисциплины в Саратове до 1930 года, был учеником М.М. Ипполитова-Иванова по композиции, а М.М. Ипполитов-Иванов, в свою очередь, был учеником Н.А. Римского-Корсакова по композиции, гармонии и инструментовке в Санкт-Петербургской консерватории. Г.Э. Конюс, ученик А.С. Аренского по композиции, в большей мере проявил свой талант в сфере музыкознания. Его исследования «Курс контрапункта строгого письма в ладах» [7], «Критика традиционной теории в области музыкальной формы» [6], «Метро-тектоническое исследование музыкальной формы» [8], «Научное обоснование музыкального синтаксиса» [9] составили новое научное направление, они изучаются в курсе музыкально-теоретических систем. Можно предположить, что ключевые положения его трудов постепенно складывались и обсуждались с коллегами в годы его работы в Саратовской Алексеевской консерватории (1912–1919, с 1917 по 1919 год он был ректором).

Наши предположения вполне возможны и относительно такого аспекта – Сергей Иванович был жив, когда в 1912 году открывалась Саратовская Алексеевская консерватория (умер в июне 1915 года), поэтому вполне вероятно, что Л.М. Рудольф и Г.Э. Конюс могли обсуждать со своим педагогом многие проблемы преподавания теоретических дисциплин в Саратове.

Открытие нового учебного заведения всегда связано с формированием библиотечных фондов. Что касалось предмета *полифония*, требовались не только ноты, но и новые исследования. Ко времени открытия Саратовской консерватории в профессиональном мире уже получил широкую известность уникальный труд С.И. Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма», изданный в 1909 году в Лейпциге и в Москве [14, с. 535]⁷³. Его публикация оценивалась как новое слово в музыкальной науке. Выдающийся учёный Болеслав Леопольдович Яворский (1877–1942) в письме от 15 сентября 1909 года своему учителю С.И. Танееву⁷⁴ подчёркивал: «Я радуюсь и торжествую. Наконец-то, что я всегда считал одним из самых заметных событий нашей музыкальной жизни, сделалось общим достоянием.

⁷³Этот раритет представлен в библиотеке Саратовской консерватории.

⁷⁴ ⁷⁴ «Б.Л. Яворский в сентябре 1899 года начал занятия в классе контрапункта у С.И. Танеева [27, с. 617]. «4 мая 1900 года окончил класс контрапункта С.И. Танеева. В сентябре 1900 года начал занятия в классе канона и фуги С.И. Танеева [27, с. 618]». «1 июня 1901 года закончил курс канона и фуги в классе С.И. Танеева» [27, с. 619].

Я потому придаю такое значение Вашему труду, что, по моему мнению, это первый труд, переводящий музыкальное искусство, то есть нечто бессознательное, неосоздаемое для человеческого ума, в область науки. Это первый теоретический труд, основанный на ясных законах, логическое применение и развитие которых создаёт стройное здание» [27, с. 263].

«Подвижной контрапункт строгого письма» С.И. Танеева был с большим интересом воспринят за рубежом. В его переводе на английский язык и издании участвовал С. Кусевицкий, который написал Предисловие, где он вспоминает время своего общения с С.И. Танеевым в Москве [29, с. 7-8]⁷⁵. И в наши дни, теоретические положения этого труда активно постигаются в самых престижных учебных заведениях мира – в частности, в Julliard School (США)⁷⁶ и в других американских университетах [19].

Если проследить хронологически этапы преподавания полифонии в Саратовской консерватории, то окажется, что со дня её открытия и до нынешнего времени всегда в основе научных и методических установок, нацеленных на погружение в суть данного предмета, была именно школа С.И. Танеева [22]. Выдающийся учёный в своих трудах «Подвижной контрапункт строгого письма» [24], «Учение о каноне» [25], «Из научно-педагогического наследия» [23] на многие годы вперёд обозначил перспективу развития средств полифонической техники, обосновал потенциальные возможности её расширения, обновления и совершенствования. В Саратовской консерватории ведущие положения его трудов излагали студентам или непосредственно ученики выдающегося мастера, либо ученики его учеников. Имена этих замечательных музыкантов представлены в работе, посвящённой 90-летней истории третьей в России консерватории [18], а также в энциклопедии «Саратовская государственная консерватория имени

⁷⁵ Отметим, что на титульном листе этого издания даётся не только фамилия Танеева, но полностью его имя и отчество: *Serge Ivanovitch Taneiev*, что сохранено нами в Списке литературы.

⁷⁶ В Большом зале Саратовской консерватории 25 марта 2010 года состоялся авторский концерт выпускника Julliard School, известного американского композитора Джоэла Файгина (Joel Feigin), профессора Университета Калифорнии в Санта Барбаре (Department of Music, Division of Humanities & Fine Arts of University of California – Santa Barbara) [19]. Он рассказал, что в классе композиции Роджера Сешнса (Roger Sessions), выдающегося представителя американской композиторской школы XX столетия, изучался труд С.И. Танеева.

Л.В. Собинова, 1912–2012» [16], опубликованной в честь 100-летнего юбилея⁷⁷.

В данной статье мы отметим деятельность наиболее ярких последователей школы С.И. Танеева, которые преподавали в Саратовской консерватории в течение многих лет. Так, именно в классе Л.М. Рудольфа постигал азы полифонического мастерства Иосиф Алексеевич (Изеп Алейкеевич) Тютманов (1898–1977), профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской консерватории, который проработал в нашем учебном заведении с 1935 по 1977 год. На протяжении столь долгого периода все музыковеды, обучавшиеся в СГК, проходили курс специальной полифонии — лекции и индивидуальные занятия — в его классе, классе наследника и преемника танеевских традиций. При этом необходимо отметить и подчеркнуть, что его научные труды были посвящены, главным образом, проблемам гармонии — исследованию особых ладов Н.А. Римского-Корсакова от симфонической поэмы «Садко» до оперы «Садко», а также проблемам интонационного анализа оперы «Каменный гость» А. Даргомыжского [16, с. 371–372].

Педагогическая и научная деятельность профессора И.А. Тютманова, а также пора его студенчества, по времени (до 1977 года) охватывают период, превышающий половину 110-летней истории Саратовской консерватории. Это знаковая фигура и по профессиональному полифоническому мастерству, и по высоким личностным качествам, о которых говорили и говорят все, кому довелось с ним общаться. Благодаря И.А. Тютманову, в повседневной работе со студентами на занятиях по полифонии всегда сохранялись и продолжали развиваться творческие установки С.И. Танеева. Это, с одной стороны, было связано с изучением полифонической техники и анализом принципов её использования в музыке самых различных стилей, а, с другой стороны, с написанием широкого круга полифонических сочинений. Особое место в творческом наследии И.А. Тютманова занимают работы, посвящённые изучению внутреннего интонационного родства мелодики строгого письма и русской народной песни [16, с. 371–372].

⁷⁷В Саратовской консерватории в классе Л.М. Рудольфа по композиции и теоретическим предметам учился известный отечественный музыковед и общественный деятель А.Н. Дмитриев (1908–1978) — профессор Ленинградской консерватории [14, с. 177; 16, с. 118–119], автор исследования «Полифония как фактор формообразования» [5].

Как сообщает Энциклопедия Саратовской консерватории, «И.А. Тютманов с 1940 по 1943 был проректором по учебной, а затем – научной работе СГК» [16, с. 371]. Эти годы были особенными для Саратовской консерватории: когда началась Великая Отечественная война, приказом Комитета по делам искусств при СНК СССР от 30 октября 1941 года Московская консерватория была временно объединена с Саратовской под общим названием «Московская Государственная консерватория имени П.И. Чайковского». Приказ действовал до осени 1943 года, после чего Московская консерватория вернулась из эвакуации в свои родные пенаты [16, с. 8–9]. Предмет *полифония* в период пребывания Московской консерватории в Саратове, изучался на высочайшем научном уровне. Профессор Б.Л. Яворский⁷⁸ проводил свои знаменитые баховские семинары. Последний из таких семинаров состоялся 19 ноября 1942 года [1], за неделю до смерти ученого. «Семинар был посвящён анализу тематики прелюдий и фуг “Хорошо темперированного клавира”, а также принципам их исполнения. Анализируемые произведения исполнялись Б. Яворским совместно со слушателями семинара на двух фортепиано» [27, с. 661].

В те же годы, во время Великой Отечественной войны, в Саратовской консерватории вёл педагогическую деятельность выдающийся мастер полифонии Генрих Ильич Литинский (1901–1985), разработавший собственную систему постижения средств полифонической техники строгого стиля. Он «в 1928–1943 преподавал в Московской консерватории (с 1933 профессор, в 1932–37 и 1939–1943 заведующий кафедрой и декан композиторского факультета)» [14, с. 308]. Полифонии его обучал Р.М. Глиэр (1874/75–1956), который прошёл курс этой науки в классе Сергея Ивановича. Он оценивал своего ученика Г.И. Литинского как «лучшего представителя танеевской школы», хотя Генрих Ильич по возрасту не мог быть учеником С.И. Танеева⁷⁹. Нет сомнений в том, что И.А. Тютманов общался с профессорами Московской консерватории Б.Л. Яворским и Г.И. Литинским в этот период их работы в Саратове.

⁷⁸В 1916 году в Саратовской консерватории состоялись первые выпускные экзамены. Их в качестве представителя РМО принимал Б.Л. Яворский [27, с. 628].

⁷⁹В профессиональной среде до сих пор бытует шутка о том, что половина композиторов нашей страны есть ученики Г.И. Литинского, а вторая половина – ученики его учеников. Действительно, целый ряд его студентов, выдающихся композиторов, назван в Музыкальном энциклопедическом словаре [14, с. 308].

Творческая деятельность Г.И. Литинского сочетала в себе художественный талант и талант учёного. Основу предложенной им системы постижения феномена строгого письма составили труды выдающихся теоретиков: это J. Fux — «Gradus ad Parnassum» [28], С. Танеев — «Подвижной контрапункт строгого письма» [24] и «Учение о каноне» [25], Л. Бусслер — «Строгий стиль, Учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах» [4], Х. Кушнарёв — «Полифония “строгого письма” и методы её преподавания» [10], Г. Конюс — «Курс контрапункта строгого письма в ладах» [7], а также многие другие. Представляется, что его целью было обосновать принципы формирования законов многоголосия на уровне научной концепции, опирающейся на законы квадривия. А именно: «музыка есть наука, она напрямую взаимодействует с арифметикой, геометрией, астрономией» [15, с. 13], что чрезвычайно важно для разработки методики постижения полифонической техники.

В целом система преподавания полифонии строгого стиля, разработанная Г.И. Литинским, обладает своими жёсткими логическими законами, поэтому она весьма результативна. Её суть состоит в ясном разделении возможностей использования интервалов в полифонической ткани от двух до двенадцати голосов» [13, с. 124–129]. Генрих Ильич предлагает точные рекомендации и обосновывает их самым важным критерием – звучанием. Диссонансы имеют диссонирующий тон, и он должен быть подготовлен и разрешён. В своей системе он собирательно даёт весь круг полифонических приёмов, которые складывались со времен Средневековья и Возрождения. При сочинении логика развёртывания каждой линии должна быть сопряжена с особенностями хорового пения а саррелла, что требует особых знаний приёмов вокального дыхания, диапазона каждой группы хора, метроритмики, средств сложного контрапункта и техники имитации.

На первый взгляд, ключевые установки изучения полифонической техники по системе Г.И. Литинского могут показаться несбыточными. Конечно же, поверить в то, что в течение одного семестра, то есть через четыре месяца, студенты будут сочинять примеры на полифоническое 8-голосие, очень сложно. Значит, здесь есть какой-то секрет, особая метода, позволяющая ученику понять и освоить за крайне короткое время достаточно сложные технические приёмы.

Секрет состоял в следующем: в процессе постижения возможностей многоголосия чрезвычайно важна этапность подачи, объясне-

ния материала, когда педагогом обязательно учитываются психологические особенности восприятия студентами основ непростой науки и точно рассчитывается объём конкретных рекомендаций для каждого занятия. Если взглянуть на последовательность тем в учебном плане, то можно обратить внимание и отметить, прежде всего, особенность, проистекающую из специфики именно психологической установки. Как известно, для каждого студента, постигающего полифоническую технику, сложность заключается в том, что глаз должен научиться охватывать всю фактуру до восьми голосов. Если к этому подступаться лишь к концу семестра, то итог будет плачевным. Чем раньше получен столь важный опыт, тем лучше. Чтобы добиться результата, Г.И. Литинский предлагает такой путь: на начальном этапе, на каждом новом занятии идёт накопление голосов – от двух к трём, четырём и далее до восьми. Это простой контрапункт, где формируется культура отношения к консонансу и диссонансу, происходит тщательное изучение возможностей интервалов, складывается обоснованность их толкования и естество подхода с точки зрения удобства исполнения хористами. В строгом письме законы вертикали от двухголосия до восьмиголосия подобны, правила дублировки тонов подчиняются классической логике. Если законы простого контрапункта до восьми голосов успешно прошли в сознании студентов своеобразную апробацию, то далее возвращение к меньшему количеству голосов для постижения специфики сложного контрапункта и средств имитации воспринимаются как сложившийся базис. Такой метод помогает снять состояние растерянности, напряжения, кроме того, он облегчает работу со сложными вариантами техники при меньшем количестве голосов. Опубликованные методические разработки Г.И. Литинского – «Задачи по полифонии» [12], «Образование имитаций строгого письма» [13] – оцениваются профессионалами как выдающиеся образцы логического мышления, демонстрирующие широкие возможности полифонической техники до двенадцати голосов [13, с. 124–129].

Арнольд Арнольдович Бренинг (1924–2001) – вторая крупная фигура, обозначившая еще один, весьма важный этап преподавания предмета *полифония* в Саратовской консерватории [16, с. 59–61]. Его жизнь, судьба поволжского немца, складывалась в годы войны соответственно законам того времени: он работал в Трудовой колонии, и ему не было позволено учиться в Москве. Он получил образование как теоретик, композитор и пианист в Казанской консерватории где

«с 1949 по 1964 год полифонию преподавал Г.И. Литинский» [14, с. 308].

Годы работы Арнольда Арнольдовича в Саратовской консерватории (1968–2001) можно назвать весьма значимой эпохой развития традиций научного изучения и преподавания полифонии). Под его руководством студенты стали постигать приёмы полифонической техники строгого письма от двух до восьми голосов по системе Г.И. Литинского в течение одного семестра [17]. Он строил курс полифонии по методике своего выдающегося наставника и подчёркивал, что публикации Г.И. Литинского – лишь часть того, что он будет предлагать нам, опираясь на свои студенческие конспекты лекций выдающегося педагога⁸⁰.

Действительно, он объяснил нам не один вариант написания горизонтально-подвижного контрапункта посредством мнимого трёхголосия с мнимым канонем в унисон, (что обычно даётся в учебниках полифонии), а два. Если первый вариант связан с сочинением *контрапункта к заданной мелодии* с определённым индексом горизонтального смещения, то второй вариант («спираль») – это параллельное написание первоначального и производного соединений (два двухголосия) *фрагментами*, которые взаимодействуют по законам заданного индекса горизонталиса⁸¹. Важно, что эти два варианта написания горизонтально-подвижного контрапункта обладают своими потенциальными возможностями с точки зрения выразительности, то есть отличаются не только индивидуальными техническими характеристиками. Поэтому и композитор, и аранжировщик могут использовать тот вариант, который наиболее отвечает их художественным намерениям.

Достаточно часто на коллоквиумах камнем преткновения становятся вопросы о принципиальной разнице между *канонами и имитациями с удержанным противосложением*. Действительно, сходство есть, но отличия более существенны. А.А. Бренинг посвящал этой

⁸⁰ Мне посчастливилось общаться с Арнольдом Арнольдовичем (1968–2001). Сначала это были студенческие годы, а затем работа в качестве его ассистента по предмету *полифония* (1973–2001), что давало возможность уже с методической точки зрения оценить все приоритеты системы Г.И. Литинского.

⁸¹ Этот приём представлен в работе Г.И. Литинского, опубликованной в 1971 году [13, с. 92–94]. А.А. Бренинг объяснил нашему курсу его сущность в 1968 году, опираясь на свои студенческие конспекты.

проблеме целый ряд упражнений, чтобы показать степень самостоятельности каждого приёма, его сущностную выразительность.

Сочинение двойных канонов – особая страница в искусстве полифонии. А.А. Бренинг объяснял технику их написания, исходя из очевидности геометрических корреляций. Главное здесь — порядок вступления голосов, именно от этого зависит метод использования различных видов контрапункта. Письменные задания на двойные каноны были весьма многообразными. Необходимость их освоения проистекала из особой выразительности данного приёма, который толковался композиторами XX века как одно из ярких средств кульминации, что играет важнейшую роль в драматургии сочинения.

В консерватории предмет *полифония* изучается музыковедами и композиторами в течение двух лет (третий и четвёртый курсы). Пятый семестр Арнольд Арнольдович посвящал технике строгого стиля до восьми голосов. На занятиях он записывал на нотной доске тщательно подготовленные примеры. Они были безупречны по голосоведению, использованию комплементарной ритмики, графическая красота которой всегда рождает красоту звучания. Его объяснения касались каждой детали, возможностей использования вариантов, многочисленные нюансы ясно аргументировались. Всё это становилось очень серьёзной базой для сочинения фуг, которые нужно было написать уже в шестом семестре. Здесь требовались знания по полифонии свободного стиля, ориентация в обширной музыкальной литературе. Поначалу Арнольд Арнольдович не давал заданий на определённый тип формы. Нужно было самостоятельно выбрать любые композиционные структуры для трёх фуг на три голоса и одной четырёхголосной (на собственные темы) и показать ему степень своей творческой самостоятельности. Но далее, на четвёртом курсе (седьмой семестр) список заданий выходил на совершенно другой уровень.

Он включал одну пятиголосную фугу, фугу с двумя удержанными противосложениями, фугу на интермедии, стреттную фугу и цикл – Пассакалья и фуга. При этом главное требование относилось к выработке чувства формы целостного произведения и его частей. В последнем семестре на четвёртом курсе требовалось сочинить две двойные фуги (с совместной и отдельной экспозициями), а также две тройные фуги двух аналогичных разновидностей. Параллельно шла аналитическая работа — изучались в большом объёме полифонические сочинения разных эпох и стилей. Курс истории полифонии Арнольд Арнольдович читал не только как теоретик — он демонстриро-

вал мастерство пианиста при показе сложнейших образцов полифонического искусства. При этом основополагающей установкой было то, что без постижения столь серьёзного предмета невозможно стать профессионалом. Хочется отметить — список творческих заданий, которые он давал студентам, сохранён до настоящего времени как обязательный. Столь же обязателен и письменный экзамен (помимо устного) — сочинение фуги на заданную тему в течение восьми часов, то есть за один день.

Арнольд Арнольдович является автором методических работ, которые активно используются в учебном процессе — «О линейности в гармоническом письме» [3], «Образцы письменных работ по полифонии строгого стиля» [2], где последний нотный пример — восьмиголосный мотет с применением двойной имитации со сложным показателем вертикально-подвижного контрапункта. Такое задание студентам было итоговым в его курсе полифонии строгого стиля. В процессе написания этого пособия Арнольд Арнольдович подчёркивал целесообразность определённых этапов при постижении приёмов полифонической техники [20]. Всегда удивительным было то, что в суждениях Арнольда Арнольдовича можно было наблюдать сочетание, казалось бы, совершенно несочетаемого. Он с юмором старался говорить не только о своём физическом состоянии, но даже о том, что ему довелось пережить в годы войны [21].

Изучение полифонии по традициям школы С.И. Танеева в Саратовской консерватории характеризует не только период её открытия и становления, что осуществляли ученики выдающегося Мастера. Это напрямую связано ещё с тем, что многие профессора, теперь уже ушедшего поколения, поколения А.А. Бренинга, получили образование в Московской консерватории. Так, профессор Б.А. Сосновцев (1921–2007) как композитор учился в классе Ан.Н. Александрова, а его педагогом по полифонии был Г.И. Литинский [16, с. 328–330]. Композитор Е.В. Гохман (1935–2010) училась в классе сочинения Ю.А. Шапорина, который учился у Р.М. Глиэра, а Р.М. Глиэр у С.И. Танеева, она вела в нашей консерватории индивидуальные занятия по полифонии [16, с. 92–94]. Композитор О.А. Моралёв (1922–2002) [16, с. 238–240] входил в число учеников знаменитого педагога по композиции Е.К. Голубева, класс которого закончили А.Я. Эшпай [14, с. 659–660] и А.Г. Шнитке [14, с. 640]. Здесь выстраивается такая линия: Е.К. Голубев — ученик Н.Я. Мясковского, Н.Я. Мясковский — Р.М. Глиэра, Р.М. Глиэр — С.И. Танеева. Профессор

Л.Л. Христиансен (1910–1985) как студент ученика Б.Л. Яворского М.С. Пекелиса, воспринял идеи Б.Л. Яворского и предложил на этой основе собственную концепцию толкования лада в книге «Ладовая интонационность русской народной песни» [26]. Мне посчастливилось учиться в аспирантуре Московской консерватории в классе выдающегося учёного В.В. Протопопова, работать над диссертацией «Ранняя клавирная fuga И.С. Баха» и иметь возможность изучать редкие материалы, в частности, литературу из личной библиотеки С.И. Танеева, где представлены его карандашные пометки на многих страницах книг.

В русле традиций, сформировавшихся в Саратовской консерватории, складывалась профессиональная деятельность ученика И.А. Тютманова Игоря Аркадьевича Никонова (1927–2007), который с 1961 года по 1998 преподавал полифонию и другие теоретические дисциплины (гармонию, сольфеджио) студентам дирижёрско-хорового отделения. В библиотеке Саратовской консерватории хранятся его рукописи — методические разработки по полифонии, гармонии, сольфеджио, именно для студентов этой специальности [16, с. 255–256].

Интересный творческий вклад в преподавание полифонии в Саратовской консерватории внёс замечательный музыкант, теоретик и пианист Эдуард Иосифович Волынский, выпускник Львовской консерватории. Он с 1978 по 2002 год читал музыковедам и композиторам *авторский курс полифонии*, который тесно связывал с теорией музыкально-теоретических систем, а также преподавал теоретические предметы (полифонию, анализ) студентам исполнительских специальностей. При этом его научные исследования обращены, главным образом, к проблемам анализа сонатной формы. Он является автором крупных трудов — это монографии, посвящённые творчеству выдающихся композиторов XX века — Дж. Гершвину, К. Шимановскому. Они названы в Энциклопедии нашей консерватории [16, с. 79–80]. Сейчас он живёт в Германии. Круг творческих интересов Эдуарда Иосифовича был весьма обширным, о чём свидетельствуют представленные в консерваторском классе № 37 подаренные им живописные работы — замечательные пейзажи.

На протяжении 110-летней истории Саратовской консерватории отношение к отечественным традициям преподавания теоретических дисциплин, в частности, полифонии, всегда ориентировалось на изначальный высокий уровень, который был задан выдающимися уче-

никами С.И. Танеева. Труды гениального учёного, его суждения о вечности полифонических приёмов, как известных и применяемых, так и возможных [24, с. 8], воспринимаются в наше время как пророчество. В процессе занятий они постигаются и оцениваются как современные, не утратившие научной остроты и актуальности. По сложившейся традиции полифония изучается студентами всех специальностей, включая исполнителей. С 2014 года кафедра теории музыки и композиции Саратовской консерватории проводит конкурс студенческих полифонических сочинений имени А.А. Бренинга, который в 2022 году приобрел статус Всероссийского. В нём достаточно успешно участвуют студенты разных специальностей из разных консерваторий нашей страны.

Литература

1. Берченко Р. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» // Музыкальная академия. 1993. № 2. – С. 117–124.
2. Бренинг А.А. Образцы письменных работ по полифонии строгого стиля. Методическое пособие. Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2015. – 85 с.
3. Бренинг А.А. О линейности в гармоническом письме. Казань: Казанская государственная консерватория, 1995. – 80 с.
4. Бусслер Л. Строгий стиль. Учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах / пер. с нем. С. Танеева, 3-е изд. М.: Музыкальный сектор, 1925. – 191 с.
5. Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. Л.: Музгиз, 1962. – 486 с.
6. Конюс Г.Э. Критика традиционной теории в области музыкальной формы. М.: гос. муз. издат., 1932. – 25 с.
7. Конюс Г. Курс контрапункта строгого письма в ладах. М.: гос. муз. Сектор., 1930. – 83 с.
8. Конюс Г.Э. Метротектоническое исследование музыкальной формы. М.: гос. муз. издат., 1933. – 36 с., 6 с. нот. илл.
9. Конюс Г.Э. Научное обоснование музыкального синтаксиса. М.: гос. муз. издат., 1935. – 37 с.
10. Кушнарёв Х. Полифония «строгого письма» и методы ее преподавания // Теория полифонии и методика ее преподавания. Вып. 1. СПб.: издательство Политехнического университета, 2011. – С. 44–62.

11. Ларош Г. Мысли о музыкальном образовании в России // Теория полифонии и методика ее преподавания. Вып. 1. СПб.: издательство Политехнического университета, 2011. – С. 13–43.
12. Литинский Г. Задачи по полифонии: исполнение на фортепиано. Ч. 1, 2, 3. М.: Музыка, 1965, 1966, 1967. – 128 с., 92 с, 120 с.
13. Литинский Г. Образование имитаций строгого письма. М.: Музыка, 1975. – 130 с.
14. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672. с.
15. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения /составление текстов и общая вступительная статья В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. – 574 с.
16. Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова: 1912–2012. Энциклопедия. Саратов: изд. ИП Везмегинова, 2012. – 444 с.: ил.
17. Свистуненко Т.А. Изучение системы Г.И. Литинского в классе полифонии Саратовской консерватории // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры. Сборник по материалам международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. Саратовская государственная консерватория, 21–22 ноября 2012. Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2013. – С. 31–36.
18. Свистуненко Т.А. Музыкальная наука в девяностолетней истории Саратовской консерватории // Регион: социально-экономический, этнографический и культурный феномен России. Сборник по материалам итоговой научно-практической конференции, состоявшейся 28-29 ноября 2002 г. в Саратовской Поволжской Академии Государственной Службы имени П.А. Столыпина. Саратов: Поволжская Академия Государственной Службы, 2003. – С. 55–57.
19. Свистуненко Т. На другой стороне планеты // Российский вестник Программы Фулбрайта. Выпуск 8, весна 2009 (Newsletter of the Fulbright Program in Russia. Issue 8, spring 2009). – С. 20–21.
20. Свистуненко Т.А. Предисловие к Методическому пособию: А.А. Бренинг. Образцы письменных работ по полифонии строгого стиля. Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2014. – С. 3–4.

21. Свистуненко Т.А. Сочетание несочетаемого в творческой судьбе А.А. Бренинга // А.А. Бренинг – композитор и педагог: сборник статей по материалам региональной научно-практической конференции (17.02.2014) / Ред.-сост. Н.В. Иванова. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2016. – С. 28–33.

22. Свистуненко Т.А. Традиции школы С.И. Танеева в классе полифонии Саратовской консерватории // Научно-теоретические и педагогические традиции музыкознания в Саратове и Поволжье. Сборник по материалам юбилейной конференции, посвященной 100-летию СГК. Саратовская государственная консерватория, 3 марта 2012. – Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2013. Ч. 2. – С. 3–17.

23. Танеев С. Из научно-педагогического наследия. М.: Музыка., 1967. – 164 с.

24. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. М.: Музгиз, 1959. – 383 с.

25. *Танеев С.* Учение о каноне. М.: Госиздат, муз. сектор, 1929. – 195 с.

26. Христиансен Л.Л. Ладовая интонационность русской народной песни. М: Советский композитор, 1976. – 390 с.

27. Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка. Том I / Редактор-составитель И.С. Рабинович / Второе издание, исправленное и дополненное / Общая редакция Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1972. – 720 с.

28. Fux J. Gradus ad Parnassum [Шаги к Парнасу]. Leipzig: Lorenz Christoph Mizler, 1742. – 83 s.

29. Taneiev Serge Ivanovich. Convertible Counterpoint in the Strict Style / transl. by G. Ackey Brower (mus. Doc., Toronto). With the Introduction by Serge Koussevitzky. Boston: Bruce Humphries Publishers, 1962. – 365 p.

Сведения об авторах

Барчо Данэф Руслановна (Петербург) – студентка по направлению «Лингвистика» Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета имени В.И.Ульянова.

Вардугин Владимир Ильич (Саратов) – член Союза писателей и Союза журналистов России, лауреат ряда писательских премий.

Ганзбург Григорий Израилевич (Украина) – кандидат искусствоведения, директор Института музыкознания.

Зими́на Ирина Евгеньевна (Тамбов) – преподаватель русского языка и литературы колледжа имени В.К.Мержанова при Тамбовском государственном музыкально-педагогическом институте имени С.В.Рахманинова.

Демченко Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича и Международной премии имени Николая Рёриха.

Еремчук Анастасия (Луганск) – студентка Луганской государственной академии культуры и искусств имени М.Матусовского.

Иванова Светлана Валентиновна (Оренбург) – кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой оркестровых народных инструментов Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

Ковальчук Анна Сергеевна (Петербург) – преподаватель Санкт-Петербургского государственного аграрного университета, аспирант кафедры культурологии и искусства ЛГУ имени А.С.Пушкина.

Козлов Сергей Алексеевич (г.Струнино Владимирской области) – доктор исторических наук, около трёх десятилетий был старшим, а затем ведущим научным сотрудником Института российской истории Российской академии наук, поэт (литературный псевдоним – **Сергей Кондратьев**)

Рудякова Алла Эдуардовна (Саратов) – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Свистуненко Татьяна Анатольевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. В качестве приглашённого профессора преподавала в 2007/2008 учебном году курс полифонии в Университете Калифорнии в Санта Барбаре.

Сорокина Екатерина Александровна (Тамбов) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

Ульянова Светлана Борисовна (Петербург) – доктор исторических наук, профессор Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого.

Шатских Юлия Владимировна (Ханты-Мансийск) – преподаватель Колледжа-интерната «Центр искусств для одарённых детей Севера».

Содержание

От редактора-составителя	3
Александр Демченко (Саратов) Преамбула I. Введение.....	5
Сергей Козлов (Струнино) «Лёгкость бытия» в социокультурном контексте досоветской, советской и постсоветской эпох.....	38
Светлана Ульянова (Петербург) Проблема восприятия авиации в России начала XX века	73
Юлия Шатских (Ханты-Мансийск) «Скерцо с фатальным концом»: об идейных предпосылках формирования тенденции экспрессионизма в эволюции искусства XX века	82
Ирина Зимина (Тамбов) Завод и фабрика как символы угнетения трудящихся в русской литературе конца XIX – начала XX веков	90
Григорий Ганзбург (Украина) О писательнице под псевдонимом С.Свириденко	101
Анна Ковальчук (Петербург) Одна из страниц русской книжной графики	165
Анастасия Еремчук (Луганск) О малоизвестном опусе Игоря Стравинского	171
Екатерина Сорокина (Тамбов) Истоки отечественной детской оперы	188
Светлана Иванова (Оренбург) Примечательный региональный штрих в исполнении на русских народных инструментах.....	195

Данэф Барчо (Петербург) Развитие искусства XX века, его темы и идеи в ведущих школах западной психологии.....	206
Из annalов историко-революционной музыки.....	212
Александр Демченко (Саратов) «Латышский реквиem»	212
Александр Демченко (Саратов) «Кавказ»	215
Саратовский меридиан	229
Владимир Вардугин (Саратов) Русские возвращаются	229
Александр Демченко (Саратов) Архитектура начала XX века	237
Владимир Вардугин (Саратов) Александр Терентьевич Матвеев.....	283
Александр Демченко (Саратов) Выдающиеся живописцы.....	289
Александр Демченко (Саратов) Михаил Кузмин	309
Владимир Вардугин (Саратов) Семья, где царствовала музыка.....	318
Алла Рудякова (Саратов) Выдающийся певец и педагог	322
Татьяна Свистуненко (Саратов) Об одной из больших традиций преподавания в Саратовской консерватории	332
Сведения об авторах	346

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 46

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

Грандиозный эксперимент XX века: pro et contra
(К 100-летию образования СССР и 30-летию его распада)

Редактор С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 13.02.2023 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 21,8. Уч.-изд. л. 15,6. Тираж 50. Заказ 9.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1