

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

Диалог искусств и арт-парадигм
Статьи. Очерки. Материалы

Том 47

*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 47: 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. – 342 с.

ISBN 978-5-94841-592-5 (Т. 47)
ISBN 978-5-94841-314-3

В сорок седьмом томе предлагаемого альманаха представлен второй блок материалов 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 послеоктябрьского пятнадцатилетия. Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта. Материалы тома представлены в обрамлении 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 978-5-94841-592-5 (Т. 47)
ISBN 978-5-94841-314-3

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

Александр Демченко (Саратов)

Преамбула II

Послеоктябрьское пятнадцатилетие

1917 год вошёл в историю нашей страны как год величайших социальных битв, когда осуществлялась коренная перестройка жизненного уклада. Это год второй (Февральской) и третьей (Октябрьской) русских революций, год всё более острых конфликтных политических ситуаций: Апрельский и Июньский кризисы, Июльские дни и конец двоевластия, Корниловский мятеж и его разгром, военные поражения, финансовое банкротство, экономическая катастрофа, общенациональный кризис.

В этом драматическом бушевании и родился 1917-й – год эпохального поворота, за которым последовала, вероятно, самая смертоносная в истории России Гражданская война.

События 1917 года, коренным образом изменившие общую ситуацию отечественного музыкального искусства, особенно большое значение имели для развития историко-революционной темы, поскольку только теперь появилась возможность её свободной разработки. Более того, новый жизненный уклад требовал самого активного развёртывания этой тематики, что определило её важнейшую роль в творчестве послеоктябрьского пятнадцатилетия (1917–1932).

И действительно, облик данного периода во многом связывается с тем, что возникло в рассматриваемой сфере: песни Гражданской войны и молодёжные песни 1920-х годов; массовые музыкальные жанры, наиболее ярко представленные в творчестве композиторов группы Проколл (Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории); большое число симфоний – Пятая и Шестая Н.Мясковского, Вторая В.Щербачёва, Вторая и Третья Д.Шостаковича, «Ленин» В.Шебалина; первые историко-революционные балеты («Красный мак» Р.Глиэра, «Стальной скок» С.Прокофьева).

Концепционное творчество этого времени было устремлено к проблемному осмыслению социально-психологических процессов, что выразилось в раскрытии конфликтной сущности происходящего и в большой роли субъективного начала. Такая трактовка историко-революционной темы породила различные метафорические формы, привела к интенсивной разработке идеи взаимодействия старого и нового, определила пристальный интерес к стихийным сторонам революционной действительности и к мотиву жизненных исканий.

Из общих черт историко-революционной музыки рассматриваемого периода прежде всего обращает на себя внимание обострённость контрастов, доводимых в ряде случаев до уровня антитез. Отражая сложность и противоречивость переходного времени, это свойство придавало многим явлениям явственно романтическую окраску, которая выражалась также в различного рода радикальных проявлениях, в тяготении к гиперболизму и т.д.

О результатах активной разработки историко-революционной темы говорит исключительная многосоставность соответствующего музыкально-художественного потока:

- последний активный всплеск народного творчества (песни Гражданской войны, молодёжные песни 1920-х годов);
- огромный интерес к обработке революционного фольклора и его повсеместное цитирование в авторских сочинениях;
- чрезвычайный размах массово-революционного искусства, обращённого к самой широкой аудитории (песни и хоры А.Кастальского, К.Корчмарёва, Г.Лобачёва, композиторов группы Проколл во главе с А.Давиденко);
- далее, разработка освободительных мотивов на традиционной основе (оперы «Декабристы» В.Золотарёва, «Орлиный бунт» А.Пащенко, балеты «Красный мак» Р.Глиэра, «Пламя Парижа» Б.Асафьева) и в подчёркнуто новаторском ключе (оперы «Лёд и сталь» В.Дешёва, «Северный ветер» Л.Книппера, балеты «Красный вихрь» В.Дешёва, «Стальной скок» С.Прокофьева);
- и наконец, концепционное осмысление происходящих процессов (Шестая и Восьмая симфонии Н.Мяковского, Вторая и Третья симфонии Д.Шостаковича, Вторая симфония Д.Ревуцкого, Драматическая симфония В.Шебалина).

В полотнах академического плана делались попытки в призме революционной тематики дать художественный анализ происходя-

щей ломки мира. Конечные устремления песенно-хоровых жанров состояли в том, чтобы вдохнуть двух массовости и коллективизма, суровой дисциплины и решимости к преодолениям, внедрить в сознание волевой призыв, что закономерно влекло за собой обнажение агитационно-пропагандистской функции.

* * *

Многое из того, что стало характерным для историко-революционной музыки 1920-х годов, было намечено в творчестве **первых послеоктябрьских лет**: большая значимость революционного фольклора, широкое внедрение агитационно-плакатных форм, параллельное развёртывание двух линий, контрастных по используемым средствам выразительности – «традиционной» и «радикальной».

Роль народного творчества, связанного с освободительным движением, определялась для музыки того времени такими моментами, как рождение песен Гражданской войны, расцвет жанра обработки революционного фольклора и повсеместное цитирование песенного материала в авторских сочинениях.

Известно, что песни Гражданской войны многое унаследовали от боевого фольклора рубежа XX века. Однако при всей преемственности наблюдались и существенные различия. В большинстве образцов оказалась утраченной классическая строгость, присущая лучшим революционным песням дооктябрьского этапа, снизился уровень интонационной и структурной развитости (из редких исключений – «Красная Армия всех сильнее»).

На смену попевочно насыщенной и гибкой по рельефу мелодике пришли элементарные, подчас чрезвычайно угловатые обороты. Широко развёрнутые напевы были вытеснены краткими формами, порой напоминающими частушечные («Гулял по Уралу Чапаев-герой», «Проводы»).

Но за счёт некоторых потерь была достигнута максимально возможная массовость. В песнях Гражданской войны воплощались мысли и чувства всех социальных слоев, пришедших в Революцию. Отсюда жанровая многосоставность боевых песен конца 1910-х годов с ведущей ролью солдатских, кавалерийских и партизанских.

Расширилась амплитуда запечатлённых характеров, состояний. Скажем, с одной стороны, яркое выражение нашли настроения удали, молодечества («Марш Будённого», «По морям, по волнам»), с другой

– усилились черты эпической величавости («Гей, по дороге», «Из-за лесу»).

Обогащение содержания потребовало раздвижения круга интонационных истоков – от исконных (крестьянские исторические и плясовые, старосолдатские песни) до недавно начавших своё бытование (частушка, слободская лирика, эстрада начала века). Чрезвычайно разнородный исходный материал перерабатывался в ходе стихийной фольклорной практики в достаточно единый и органичный песенный сплав, подчиняемый качественно иным социальным функциям.

Переосмысление этого материала состояло в его преобразовании на волевой, динамичный лад и в придании ему гражданственного звучания. Общеизвестный пример – модификация салонного романса «Белая акация» в солдатскую песню «Слушайте, деды», а затем в один из символов Гражданской войны «Смело мы в бой пойдём».

Дух всенародности, характерный для песен Гражданской войны, выразился и в том, что в эти годы заметно расширился круг национальных очагов революционного песнетворчества.

Образцы массового стиля создаются в Прибалтике (например, латышские песни Я.Озолия «На баррикады!», «Песня кузнецов»), на Украине («Больше надежды, братья», «Греми, греми, могучая песня» В.Верховинца), в Белоруссии («Песня борьбы», «Памяти героев» М.Анцева), в Средней Азии (узбекские песни Хамзы «Да здравствуют Советы!», «Эй, рабочие!»), у ряда малых народов (якутские песни «Тьма отступила», «Век угнетенья миновал»).

Став важнейшим истоком советской песни, рассмотренные образцы многое определили для её развития в 1920-е, а отчасти и в 1930-е годы. Прежде всего это касалось героико-оптимистической настроенности и духа массовости, коллективизма.

С утверждением подобной направленности была связана и начавшаяся в первые послеоктябрьские годы интенсивная разработка революционной песенности в профессиональных жанрах. Отталкиваясь от единичных опытов дооктябрьского периода, исключительный подъём переживает жанр обработки революционного фольклора.

С 1917 года боевые пролетарские песни получают права гражданства, проходят зону наиболее широкого бытования, символизируя вместе с песнями Гражданской войны революционную героику масс. И как параллель этому, их аранжировка приобретает в 1920-е такие масштабы, которые не достигались впоследствии. Показателем уровня выполненных тогда обработок служит то, что лучшие из них (при-

надлежащие, например, композиторам группы Проколл) постоянно переиздавались.

Аранжировкой революционной песенности был завершён важный для этого времени общехудожественный процесс. Речь идёт о жанре обработки народного творчества, расцвет которого определялся развёртыванием отечественного фольклорного движения на рубеже XX века и в 1910–1920-е годы (от Лядова и Комитаса до Стравинского и Леонтовича).

Другая форма разработки революционной песенности в профессиональных жанрах была связана с методом цитирования. С первых послеоктябрьских лет в обилии появляются сочинения, в ткань которых широко включались фольклорные мелодии (как правило, в опорных пунктах драматургии), составлявшие порой всю интонационную основу композиции. Функция данного приёма всегда была однозначной – вызвать чисто звуковым образом ассоциации с идеей Революции.

Преобладали способы плакатной подачи песенных мелодий, выступавших в качестве музыкальных символов эпохи. Однако постепенно накапливался опыт и более органичного включения революционной песни в авторский материал, её достаточно гибкого развития в соответствии с композиторским замыслом. Такой подход принёс первые ощутимые результаты только на исходе 1920-х годов (балет Р.Глиэра «Красный мак», опера В.Дешеева «Лёд и сталь»).

В любом случае прямое соприкосновение с революционным фольклором становилось для музыкантов этого времени важной ступенью в овладении современной темой.

* * *

В высшей степени характерным для художественной жизни 1920-х годов было *широкое внедрение агитационно-плакатных форм*. В первые послеоктябрьские годы это явление получило наиболее очевидное выражение в практике проведения массовых революционных действий и в деятельности агитгрупп.

Начиная с «Пантомимы Великой революции» (Москва, 1918), массовые действия тяготели к грандиозным исполнительским масштабам (число участников одной из инсценировок превышало 6 тысяч человек). Возрождая традицию гражданских ритуалов Французской революции и претворяя ленинскую идею монументальной пропаганды, их чаще всего проводили на открытом воздухе. Так, в Петрограде

в 1920 году «Мистерия освобождённого труда» состоялась у Фондовой биржи, «Взятие Зимнего» – на площади Урицкого.

Подобного рода мистерии разыгрывались и в ряде других городов страны («Восхваление Революции» в Воронеже, «Апофеоз труда» в Самаре и т.д.).

К такому, пленэрному варианту максимально приближались и их театральные аналоги («Джон Рид» Л.Штейнберга, «Вышка Октября» Б.Яворского). Эти представления не мыслились без участия больших хоровых и оркестровых коллективов. Своим пафосом всеобщего происходившее воздействовало настолько, что делались попытки переносить нечто подобное и на собственно музыкальные композиции («Восстание» В.Денбского, «На страже Днепростроя» В.Борисова).

Свою эволюцию массовые революционные действия завершили к концу 1920-х, но их отзвуки можно отметить и впоследствии – в музыкальных олимпиадах, в декадах искусств и различных празднествах, в опытах театрализованных постановок («Патетическая оратория» Г.Свиридова), а в собственно художественном плане – в попытках возрождения их принципов в некоторых музыкально-театральных произведениях 1960–1970-х годов («Революцией призванный» А.Лазарева, «Маяковский начинается» А.Петрова и в наибольшем приближении – в «Опере на площади» М.Зариня).

Своего рода передвижным вариантом массовых действий были выступления агитгрупп типа «Синей блузы». Создававшаяся для них «агитмузыка» ещё более непосредственно повлияла на художественный стиль тех лет. Скажем, оратория проколловцев «Путь Октября» – не что иное, как сюжетно-повествовательная «агитка», во многих отношениях усложнённая и в лучших своих эпизодах поднимающаяся до значительных художественных обобщений.

Воздействие массовой музыкальной практики на профессиональное творчество сказалось прежде всего в активном внедрении в него открытой публицистичности, в связи с чем резко возросла роль ораторского начала. В прямом виде оно проявляло себя через введение партии чтеца и даже нескольких чтецов, через *«скандирующий речитатив»* [22, 91] и излюбленную тогда манеру ритмодекламации (сольной, групповой, хоровой, без сопровождения и с инструментальными фоном).

Тенденция эта была настолько сильна, что её действие обнаруживается даже в симфонических концепциях (непосредственно зву-

чащее слово в Симфонии «Ленин» В.Шебалина и Второй симфонии Д.Шостаковича).

В отмеченных формах складывался новый тип интонирования, что вытекало в частности из их направленности на самую широкую, чаще всего неподготовленную аудиторию. Для воздействия на неё нужны были средства сильные, броские. Они вырабатывались в ходе стихийного опыта и заметно влияли на облик искусства 1920-х, сообщая ему черты плакатности.

С наибольшей обнажённостью это качество проявляло себя в вокально-хоровой музыке через лозунговость текстов, в сценических формах – через приёмы литературно-музыкального монтажа и введение прямого обращения к зрителю.

* * *

Переходя к академическим жанрам, находим, что уже с конца 1910-х годов в историко-революционной музыке наметилось размежевание на две линии: одна из них достаточно умеренная по формам выражения, традиционная по стилю; другая – отражающая радикальные устремления, связанная с подчёркнуто современными средствами выразительности. За стилевыми разграничениями так или иначе просматривались существенные отличия в восприятии и в отображении революционных событий.

Сочинения традиционной ориентации тяготели к более объективной, порой несколько отстранённой трактовке революционной темы, что особенно явственным представало в претворении драматических ситуаций (симфоническая поэма А.Каппа «Могила», романс Я.Степового «Каменьяры»). Безусловно преобладали утвердительные тона – не случайно именно в такой стилистике создавались композиции гимнического характера («Славься, первый майский день» А.Спендиарова, «Свет и радость» Ю.Энгеля).

Основной недостаток подобных сочинений состоял в том, что опора на привычные средства уже далеко не всегда отвечала стремлению выразить новое содержание (симфонические поэмы Х.Эллера «Заря» и «Эпизод из революционного времени»). Попытки более или менее активного обновления только в редких случаях отличались достаточной органичностью (хор Н.Леонтовича «Ледолом»).

Всё существенное и типичное для традиционной линии конца 1910-х сосредоточила в себе Пятая симфония Н.Мясковского (см. раздел «Из анналов историко-революционной музыки»).

тивность её образного строя покоится на воспринятых от русской музыкальной классики принципах народности, развиваемых в новых условиях. На той же основе базируется и совершенно недвусмысленная утвердительность произведения, получающая логичный итог в сурово-гимнической коде финала. Наконец, присутствует здесь и явное стилевое разноречие, в данном случае способствующее раскрытию проблемы народа, находящегося на переломе исторических судеб.

Действительно, с одной стороны, находим в этой симфонии прямое обращение к традициям. Таковы, например, главная партия I части (в характере лирико-пейзажных тем Н.Римского-Корсакова) и главная партия IV-й (в духе финальных празднично-танцевальных тем А.Бородина и А.Глазунова), выступающие как разные грани идеализированного, несколько патриархального представления о России.

С другой стороны – образы, в которых *«нашли отражение новые жизненные впечатления, почерпнутые композитором в годы войны и Революции»* [87, 127]. Среди них яркой современностью облика выделяется тема эпизода рондо-сонатной формы финала (ц.81).

В указанном стилевом размежевании своеобразно отразилась ситуация перехода от старого к новому. Причём, она скорее констатируется, чем «переживается», и взаимодействие двух сопоставляемых сущностей предстаёт в плане сосуществования. В этом опять-таки сказывалась объективно-отстранённая авторская позиция, характерная для произведений рассматриваемого типа.

Отмеченные особенности сохранялись на всём протяжении 1920-х годов. Прямое обращение к традициям свойственно, например, историческим операм середины десятилетия, посвящённым давним событиям освободительной борьбы: «Степан Разин» П.Триодина, «Орлиный бунт» А.Пащенко, «Декабристы» В.Золотарёва. Развитие линии объективных трактовок на основе непосредственного претворения народно-песенного материала находим в Восьмой симфонии Н.Мяскового, замысел которой связан с образом Степана Разина, и во Второй Л.Ревуцкого с её идеей движения от старого уклада к новому.

До известного предела доводится тенденция стилевого разноречия, возникающего в результате стремления примирить ретроспективное и новое. Так, в балете Р.Глиэра «Красный мак» с традиционными лирическими адажио и феерией позднеромантической дансантиности соединялись динамично разработанные народно-социальные

сцены (включавшие в свою структуру музыкальные символы революционной эпохи «Интернационал» и «Яблочко»), а также современные танцевальные ритмы, воспринятые от практики мюзик-холла начала века.

Этот стилевой конгломерат дополнялся контрастами возвышенно-патетического и развлекательного, академического и бытового, европейского и ориентального. Совмещение столь разнородного материала приводило на грань эклектики и вместе с тем делало музыку «Красного мака» любопытным портретом пёстрой, многоликой действительности 1920-х годов. Нечто аналогичное встречаем в близком по сюжетной канве и восточному колориту балете Б.Яновского «Ференджи».

Завершая разговор о традиционных течениях в музыке 1920-х, следует согласиться с мнением: «*Многие произведения оказались нежизненными именно потому, что их авторы пользовались для воплощения революционной темы привычными оборотами, вызывавшими далёкие от современности ассоциации*» [45, 396]. При этом необходимо оговориться, что подобное явление было неизбежным следствием специфики переходного этапа, а в ряде случаев и необходимым «соединительным звеном» [2, 133] между дооктябрьским и послеоктябрьским искусством.

Объективная закономерность существования этого «звена» подтверждается тем, что и в других тематических сферах отечественной музыки данного периода заметное место занимали академизм (в творчестве А.Глазунова, С.Ляпунова, С.Василенко, А.Гедике, М.Ипполитова-Иванова) и классическая традиция народно-жанрового симфонизма (главным образом, у композиторов Украины, Белоруссии, Прибалтики, Закавказья).

* * *

Наряду с традиционно-академическими тенденциями в историко-революционной музыке рубежа 1920-х годов отчётливо заявили о себе и *радикальные устремления*. В возникших тогда непосредственных музыкальных впечатлениях от Февральской и Октябрьской революций акцентировалось субъективное видение происходящего, что вызывало поворот к различным специфическим решениям, часто с использованием приёмов гиперболизации.

Отсюда и закономерное влечение к метафорическим формам, наибольшее своеобразие которым придавала разработка мотива «ве-

ликого пришествия» (кантаты «Судный день» А.Калныня, «Семеро их» С.Прокофьева). Ощущение грандиозной ломки мира, констатация «невиданных мятежей» (А.Блок) породили драматический эпос колоссальной мощи с образами глобального размаха, с широким включением фантастически-изобразительного ряда, с форсированными звучностями больших оркестрово-хоровых масс, с жёстко-экспансивной интонационной атмосферой.

Причина появления таких сочинений видится в стремлении передать исключительность происходящего и в такой же мере – в смутных представлениях о конкретно-историческом смысле событий. Любопытно признание Прокофьева по поводу истории создания упомянутой кантаты: *«Революционные события, всколыхнувшие всю Россию, подсознательно проникли в меня и требовали выражения. Я не знал, как это сделать, и устремление моё, совершив страный поворот, обратилось к сюжетам древности»* [93, 165].

Субъективно-интуитивное постижение социальных катаклизмов подталкивало к сложной символике, к условным и порой абстрагированным формам выражения. Со временем революционные аллегории наполнялись всё более определённой и реальной «плотью», однако шлейф подобных образов протянулся до второй половины 1920-х годов (Вторая симфония Д.Шостаковича) и наложил заметный отпечаток на структуру произведений, далёких от данного течения (Шестая симфония Н.Мясковского).

В отдельных метафорических трактовках ощущалось воздействие нового понимания народно-национальной стихии, присущего радикальному крылу русской музыки 1910-х («Весна священная» И.Стравинского, «Скифская сюита» С.Прокофьева).

Стравинский, откликнувшись на события 1917 года обработкой песни «Эй, ухнем!» для духовых и ударных, во многом подчинил напев «варваристской» манере: медлительно-тяжёлый разворот народной силы передан через угловатое интонирование в низких регистрах и архаизированный колорит с фовистскими чертами.

Предельное выражение этой тенденции находим опять-таки в кантате «Семеро их» Прокофьева – как в воплощении бурного извержения воинственной энергии, так и в обнажении обрядовой функции. Не случайно произведение носит подзаголовок «Халдейское заклинание», оно действительно воспринимается как мистерия неистово-экстатичных взываний и возгласений (см. раздел «Из анналов историко-революционной музыки»).

Хотя такая манера и не получила широкого распространения в историко-революционной музыке, тем не менее в обращении к ней видится определённая художественная необходимость. Это доказывает проникновением подобных образов в ряд сочинений 1910–1920-х годов – от симфонии-кантаты С.Людкевича «Кавказ» (1913) до Симфонии Ю.Шапорина (1932). Не случаен и пристальный интерес к блоковской поэме «Скифы» (одноимённые кантаты А.Пащенко, К.Шведова, М.Юдина).

* * *

Развитие музыки **первой половины 1920-х годов** проходило под знаком антитезы агитационно-плакатных форм и проблемно-психологических концепций.

Становление *агитационно-плакатных форм* во многом определялось воздействием идей Пролеткульта, что особенно заметно в творчестве представителей его левого крыла (Г.Лобачёв, К.Корчмарёв и др.). Тезис *«культура борющегося пролетариата есть культура резко обособленная, классовая»* [102, б] стимулировал выработку стиля, в котором его создателям виделись контуры искусства будущего.

Важнейшие свойства были связаны с претворением духа революционного радикализма. Он отразился в воинственно-наступательной ритмике, в подчёркнуто резком и угловатом рельефе мелодики, в жёсткой вертикали с использованием оголённо звучащих секунд, кварт, квинт, октав. Зачастую смысл сводился к интонируемому лозунгу, который нередко выносился в название сочинения («Эй, держите твёрже ногу» Л.Галля, «Держи, товарищ, порох сухим» Г.Лобачёва).

Воспроизведение агитационной речи, сосредоточение на ударном произнесении призыва требовали лапидарно-рубленой, графичной манеры. Впоследствии её стали оценивать как нечто отрицательное, упрекая в *«схематизме, риторичности, сухости»* [45, 201], в *«гармонической жёсткости, ритмической прямолинейности и чрезмерно подчёркнутом скандировании слов»* [20, 93].

На деле же это было предельным выражением некоторых особенностей переживаемого исторического этапа. За лозунговостью стояло стремление сделать искусство оружием борьбы, за аскетизмом – суровая романтика Революции.

При всей ортодоксальности было в этой стилистике нечто «магнетически» притягательное для музыкантов того времени. Не случайно воздействие принципов агитмузыки сказывалось вплоть до начала 1930-х годов, дав последние заметные плоды в творчестве представителей группы Проколл (к примеру, песни-плакаты Давиденко «Винтовочка», «Нас побить, побить хотели»).

Теоретические установки Пролеткульта отнюдь не определяли всего в практической деятельности композиторов, входивших в его состав. Поэтому, игнорируя обвинения в «мелкобуржуазности», активно развивалась крестьянская ветвь массовых жанров (ведущий представитель – А.Кастальский) и получила распространение вокально-хоровая литература, опиравшаяся на классическую традицию (типично представлено в творчестве М.Анцева). Наконец, в сущности вне влияния Пролеткульта сложилось такое жизнеспособное явление массовой культуры 1920-х годов, как молодёжная песня.

Ближайшую предысторию она имела в песнях Революции и Гражданской войны. Так, песня «Мы кузнецы» стала прямым прототипом песни «Наш паровоз». Молодёжный акцент неотъемлем от песен, подобных «Маршу Будённого» или «По морям, по волнам».

Своего рода пик творчества в данной сфере приходится на 1922 год, когда появились четыре наиболее известные песни – три фольклорные («Краснофлотская», «Молодая гвардия», «Наш паровоз») и одна авторская («Взвейтесь кострами» С.Дёшкина). Продолжалось развитие молодёжной песни, связанной с революционными мотивами, до самого начала 1930-х («Юность» М.Коваля).

Неотъемлемая от массовых жанров своего времени, молодёжная песня вносила в типичные для них образы и настроения особую ноту. Активно-наступательный тонус приобретал характер боевого задора – поэтому маршевое движение нередко наполнялось «скачущими» фигурами, подхлёстывающими затактами, получастушечной ритмикой, а интонационность получила устойчивую приметку в виде клича восходящим скачком на сексту.

Оптимизм переходил в радостный энтузиазм и тяготел к праздничному ощущению мира – отсюда стремительные темпы, «кипучая» моторика, ликующе-звонкие фанфарные обороты. Особенно следует выделить присущий данному жанру дух восторженно-романтической окрылённости, устремлённости «вперёд, заре навстречу» (передавался «взлётной» мелодикой и тональной разомкнутостью).

Молодёжное песнетворчество вылилось в весьма представительное движение, охватившее многие национальные регионы (к примеру, на Украине большую известность приобрели песни К.Богуславского). Их представители сознательно стремились к ассимиляции лучшего, что было накоплено в русской советской песне (см. высокую степень интонационной типизации в «Комсомолке» У.Гаджибекова).

Именно молодёжные песни явились в историко-революционном творчестве наиболее представительным аналогом юношеской тематике в отечественном искусстве 1910–1920-х годов, которая широко и ярко разрабатывалась Прокофьевым (Первый и Третий фортепианные концерты, Первый скрипичный концерт и Первая симфония, опера «Любовь к трём апельсинам» и фортепианные сборники «Десять пьес», «Мимолётности»), а частично представлена и в творчестве Шостаковича рубежа 1930-х (24 прелюдии, Первый фортепианный концерт).

* * *

В резком контрасте к массовым жанрам (особенно в варианте агитмузыки) находились *произведения проблемно-психологического плана*. В первой половине 1920-х годов они создавались преимущественно в русле завершавшей своё развитие романтической концепции, характерной для русского искусства конца XIX – начала XX века.

Вместе с близкими по настроенности сочинениями, относящимися к другим тематическим разделам, они составили течение, которое *«в основном продолжало линию развития московской школы (Чайковский, Танеев, Рахманинов, Скрябин), но при этом стремилось к более обострённой музыкальной выразительности, не чуждаясь новых интонационных и гармонических средств»* [45, 138].

Два фактора определяли направленность данного течения: акцентированное внимание к конфликтной сути происходящего и доминирующее значение субъективного начала. *«Действительность того времени, полная острейших противоречий и борьбы, давала богатый жизненный материал для создания таких произведений»* [45, 403]. Именно в них *«было с максимальной силой переживания запечатлено то, что В.И.Ленин определял как “невероятно сложный и мучительный процесс умирания старого и рождения нового общественного строя”*» [79, 321].

Всё названное, а также свойственный художественной атмосфере первой половины 1920-х годов *«сгущённый психологизм и трагедийный пафос»* [62, 30] сфокусировала в себе Шестая симфония Н.Мяковского (см. раздел *«Из анналов историко-революционной музыки»*).

Проблема взаимодействия старого и нового, которая активно разрабатывалась начиная с рубежа XX века и к которой сам Мяковский обратился в предыдущей симфонии, приобретает здесь предельную остроту и в силу поляризации контрастов раскрывается как противостояние двух миров.

Мир рождающийся утверждает себя через стихию ораторских жестов-возгласов (начиная с мотива вступления), мятежной энергии (с главной партии I части) и массовых празднеств (финал). В этом звуковом окружении с самого начала явной становится обречённость мира уходящего, поэтому развитие сферы скорбных стенаний и архаизированных причетов закономерно венчается эпизодами траурных отпеваний (от завершающего хора I части к хоровому разделу финала).

Сквозной идеей концепции становится трагедийное ощущение неизбежности крушений и жертв в ходе коренной социальной ломки. Узловая для рубежа XX века и 1910–1920-х годов идея конфликта старого и нового получила настолько яркое и законченное воплощение, что это позволяет считать Шестую симфонию центральным произведением историко-революционной музыки не только первой половины 1920-х, но и всего периода до начала 1930-х годов.

Исключительную значимость в симфонии приобретает субъективное начало, представленное как форма восприятия реального мира и как объект художественного отображения.

С одной стороны, *«вся картина окружающей действительности дана отражённой в сознании лирического героя, потрясённого небывалыми событиями»* [45, 220], поэтому *«преобладающее место в произведении занимают субъективно окрашенные состояния»* [88, 137] и атмосфера времени передаётся чрезвычайно напряжённой, лихорадочно возбуждённой, что позднее вызвало критическую реплику самого композитора об *«интеллигентски-неврастеническом восприятии Революции»* [91, 395].

Подобное отображение с позиции человека, остро и даже болезненно переживающего происходящее, определяет тон исповедаль-

ный, экстатичный, нередко приближающий к экспрессионистской манере.

С другой стороны, существенное значение приобретает собственно образ личности, мятущейся в бушующем море времени. Светлые упования связываются с миром души как возвышенно-прекрасной, непреходящей категории. И в том, что реминисценцией её главного символа (основная тема III части) завершается всё повествование, сквозит субъективно-романтическая мысль: только во внутреннем мире можно найти прибежище от тягот всеобщего разлома.

С годовым интервалом после Шестой симфонии (1923) появляются две во многом созвучные ей концепции – Вторая симфония В.Щербачёва (1924) и «Симфонический монумент» М.Гнесина (1925).

В первом из этих произведений уже сам выбор стихов А.Блока (с главенством настроений катастрофичности и безнадёжности) предопределил акцент на теме личности в её мучительном разладе и столкновении с *«безумным вихрем»* глобального водоворота. Возможности вокально-симфонической партитуры берлиозо-малеровского типа (по размаху, исполнительскому составу и свободе трактовки цикла) подчинены раскрытию содержания, которое Б.Асафьев обозначил как *«трагический пафос, душевный конфликт колоссальной силы напряжения, борьба за освобождение от страшных кошмаров жизни»* [7, 4].

Замысел «Симфонического монумента» гораздо объективнее (стремление проследить историю Революции, что отражено в подзаголовке *«1905-1917»*), однако в его реализации индивидуально-личностное оказалось настолько выдвинутым на первый план, что вызвало в своё время упреки в *«резко выраженных чертах субъективизма и модернистской усложнённости языка»* [51, 254].

Сейчас, с позиции более отдалённой исторической перспективы, можно утверждать: именно такие, по-своему гиперболизированные субъективно-трагедийные истолкования (какие находим в Шестой симфонии Мясковского и подобных ей произведениях) позволяют со всей отчётливостью судить о сложности и напряжённости переходного времени.

* * *

В сравнении с предыдущим этапом ситуация историко-революционной музыки **второй половины 1920-х годов** заметно ме-

няется. Массовые жанры постепенно высвобождаются из-под пресса ортодоксальных установок. В академической сфере, вытесняя субъективно-романтическое течение, на ведущие позиции выдвигается «современничество».

Развитие *массовых жанров* внешне проходило под эгидой установок РАПМ (Российская ассоциация пролетарских музыкантов). На творчестве примыкавших к этому объединению музыкантов в какой-то мере сказывались идеи формирования нового искусства единственно через массовую песню и стремление видеть в ней только средство политического воздействия. Однако насколько ограниченным в первой половине десятилетия было реальное влияние Пролеткульта, настолько и теперь между теорией и практикой существовали весьма значительные расхождения.

Главное из них состояло в отходе от тенденций одностороннего развития. Если в первой половине 1920-х годов наблюдалось резкое обособление пролетарской (Г.Лобачёв) и крестьянской (А.Кастальский) ветви, то теперь неуклонно прогрессирует тяга к выражению общенародного (через интонационное скрещивание разноплановых истоков).

Стремление к «золотой середине» обнаруживалось и в постановке проблемы обновления, которая разрабатывалась настоятельнее, чем это делалось представителями крестьянской ветви, но не столь радикально, как сторонниками Пролеткульта. В её решении искался компромиссный вариант соединения накопленного массовым опытом предшествующего времени с новым, отражающим черты современного мироощущения.

Композиторы сознательно стремились к обновлению постепенному и, оставаясь в рамках народного музыкального языка, развивали его на пути внедрения декламационности, призывно-публицистических оборотов, а также за счёт динамизации ритма.

Образцы такого синтезирования находим в творчестве А.Давиденко, который *«активизируя русский и украинский мелос, соединяя его с многоголосием донской казачьей песни, пронизывая этот сплав интонациями революционной песенности и красноармейских песен Гражданской войны, создал стиль новой массовой песни»* [69, 3–4].

Первый вполне откристаллизовавшийся опыт подобного рода – «Конница Будённого» (1925), где обновление традиции состояло в широком использовании укрупнённой интервалики (кварты, квинты,

сексты, септимы), в свободном сочленении основной мелодической линии и подголоска (вплоть до движения параллельными септимами) и в сопоставлении эпически привольного запева с динамичным припевом на дробной «частушечной» ритмике.

Изменение общей ситуации выразилось также в сближении академических форм с массовыми жанрами и во встречном процессе академизации самих массовых жанров.

В первом случае следует выделить академические формы, которые по трактовке и направленности во многом примыкали к массовым жанрам. Это определялось разработкой аналогичных образов, адресованностью широкой аудитории и соответственно – простотой, доступностью изложения с естественным предпочтением вокально-хоровой миниатюры.

Уже в отдельных опытах первой половины 1920-х годов происходило насыщение профессиональных жанров новой песенной интонацией. Типичный образец – «Песня борьбы» М.Анцева, где гармонические и фактурные приёмы хорового письма конца XIX века соединяются с мелодикой, идущей от пролетарской песенности.

Неизмеримо интенсивнее сближение академических жанров с массовой культурой осуществлялось во второй половине десятилетия, когда выдвинулось поколение молодых композиторов, формировавшихся уже в послеоктябрьские годы, в новой социальной и звуковой атмосфере. Их меньшая зависимость от классических традиций и настойчивое стремление к прямому контакту с широкой слушательской средой породили во многом новаторскую трактовку хоровой и вокальной миниатюры.

К примеру, своему вокальному плакату «Про Ленина» А.Давиденко предпосылает комментарий, отменяющий условности академического жанра: *«Исполняется без аккомпанемента... Воспрещается исполнять плакат в парадном костюме... Во время исполнения певец должен ходить вдоль рампы, как бы разговаривая с аудиторией».*

И это, действительно, интонируемый разговор – рассказ простого человека, переданный средствами распетого говора; размышление вслух, непосредственность которого усиливается самоперебивами (*«Нет, и ещё не так»*).

Важным средством обновления академических жанров служило широкое претворение публицистического начала. В творчестве проколловцев эти жанры насыщаются гражданственным звучанием, а в

связи с разного рода гиперболичностью они приобретают черты монументальности, выводящие вокально-хоровую миниатюру за пределы камерного стиля.

Скажем, в романсе Б.Шехтера «Кузнец» подобная направленность реализуется на основе открыто декламационного интонирования в вокальной партии и особенно ввиду жёстко-экспансивной «атаки» фортепиано. Суммарное действие этих линий даёт концентрированное выражение горячего бунтарского темперамента и столь характерной для 1920-х годов лозунговости.

* * *

Параллельно вовлечению академических жанров в русло массовой культуры, примерно с середины рассматриваемого десятилетия начался процесс академизации массовых жанров. Он проходил как путём обогащения содержания и усложнения структуры песенно-хоровых форм, так и по линии циклизации миниатюр (вокальные циклы М.Ковалёва «Песни из одиночки» и «Из дней великих»).

Основным способом укрупнения стало построение повествования на выпуклых музыкальных контрастах с цементирующей ролью определённого сюжетного стержня. С наибольшей масштабностью этот принцип был претворён в двух коллективных ораториях – «Ленин» (В.Щербачёв и его ученики – Б.Арапов, В.Волошинов, А.Животов, М.Чулаки, М.Юдин) и «Путь Октября» (А.Давиденко и его товарищи по Проколлу – В.Белый, Г.Брук, М.Коваль, З.Левина, С.Ряузов, В.Тарнопольский, Н.Чемберджи, Б.Шехтер). Названного в данном перечне композитора В.М.Тарнопольского (1897–1942) не путать с композитором В.Г.Тарнопольским (род.1955).

Во второй из этих работ приметы массового искусства представлены со всей отчётливостью: в центре произведения – революционный народ, максимально подчёркнута гражданственная направленность, общий стиль определяется ораторски-декламационной манерой и плакатным выражением идей. Вместе с тем, внутренние составляющие этого действия нередко предстают в развитых формах, а целое претендует на широкий панорамный охват событий и серьёзные художественно-исторические обобщения.

Массовая стихия, являвшаяся в сущности единственным объектом рассматриваемых жанров, предстала в музыке второй половины 1920-х годов в достаточно широком спектре смысловых ракурсов.

Отметим важнейшие из них на примере творчества А.Давиденко, ведущего представителя данной линии.

Первый – показ народной силы в её грозном обличье, гневной, порой сумрачной до угрюмости. Именно в таких образах прослушивается единственно отчётливая для массовых жанров классическая традиция, идущая от народных сцен Мусоргского («Песня о Стеньке Разине»).

Второй ракурс – величаво-спокойная поступь масс, наполненная ощущениями бодрости, уверенности и раскрепощённости («Первая Конная»).

Сказанное подводит к мысли об эпическом строе данной образности, что находило себя в размашистом интонировании, в особой грузности ритма, в тяжеловесной фактуре с обилием дублировок. Д.Шостакович отмечал: *«В искусстве А.Давиденко нет аккуратно выписанных деталей, как нет и изображения отдельных людей и характеров. Главное в нём другое – образ народной массы»*, вот почему определяющее место занимают *«произведения крупного плана, ярко красочные картины, выполненные широким плакатным мазком»* [129, 8].

Другая отличительная черта массовых жанров второй половины 1920-х годов – их героическая направленность. Она акцентировалась обращением к соответствующим сюжетам и образам, выдвижением на первый план мотивов волевых устремлений. Поэтому господствующей жанровой основой становится марш, интонационной базой – фанфарно-кличевые обороты.

Присущий массово-героическому стилю суровый, мужественный тон с особой отчётливостью обнаруживал себя в произведениях трагедийного плана. Обращаясь к скорбным эпизодам революционной истории, композиторы менее всего были склонны подчёркивать настроения горестной ламентозности и соответствующие этому стонуще-плачевые интонации.

Главенствовало героико-эпическое отношение, за трагедийными перипетиями неизменно вырисовывалась идея твёрдого и сильного народного духа (хоровые песни А.Давиденко «Лейтенант Шмидт», «Море яростно стонало»).

Даже в обрисовке самых трудных ситуаций определяющую роль играло волевое начало. Например, в хоровом реквиеме А.Давиденко «На десятой версте» уже в исходной теме драматическим раздумьям о жертвах Революции сопутствует действенная, гневно-

протестующая реакция, которая раскрывается в последующем с исключительной интенсивностью.

Вполне естественно поэтому, что столь широкое распространение получила драматургическая идея, связанная с преодолением скорби и утверждением оптимистического начала.

В двух близких по характеру вокальных монологах «Когда умирает вождь» Б.Шехтера и «Двадцать шесть» В.Белого начальное настроение определяется сдержанно-строгим выражением печали (скупой декламационный распев, величаво-патетический траурный «шаг» фортепианной партии). В дальнейшем развёртывании неуклонная активизация ритмоинтонаций и придание гармоническому рельефу особой упругости логично подводят к завершающему торжественно-гимническому апофеозу.

* * *

Движение «современничества», охватившее различные сферы искусства второй половины 1920-х годов, в меньшей степени затронуло историко-революционную музыку. Однако и здесь оно стало на время господствующим, во многом вытеснив субъективно-романтическое течение, которое свою высшую фазу прошло в первой половине десятилетия.

Среди современнических тенденций, коснувшихся историко-революционной музыки, можно отметить неоклассическую (балеты «Пламя Парижа» Б.Асафьева, «Карманьола» В.Фемелиди) и связанную с экспериментами драматического театра (оперы «Лёд и сталь» В.Дешевова, «Северный ветер» Л.Книппера).

Среди названных партитур особенно примечателен балет «Пламя Парижа» (1932). Сам автор подчёркивал, что *«работал над данным заданием не только как драматург, композитор, но и как музыковед, историк и теоретик»*. Воссоздаваемую по роману Феликса Гра «Марсельцы» хронику Французской революции он документирует звучащими тогда мелодиями песен и танцев, а также фрагментами отдельных произведений того периода (Госсек, Гретри, Мегюль).

Инициативный монтаж исторического звукового материала подчинён воплощению идеи социальной конфронтации. Есть стан роялистской Франции с её благородной, возвышенной, но анемичной, отмирающей аристократической культурой (именно так, без какого-либо пародирования).

Отсюда дворцовый колорит, церемонно-мелизматические фигуры, но ещё значимее понижающая элегичность, сумрачно-скорбные тона, блёклые тембровые краски (в числе самых показательных номеров – Сарабанда из II действия, где музыка Люлли претворена в позднебарочном духе).

И есть лагерь восставшего третьего сословия, народно-демократическая стихия, исполненная жизненных сил, выплёскивающаяся бурно, шумно, экспансивно и нередко в ликующе-победном ключе – здесь столь же показательна сцена под названием «Баски, болеро!» из III действия с её плакатной заострённостью, огненным темпераментом, топчущим ритмом и форсированной акцентностью.

По ряду позиций это была достаточно новаторская партитура. Она давала своеобразный вариант неоклассицизма, основанного на художественной реконструкции стилей прошедших эпох. Здесь был впечатляюще воссоздан образ «массовки», где в целях вящей убедительности в кульминационные моменты вводится хор с пением французских революционных песен на языке оригинала.

В целом «Пламя Парижа» стало в балетном жанре самым ярким воплощением столь актуального для послеоктябрьского искусства противостояния «старый мир – новый мир», что, конечно же, являлось прямой аллюзией на соответствующую ситуацию недавней отечественной истории.

* * *

Наиболее влиятельной из современнических тенденций была конструктивно-урбанистическая. Возникнув в частности как *«реакция на утончённо-субъективистский стиль скрябинско-импрессионистической линии»* [104, 384], она выражала позицию воинствующего «антиромантизма», утверждая «новую деловитость» и культ энергетизма (близкие этому явления за пределами историко-революционной музыки – прокофьевские Вторая симфония, Четвёртый и Пятый концерты).

Суховато-графичная манера письма, линейный звуковой строй сообщали облику ряда композиций жёсткий, даже «колючий» колорит, а порой и черты абстрагированности. Всё это типично демонстрируют сочинения раннего Д.Шостаковича, который был самой заметной фигурой «современничества» (Вторая симфония и Первая фортепианная соната, известная поначалу под названием «Октябрьская»).

Любопытный ракурс рассматриваемого течения был связан с тем, что в 1920-е годы называли *«производственной музыкой»*. Позднее её оценивали либо сугубо негативно, либо с непременными оговорками по части прямолинейности и увлечения натуралистическими эффектами.

В известной степени правомерная в отношении чисто урбанистических опытов (*«Рельсы»* В.Дешевова, *«Завод»* А.Мосолова), эта позиция требует коррективов в отношении произведений, идейно-образный строй которых формировался в контакте с социально значимой темой (симфоническая сюита Ю.Мейтуса *«На Днепрострое»*, Третья симфония Д.Шостаковича).

Не случайно, отмечая *«мужественный гимн рабочей энергии»* в балете Прокофьева *«Стальной скок»*, Б.Асафьев восклицал: *«Вот подлинный стиль нашей эпохи, потому что здесь вполне можно говорить о кованных ритмах, об упругих как сталь интонациях и о музыкальных приливах и отливах, подобных дыханию гигантских мехов!»* [8, 177].

Обращение к историко-революционной теме нередко заставляло представителей современнического направления вводить в свою музыку средства, характерные для массовых жанров.

Скажем, в балетах *«Стальной скок»* С.Прокофьева, *«Красный вихрь»* В.Дешевова и *«Смерч»* Н.Бера сказывается *«опыт агиттеатра, особенно в использовании приёмов аллегории, плаката»* [66, 267], а во Второй и Третьей симфониях Д.Шостаковича *«конструктивистские приёмы соединяются с лозунговой иллюстративностью пролетарского искусства»* [2, 144].

В свою очередь, и *«пролетарское искусство»* откликалось на зов реконструктивного периода. Воспевая индустриальный лик страны, близкие к РАПМ композиторы в ряде произведений стремятся к строгой, «конструктивной» интонационности, в которую могла включаться и звуковая имитация производственных процессов (хоры А.Давиденко *«Рабочий май»*, *«Бей молотом»*).

Как видим, и в современных опусах проявлялось столь характерное для искусства 1920-х годов несоответствие эстетической установки и художественной реальности. Обнаруживалось оно и в часто возникавшей парадоксальной ситуации «конструктивный посыл – деструктивный результат». Стихийное начало нередко как бы подчиняло себе конструктивные замыслы, сводя «на нет» их логическую заданность.

Подобное обнаруживалось и раньше. Так, в прокофьевской Мимолётности № 19, созданной *«под непосредственным впечатлением февральских уличных боёв»* [93, 154], внешне рационально выстроенное движение в условиях общего звукового контекста (атональный строй и непрерывные перебивы ритма, снимающие ощущение опоры) передаёт порыв неуправляемой энергии.

В проявлениях стихийности состояли для переживаемого исторического момента своеобразие и даже определённая необходимость, на которую указывал В.И. Ленин: *«Стихийность движения есть признак его глубины в массах, прочности его корней, его неустрашимости»* [77, 217].

Вот почему в историко-революционной музыке начиная с 1900-х годов такую большую роль играли различные ассоциации с природными явлениями, которые были созвучны представлениям о революционной стихии. В музыке 1920-х эта линия достигает своего апогея, что было отмечено широким обращением к «экстремальным» метафорам (балеты «Красный вихрь» В. Дешевова, «Смерч» Н. Бера).

Стихийность выражала себя не только в соответствующих состояниях, но и через множественную разноликость образов. В связи с этим обратимся к ленинской характеристике искусства послеоктябрьских лет: *«Хаотическое брожение, лихорадочные искания – всё это неизбежно. Революция развязывает все скованные до того силы и гонит их из глубин на поверхность жизни»* [74, 656]. Отсюда характерная для творчества того времени фиксация быстрой, как бы спонтанной смены внутренних состояний и впечатлений от внешнего мира.

В этом отношении очень показательны Вторая («Посвящение Октябрю») и Третья («Первомайская») симфонии Д. Шостаковича. Масса всевозможных проявлений, избыток энергии породили в них импровизационно-многосоставную структуру с обилием кратких эпизодов, с непрерывной сменой темпов, ритмов, фактур, постоянно обновляемого тематизма.

Обе симфонии подчёркнуто стихийны в композиционно-технологическом отношении, пестры по материалу. Разнообразие и множественность ракурсов отражения окружающей действительности зачастую оборачиваются фрагментарностью, несводимой к общему эстетическому знаменателю.

Но ведь и сама реальность 1920-х годов находилась в процессе проб, дерзаний. Не случайно Резолюция ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925) призывала

творческую интеллигенцию выковывать «*стиль, соответствующий эпохе*» именно в ходе поиска, для чего признавалось необходимым «*свободное соревнование различных группировок и течений*» [106, 154].

* * *

Облик историко-революционной музыки **рубежа 1930-х годов** определялся прежде всего промежуточным положением данного этапа. Завершая эволюцию 1920-х, он в то же время намечал перспективу творчества 1930-х.

С этим процессом была связана объективация и оптимизация стиля, чем по-своему фиксировались кардинальные сдвиги, происшедшие в окружающей действительности (определённые достижения нового общественного строя, завершение основных революционных преобразований, построение фундамента социалистической экономики).

Одна из линий *объективации стиля* состояла в углублении процесса, который наметился уже во второй половине 1920-х годов. Речь идёт о взаимном сближении тенденций, ранее противостоявших друг другу. Особенно это касалось резко отграниченных между собой массовых и академических жанров.

Теперь, поднимаясь над агитационно-плакатной прямолинейностью первых и преодолевая субъективно-экспрессивную или конструктивно-урбанистическую усложнённую вторых, искусство приближается к более цельной, сбалансированной концепции.

На этой основе складывалось такое перспективное для следующего периода качество, как классичность. Подразумевается кристаллическая ясность идейно-образного строя, чёткость и отточенность интонационного рельефа, выверенность и соразмерность архитектуры. При этом практически неизбежна была ориентация на принципы музыкальной классики, включая опору на те или иные традиции.

И если в творчестве 1920-х годов использование классических средств выглядело чаще всего сомнительной адаптацией, то теперь оно обретало естественность и убедительность. Происходило это по причине свободного претворения традиционных элементов в их органичном сопряжении с ресурсами современной выразительности.

Таковыми свойствами отмечена, например, вокальная симфония А.Гладковского «Памяти двадцати шести», в которой ощутимо благотворное воздействие классики XIX века – прежде всего Чайковского, отчасти Берлиоза и Листа (в импозантно-декоративной красочности).

При всей очевидности влияний, эта музыка не имеет ничего общего с эпигономством, поскольку композитор оперирует традициями творчески, с активным вовлечением опыта XX столетия, что с полной отчётливостью сказывается в обострённом интонировании при характеристике негативных образов и в драматических монологах баса.

Объективация стиля проявлялась также в отходе от гипербольности и повышенной патетики, в снятии высоких напряжений, остроты экспрессии. Творчество рубежа 1930-х явно тяготеет к сдержанности, смягчённому колориту, к общей уравновешенности и прояснённости.

Обнаруживается склонность к передаче обычных, внегероических, порой будничных проявлений (с соответствующим выдвиганием лирических и бытовых элементов). В связи с этим *«развивается, всё более укрепляясь, ориентация на тематизм народно-песенного, жанрового типа с тенденцией возврата к ясности и простоте музыкального языка»* [104, 385].

Таким образом, воплощение событий и характеров революционной эпохи становилось несомненно более объективным и достоверным, что означало движение к принципам реализма. Подобными переменами была отмечена эволюция самых различных жанров – от крупных (опера А.Пащенко «Чёрный яр», балет М.Вериковского «Пан Каневский») до миниатюры («Песня о Ленине» А.Давиденко, вокальный цикл М.Коваля «Четыре стихотворения о Ленине»).

* * *

Оптимизация стиля состояла прежде всего в выдвигании созидательного начала и в утверждении духа бодрости.

Касаясь первого из этих моментов, обнаруживаем примечательную метаморфозу: если раньше даже *трудовые* мотивы истолковывались преимущественно в героико-экспансивном плане, то теперь сюжеты революционной *борьбы* всё чаще трактовались в созидательной плоскости. С этой точки зрения любопытно сопоставить, к примеру, в творчестве А.Давиденко хор «Бей молотом» (1925) и «Песню баррикад» (1930).

В избираемых текстах почти обязательным становится сопоставление былых революционных времён и нынешней мирной жизни, образы которой как раз и акцентировались в музыкальном воплощении.

Так, «Песня о героях» А.Давиденко, М.Коваля и Б.Шехтера, связанная прямой преемственностью с революционной песней «Красное знамя» и молодёжной песней 1920-х «Краснофлотская», впитывает именно трудовые интонации и, обновляя их, перекидывает мостик к одному из символов созидания 1930-х годов – «Маршу трактористов» И.Дунаевского.

В крупных композициях разработка рассматриваемых мотивов обычно соединялась с более широкой проблематикой. Например, смысловым стержнем Четвёртой симфонии («Турксиб») М.Штейнберга становится идея *«раскрепощения природы и человека»* [24, 414], раскрываемая в последовательном движении от образов скованности к образам активной жизнедеятельности, которые воплощаются в опоре на казахский революционный мелос.

Отличительная сторона созидательных трактовок начала 1930-х годов – радостная настроенность, находившая себя в «восклицательном» интонировании, в особой упругости ритма (энергия пунктирных фигур, стремительные пассажи).

Многое из того, что прежде служило выражению наступательного начала, было преобразовано теперь на «мирный лад», но с сохранением былого динамизма, а порой и романтической приподнятости («Героическая увертюра» В.Косенко).

Созидательные мотивы стали ярким знаком музыки рубежа 1930-х годов – *«эпохи, провозглашавшей энтузиастический настрой и бодрость»* [62, 30]. Свет, ясность, подъём, окрылённость времён первой пятилетки (её своеобразной эмблемой стала «Песня о встречном» Д.Шостаковича) получили в историко-революционной музыке наиболее открытое выражение в жанрах походной песни («Красноармейская застава» и «Чапаевская» А.Давиденко) и марша для духового оркестра (марши С.Чернецкого, «Ворошиловский марш» М.Ипполитова-Иванова).

Всемерно утверждался оптимистический склад и в концепционных жанрах рубежа 1930-х годов. Типичное выражение находим в наиболее известном сочинении историко-революционной музыки тех лет – Симфонии «Ленин» В.Шебалина.

Драматическое действие преобразуется здесь в напряжённую энергию созидания (упруго-токатный пульс, «собирающе-организующие» *fugati*). Показательно, что в траурной средней части композитор более всего стремится выразить мысль Маяковского

«Нам ли растекаться слёзной лужею», преодолевая и в чём-то даже игнорируя скорбную настроенность.

Ещё активнее данная тенденция проявила себя в хоровой «Сюите на чеченские народные темы» А.Давиденко. Её I и III части, повествующие о горькой доле бедняка, весьма сдержанны в выражении печали, которая постоянно оттеняется мажорными высветлениями. Между этими частями автор помещает радужно-игровое интермеццо, а картину социальной борьбы в финале рисует в открыто праздничных тонах.

* * *

Наблюдая за развитием историко-революционной темы, удаётся уяснить примечательный в своём постоянстве внутренний ритм. На смену различного рода активно-динамическим, героическим, конфликтным и трагедийным истолкованиям темы (с соответствующей экспрессией и заострённостью выражения) неизменно приходит её раскрытие в более статическом плане – через уравновешенные формы действенно-драматической образности, эпическую величальность, лирические высказывания с сопутствующим устремлением к сдержанному, светлому и гармоничному строю.

Если обратиться к творчеству начальных этапов, то, минуя разрозненные попытки профессионального искусства дооктябрьских лет, находим следующую схему развёртывания трактовок.

В конце 1910-х – начале 1920-х годов ведущие мотивы были связаны с ощущением грандиозной ломки мира, с настроениями мятежной взвихренности, экстатичных бушеваний (от кантат-аллегорий «День Страшного суда» А.Калныня и «Семеро их» С.Прокофьева к Шестой симфонии Н.Мясковского и Второй В.Щербачёва). Параллельно этому развивалась идея всенародного героического порыва, волевой решимости и самоотречения (прежде всего в массовых жанрах – песня С.Покрасса «Красная Армия всех сильнее», хор Д.Васильева-Буглая «Красная молодёжь»).

К середине 1920-х обозначился отход к более спокойным формам выражения (Симфонический монумент «1905–1917» М.Гнесина, балет «Стальной скок» С.Прокофьева) со снятием высоких напряжений (вокальный плакат А.Давиденко «Про Ленина», хор Г.Лобачёва «Песня победная») и даже с попытками лирической интерпретации темы (песня Н.Кооля «Там, вдали за рекой»).

Во второй половине 1920-х годов драматическая стихия (нередко со скорбно-патетическим оттенком) развернулась с новой силой и в очень широком жанровом диапазоне: от вокального цикла М.Ковалея «Песни из одиночки» до оратории проколловцев «Путь Октября», от оркестровой «Траурной оды» А.Крейна до балета Р.Глиэра «Красный мак». Попутно с чрезвычайной яркостью заявил о себе мотив деятельного жизненного поиска (опера «Разлом» В.Фемелиди, Вторая симфония «Посвящение Октябрю» Д.Шостаковича).

На рубеже 1930-х устанавливается господство эпически уравновешенных, просветлённых по колориту концепций (Драматическая симфония «В.И.Ленин» В.Шебалина). Широкое распространение получает идея созидательного энтузиазма (опера А.Давиденко «1919 год», Третья симфония «Первомайская» Д.Шостаковича).

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.

Анна Меньшикова (Саратов)

Исторические инновации в сфере отечественного народного образования (на примере рабочего факультета при МГУ 1919–1936 гг.)

Споры о целесообразности введения в образовательный процесс рабочих факультетов неоднократно поднималась в зарубежной [11] и отечественной педагогике [6], истории [4]. Под вопрос ставился бригадно-лабораторный метод, применявшийся в системе обучения в 1920-е годы XX в. Массовый приход плохо подготовленных абитуриентов в вузы также вызвал критику у исследователей.

Актуальность темы очевидна. Переживая процесс реформирования современного профессионального образования, мы неоднократно обращаемся к мировому и отечественному опыту в сфере преподавания. Всегда востребованы научно обоснованные и экспериментально проверенные методики обучения.

Целью исследования является изучение принципов введения в советскую образовательную среду рабочих факультетов с новой методической платформой. Для достижения намеченной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, прояснить роль московской профессуры и правительственных чиновников в вопросе открытия рабфаков; во-вторых, исследовать динамику развития первых рабфаков на базе МГУ; в-третьих, проанализировать принципы внедрения бригадно-лабораторного метода обучения в образовательный процесс; и в-четвертых, исследовать проблемное поле образовательного процесса первых рабфаков.

Теоретической базой исследования послужили научные публикации наркома просвещения А.В. Луначарского [3], воспоминания историка С.Б. Веселовского [5] и открытые архивные материалы Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова [9]. В данных источниках рассматривается проблемное поле новых

образовательных практик на базе МГУ и своевременность их введения.

В первые годы своего существования советское государство остро нуждалось в специалистах самого разного профиля. В сфере народного образования большевики с самого начала главным считали обязательную пролетаризацию студенческих масс. В августе 1918 года вышел декрет «О правилах приема в высшие учебные заведения». Согласно данному документу, любой человек по достижении 16 лет мог стать слушателем любого высшего учебного заведения. При этом не обязательны диплом, аттестат или свидетельство об окончании средней школы. Особо подчеркивалось, что все вузы Республики открыты для всех, без различия гражданства и пола. Образование бесплатное. Причем организованный набор студентов первого курса 1918/1919 уч. г. объявили недействительным. Предусматривалась даже и кара за нарушение декрета: суд Революционного Трибунала [10].

Данное правительственное решение вызвало неоднозначную реакцию у университетской общественности. Открытый доступ всем желающим, без всякого ценза овладеть высшим образованием вызвал, по мнению историка С.Б. Веселовского, «неописуемый беспорядок». Московская профессура была уверена, что неподготовленная молодежь просто неспособна воспринимать учебные занятия в стенах вуза. «Чтение лекций стало совершенно невозможным: недисциплинированные слушатели непрерывно задавали лектору вопросы и просили разъяснений по таким элементарным вопросам, что более подготовленные студенты не могли слушать лекции» [5, с. 250].

После плачевного начала реформируемого вузовского образования пришла идея создать рабочий факультет при Московском государственном университете. Предложение поддержала московская профессура. Среди высказавшихся был и сам С.Б. Веселовский. «...Если советская власть желает сделать высшее образование доступным самым широким слоям народа [необходимо – А.М.] организовать при университете особые подготовительные курсы». По мнению московского профессора, тогда заместитель наркома просвещения РСФСР М.Н. Покровский «увидел в этом уловку классового врага пролетариата, чтобы помешать пролетариату овладеть командными высотами науки» [5, с. 250].

В итоге, 11 сентября 1919 года вышло Постановление НКП РСФСР «Об организации рабочих факультетов при университетах». При советских университетах были учреждены «подготовительные

курсы, как автономные учебно-вспомогательные учреждения, имеющие целью подготовку в кратчайший срок рабочих и крестьян в высшую школу» [7]. Курсы обозначили как «Рабочие факультеты» («рабфаки»). По мнению наркома просвещения А.В. Луначарского, перед рабфаками ставились следующие задачи: 1) восполнить состав первого курса подготовленными абитуриентами при наличии слабой образовательной базы средней школы; 2) облегчить широкий доступ представителям пролетариата в высшую школу. «Рабфак есть канал, приспособленный к проникновению в университеты фабрично-заводских рабочих» [3]. На рабфаки принимались рабочие и крестьяне, представившие от фабричного комитета или от коммунистической ячейки соответствующую справку о своей принадлежности к трудящемуся классу и доказавшие свою приверженность советской власти [8].

Поступающий на рабфак должен был иметь образование в объеме 4 классов I ступени и не менее 1 года производственного стажа. В последующие годы трудовой стаж стали увеличивать. Это связано с тем, что руководители предприятий были заинтересованы в более длительном закреплении рабочего на своем месте.

На рабфаке преподавали русский язык, математику, черчение, химию, физику, иностранные языки. Первым директором рабфака при МГУ стал Н.А. Звягинцев. Лекции по естественным дисциплинам на факультете читали профессора А.К. Тимирязев, А.И. Бачинский, А.С. Предводителей, П.И. Карузин, И.И. Чистяков, Я.С. Дубнов, по русской литературе – А.Я. Вышинский. Факультет имел 2 отделения: физико-математическое, слушатели которого готовились в высшие технические училища и на физико-математический факультет университета, и естественное, где велась подготовка к последующей учёбе на педагогических и естественных факультетах, а также в сельскохозяйственных институтах. Для поступления на первое отделение необходимы были твёрдое знание четырёх действий арифметики и хорошая грамотность [8]. Причем знания выпускников рабфаков были невысокими. Таковыми они, к сожалению, оставались и в студенческие годы обучения.

Изначально на рабфаке установили двухгодичный срок обучения. Однако его оказалось недостаточно для подготовки к поступлению в университет. Обучение усложнялось непрерывным приёмом слушателей в течение всего учебного года, а также круглогодичной ломкой всего плана образования. По воспоминаниям профессора

С.Б. Веселовского, от организатора реформирования М.Н. Покровского были слышны «только обрывки мыслей и намерений, родившихся в удушливой атмосфере митингов, партийных склок и неутолимой злобы людей, знавших о науке и об университетах только понаслышке» [5, с. 250].

Понадобилось несколько лет на выстраивание учебного образовательного процесса внутри рабфаков. С 1921 г. по решению Всероссийского съезда рабочих факультетов приём стал проводиться один раз в год. Установили новые сроки обучения: 3 года на дневном и 4 года на вечернем отделении [8]. В последующие годы срок обучения увеличился до 4 лет на дневном. Далекое не каждый поступивший на обучение рабфака завершал его. Так, первые выпуски рабфаков вообще скромные: 1920 г. – 38 человек, 1921 г. – 186, 1922 г. – 182, 1923 г. – 463, 1924 г. – 402, 1925 г. – 340, 1926 г. – 241, 1927 г. – 182 человека. За эти годы рабфаки направили 2034 человека в вузы и 128 – в техникумы. Показателен в этом отношении набор 1927/1928 уч. года и его выпуск: на дневное отделение «подано 537 заявлений, на вечернее 445. Выпуск составил 157 человек (16 % от поступивших), из которых 137 поступили в вузы, 20 – в техникумы» [8]. Кроме того, выпускники рабфаков принимались без испытаний на любой факультет, и независимо от того, по какому отделению они окончили курс. Несколько позже, в 1930 г. все рабфаки были прикреплены по производственному признаку к соответствующим вузам на правах самостоятельных отделений.

В образовательный процесс активно внедрялся бригадно-лабораторный метод обучения. Он был разновидностью Дальтон-плана (г. Дальтон (США), педагог Елена Паркхерст). «При этой организации занятий уроки отменялись, объяснение материала учителем заменялась письменным заданием, в котором указывалась литература для самостоятельного изучения, ставились задачи. Учащиеся работали над материалом индивидуально и сдавали учителю отчёт о проделанной работе» [2, с. 220]. Данная методика требует высокого уровня личностного развития, концентрации внимания, усидчивости, дисциплины, произвольности. Как мы видим, бригадная форма работы не предусматривалась. В советской образовательной среде метод был доработан: коллективная работа группы теперь сочетается с бригадной и индивидуальной работой. По сути, на занятиях планировалась работа, обсуждались задания, устанавливались сроки выполнения и минимум работы. При выполнении задания лидер (командир) каждой

группы отчитывался перед учителем. У данной системы обучения были те же недостатки, что и у Дальтон-плана: роль учителя нивелирована до уровня экзаменатора. Новый материал шел на самостоятельное изучение. Однако при отсутствии понятийного, теоретического мышления ученик был бессилён перед выполнением задания. Все это плохо сказывалось на личной ответственности учеников, порождало бессистемность. Но в данной методике как раз приветствовалась коллективная работа, где воспитывалась роль лидера, активиста. В целом вся группа остается в тени («массовка», «серая масса»). Методика была призвана полностью вытеснить классно-урочную систему обучения как пережиток царско-режимного времени.

Советское руководство особое внимание уделяло идеологическому воспитанию будущих студентов. Так, в циркуляре ЦК РКП(б) «О работе партийных организаций в вузах и рабфаках» 1922 г. отмечалась «необходимость усиления идейного влияния партийных организаций на работу высшей школы». Кроме прямой агитационно-пропагандистской и культурно-просветительской работы парторганизации получили полный доступ к подбору преподавательского состава рабфаков и высших учебных заведений. Также получили право разрабатывать и вводить новые методы преподавания [9].

Рабфаковцы полностью находились на государственном обеспечении: натуральный паек, стипендия, общежитие. Далёко не каждый студент обладал таким набором привилегий. Так, ежемесячный паек состоял из нескольких буханок хлеба, 2,5 кг сельдей, 500 гр. подсолнечного масла. Стипендия была введена в 1922 г. и составляла примерно 20 руб. [1, с. 90]. Чаще всего трудности в быту рабфаковцы преодолевали вместе. Создавали «коммуны», собирали «общак», устанавливали дежурства по уборке и приготовлению пищи. Нередко сообща покупали одежду и обувь, носили по очереди вплоть до нижнего белья.

Состояние рабочих помещений тоже желало быть лучше. Катастрофически не хватало оборудования, книг, канцтоваров. Так, 27 декабря 1919 г. Правление московского университета постановило временно предоставить в распоряжение рабочего факультета правую половину бывшего помещения Минералогического и Геологического кабинетов с необходимым оборудованием [9]. В 1920 г. рабфак уже имел собственные физический, химический, биологический кабинеты и практикумы, кабинет черчения и библиотеку. Открыто 3 отделения: физико-математическое, общественно-экономическое и естественно-

историческое. Последнее разбивалось на 2 подотделения, одно с химическим уклоном, другое – с биологическим [9]. С июня 1921 г. начал издаваться журнал «Рабфаковец».

Особую озабоченность у руководства рабфака вызывало антисанитарное состояние уборных: зимой постоянно забивались канализационные трубы, замерзал водопровод, катастрофически не хватало дров на отопление помещений [8].

Большой процент отсева рабфаковцев из-за хронической неуспеваемости, низкий уровень знаний выпускников вскоре заставил правительство вновь заняться реорганизацией системы народного образования. В 1932 г. начинается пересмотр и исправление программ средней школы применительно к рабочему факультету. Обратили внимание на отсутствие связи между отдельными программами, «наличие принципиальных ошибок в ряде программ, недостаточность исторического подхода к программе по общественным наукам». С этого года «лабораторно-бригадный метод, получивший универсальность и приведший к некоторым извращениям в виде обезлички в учебной работе студентов и снижение роли преподавателя» уступает место классической форме организации учебной работы, которая включает в себя применение разнообразных методов обучения: лекцию, лабораторизацию, развернутую беседу, экскурсию, демонстрацию опытов, диапозитивы, кинофикацию [9].

1 июля 1936 г. в связи с выполнением задач по регулированию социального состава студентов было закрыто дневное отделение рабфака. В основании решения лежит приказ НКП РСФСР №492 от 30 июня 1936 г. «1. В настоящее время в связи с ростом выпускников из средней школы и большим притоком лиц со средним образованием, желающих поступить в университет, МГУ не нуждается дальше в существовании специального учреждения, подготавливающего ему контингенты. Освободившуюся учебную площадь передать в распоряжение МГУ для обеспечения нового приёма в университет... 3. Студентов II и III курсов дневного отделения рабфака в количестве 260 человек разместить по периферийным рабфакам системы Наркомпроса в счёт контингентов нового приёма 1936 г. 4. Управлению средней школы использовать освобождающийся коллектив работников рабфака им. М.Н. Покровского на работе в системе средней школы... Нарком просвещения А. Бубнов» [9]. В июне 1937 г. был закрыто и вечернее отделение рабфака.

Таким образом, задача правительства в расширении социального коридора для абитуриентов, «готовых» получать профессиональное образование, была решена. Порой без экзаменационного отбора.

В целом при всех своих минусах и недочетах идея советских рабфаков была своевременна. Возможность получить высшее образование появилась у людей далеких от подобных возможностей в имперское время. Многие выпускники рабфаков в будущем стали выдающимися специалистами в разных профессиональных областях.

Необходимо также отметить, что закрытие рабфаков не уничтожило саму идею системы предвузовского образования. В эпоху «развитого социализма» в СССР появился аналог рабфаков — подготовительные факультеты при вузах, готовившие к поступлению «производственников». По старой памяти эти курсы называли «рабфаками». Главное их отличие от предшественников заключалось в том, что благодаря им давалась возможность поступить в вуз тем, кто не имел хорошего аттестата.

Литература

1. Аврус А.И. История российских университетов: курс лекций. Учебное пособие. Саратов: изд-во ГосУНЦ «Колледж», 1998. 128 с.
2. Дидактика средней школы / Под ред. М.Н.Скаткина. 2-е изд. М.: Просвещение, 1982. 324 с.
3. Луначарский А.В. Проблемы народного образования. 1-е изд. М., 1923. С. 135–142 / Электронный ресурс: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-vospitani-i-obrazovanii/rol-rabochih-fakultetov/> Дата обращения: 22.12.2022.
4. Рожков А.Ю. В кругу сверстников. Жизненный мир молодого человека в советской России 1920х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 640 с.
5. С.Б. Веселовский. Семейная хроника. Три поколения русской жизни. М.: АИРО-XXI. 2010. 536 с.
6. Ставропольцева С.В. Лабораторно-бригадное обучение: традиции и инновации // Педагогика: традиции и инновации: материалы VIII Международной научной конференции (г. Челябинск, январь 2017). Казань: Издательство «Бук», 2017. Ч. I. С. 14–18.
7. Томина Е.Ф. Реализация педагогических идей Дж. Дьюи в теории и практике отечественного образования // Вестник Челябин-

ского государственного педагогического университета. 2009. №3. С. 252-261.

8. Электронный ресурс: <http://istmat.info/node/38480>. Дата обращения: 22.12.2022.

9. Электронный ресурс: <http://letopis.msu.ru/facultet/rabochiy-rabfak>. Дата обращения: 22.12.2022.

10. Электронный ресурс: <http://музейреформ.рф/node/13755>. Дата обращения: 22.12.2022.

11. Dewey J. Impressions of Soviet Russia and the Revolutionary World: Mexico-China-Turkey. New York: New Republic, 1929. 268 p.

12. Parkhurst H. Education On the Dalton Plan. Read Books Ltd., 2013. 320 p.

Ольга Смирнова (Оренбург)

**Становление личности советского типа:
по автобиографическим материалам
оренбургского учителя О.С.Тышевской**

Советская эпоха с каждым годом удаляется вглубь истории. Одни рассматривают это время как нескончаемую цепь преступлений и трагедий, другие как великое героическое прошлое, движение общества по пути социального обновления. Однако вдумчивый анализ показывает, что в реальности все было гораздо сложнее. В одном историческом пространстве обнаруживается тесное переплетение тьмы и света: с одной стороны, работа жесточайшего репрессивного аппарата, а с другой – ликвидация неграмотности, рабочий энтузиазм и воинский героизм. На сегодняшний день в исторической науке постепенно складывается понимание, что советская эпоха – это особый тип культуры, сформированный на базе специфических ценностных и духовно-нравственных установок. В этой связи возникает вопрос, как они сложились, где коренятся их мировоззренческие истоки.

Зачастую советскую систему ценностей рассматривают как следствие полного разрыва с предшествовавшей культурной традицией. Однако есть все основания утверждать, что ее истоки закладывались задолго до революции и непосредственного строительства советского государства. Причем ареал ее распространения не был ограничен революционерами-подпольщиками, а охватывал и другие социальные группы.

Непосредственным тому подтверждением служат духовно-нравственные установки и общественная практика многих рядовых людей. Одним из ярких примеров является биография заслуженной учительницы РСФСР Тышевской Ольги Семеновны (1898–1987), социальная активность которой пришлась на 1920–1950-е гг. Ее мировоззрение и характер деятельности в полной мере дают представление о социально-психологических основах формирования советского человека, а вместе с тем и советского типа культуры в целом.

Материалы, характеризующие ее жизнь, отложились в фондах личного происхождения Государственного архива Оренбургской области (ГАОО) – фонд Р-2819. Все сосредоточенные в нем материалы сгруппированы в два дела. В их составе тексты автобиографий, удостоверения личности, служебные характеристики, личный листок по учету кадров, почетные грамоты, письма учеников (1939–1968), фотографии, а также правительственная телеграмма за подписью В. Сталина и письмо-благодарность генерала-лейтенанта, дважды героя Советского Союза Дмитрия Даниловича Лелюшенко за организацию сбора средств на создание танка, а также несколько пространственных записок по вопросам педагогической деятельности.

Трудовой стаж О. С. Тышевской составляет 32 года – с 1916 по 1952 г. Она работала в ряде учебных заведений Оренбургского края [2, л. 3]. Ее послужной список показывает, что учительской профессии Тышевская была верна всю жизнь. В своей автобиографии она писала, что закончив в 1916 г. гимназию, добилась направления в сельскую местность, т.к. ее «заветной мечтой было стать учительницей и обязательно в деревне» [3, л. 2].

Обширная трудовая и общественная деятельность Ольги Семеновны была отмечена грамотами и рядом высоких наград. В 1943 г. ей вручили «Значок ударнику Сталинского призыва», в 1945 г. – медаль «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», в 1947 г. – нагрудный знак «Почетному железнодорожнику» (№71999), в 1948 г. – Орден Ленина (№ 60820, орденская книжка № 691035) [3, л. 5–6, 36].

Во всех служебных документах, составленных в разные годы ее трудовой активности, она характеризовалась как знающий и владеющий педагогическим мастерством учитель. Примерами таких отзывов служат следующие:

– «Тышевская Ольга Семеновна... отличалась вполне серьезным и умелым ведением дела воспитания детей в духе принципов трудовой школы, своим пониманием детской психологии заслужила искреннюю привязанность и любовь со стороны детей» (г. Илецк, 1923 г.) [2, л. 2];

– «Тышевская О. С. показала себя как опытная, честно относящаяся к работе учительница. Благодаря хорошей подготовке и серьезному отношению к делу, уроки Тышевской проходили очень интересными и всегда достигали цели» (ст. Джусалы, 1938 г.) [3, л.11];

– «Тов. Тышевская является прекрасным организатором детской среды, воспитывает в учащих чувство товарищества, коллективизма. Во всех мероприятиях, проводимых школой, Ольга Семеновна со своим классом всегда впереди» (г. Чкалов, 1944 г.) [2, л. 19];

– «Тышевская О. С. <...> опытный педагог. Дает учащимся прочные и глубокие знания. Уроки проводит на высоком идейно-политическом уровне» (ст. Оренбург, 1950 г.) [2, л. 20].

На чем же базировались мировоззренческие установки этого активного человека, воспитателя и наставника подрастающего поколения. На это достаточно определенно указывала сама Ольга Семеновна. В своей автобиографии, составленной в 1970 г., она писала: «Произведения Некрасова и Чернышевского сыграли большую роль в оформлении моего мировоззрения». При этом она подчеркивала, что благодаря этим авторам она стала жизнелюбом, усвоила, что «радость в труде, потому что труд облагораживает человека», делает жизнь светлее. Она также отмечала, что нет такой работы, которая была бы неинтересна [3, л. 2-4]. Своей путеводной звездой она считала «проникновенные слова поэта Некрасова “Где трудно дышится, где горе слышится, будь первый там”» [3, л. 3].

Устойчивость этой мировоззренческой позиции ярко демонстрирует дарственная надпись, оставленная Тышевской на книге, «Великий Октябрь и мировое революционное движение» (М., 1967), которую в первой половине 1980-х гг. она подарила соседской девушке – Смирновой Ольге, студентке исторического факультета Оренбургского государственного педагогического института: «Милой Олечке – славной девушке от Ольги Семеновны Тышевской. Желаю дерзать, творить, вперед идти, не зная усталости в пути. Пусть Родины любимой свет неугасимо светит Вам всегда»¹. Думается, в этой фразе как нельзя лучше выражена шкала жизненных ценностей этого трудолюбивого и социально активного человека.

В то же время, не менее важным компонентом мировоззренческих установок Тышевской была последовательная антирелигиозность. В своих автобиографических заметках она писала: «Мистический бог, создаваемый людьми, для меня перестал существовать еще в годы учебы», т.е. 1913–1916 гг.

В 1916 г., окончив гимназию, она без труда пошла на смену вероисповедания, т.к. формальная принадлежность к римско-

¹ Частное собрание книг А. А. Смирнова, г. Оренбург.

² Указанный в нотах размер 8/4, на время смежный 6/4 на самом деле никакого отношения

католической церкви послужила инспектору народных училищ основанием для отказа ей в назначении на должность учителя, хотя согласно свидетельству об образовании она на это имела полное право. В целях осуществления своей заветной мечты – стать учителем – Тышевская перешла в православие. Новая запись в метриках позволила преодолеть возникшую преграду и все-таки получить направление на работу в русскую школу [2, л. 6; 3, л. 2].

При советской власти, в соответствии со своей антирелигиозной позицией, Ольга Семеновна стала активным пропагандистом атеистических взглядов. Вот выдержка из ее статьи «За атеистическое воспитание», написанной для «Комсомольской правды» в конце 1960-х гг.: «Родители, оберегайте своих детей от религиозного и сектантского дурмана... Учащиеся, будьте все атеистами! Учителя, обучая детей, должны воспитывать их убежденными атеистами, безгранично любящими свою социалистическую Родину. Между научным коммунизмом, материалистическим мировоззрением и религией не может быть мирного сосуществования. Коммунизм рождает смелых, мужественных пытливых людей, шагающих торжественным маршем с наукой и прогрессом...» [3, л. 25].

В своих автобиографических очерках Тышевская по сути дела указала на истоки собственных атеистических воззрений. Она писала: «Я очень рано поняла, что религия была яблоком раздора, раздувая национальную вражду» [3, л. 26]. Одним из оснований такого суждения стала история семьи ее отца, оказавшейся в Оренбургской губернии в 1888 г. в числе 40 семей (или 269 человек) польских и украинских униатов, сосланных царским правительством за отказ перейти в православие [4, с. 45]. Прибыли они с территории Польши из Седлецкой губернии (село Ломазы Бельского уезда), где в 1870–1880-х гг. развернулись драматические события по насильственному переводу униатов в православие [5].

Из нотариально заверенного акта следует, что по условиям наложенных государством санкций, имущество Тышевского Михаила Мартыновича – деда Ольги Семеновны, состоявшее «из посадской усадьбы... заключающей пространства... пахотной, усадебной, огородной, сенокосной и лесной земли вместе со строениями, а именно: жилым деревянным домом, деревянным амбаром, деревянным хлебным сараем, деревянным скотным сараем», было конфисковано и выставлено на торги [2; л. 27; 3, л. 26]. В ходе состоявшегося аукциона оно было продано некому Якову Игнатьевичу Подданцу – русскому

православного вероисповедания. При этом в ходе сделки строго оговаривалось, что «приобретенное Яковом Подданцем недвижимое имущество не может быть отчуждаемо иначе как только лицам православного вероисповедания и русского происхождения». Кроме того особо подчеркивалось, что «свершенные акты без соблюдения означенных правил будут подлежать немедленному расторжению» [2, л. 28].

Однако даже столь строгие меры не сломили сопротивления ссыльных. Выбирая путь страданий за веру, они долго отказывались от предлагаемого властями обустроенного быта [4, с. 46-47]. Спустя время многие стали адаптироваться к новым условиям, нашли занятия, в 1890-е гг. стали перебираться в Оренбург. При этом к православию они не примыкали, а отправляли религиозные обряды по своему уставу по домам. В этих условиях большая часть ссыльных, живя в значительном удалении от костелов, была лишена таинств римско-католической церкви. В итоге у них выросло целое поколение, не прошедшее крещения и конфирмации [4, с. 50]. Как следствие – часть молодежи утратила религиозный пафос отцов и дедов, а жизненные испытания и нахлынувшая эпоха перемен начала XX в. с ее сугубо материалистическими установками способствовали формированию атеистического типа личности.

Думается, к этому числу людей принадлежал и отец Ольги Семеновны – Тышевский Семен Михайлович. В 1890-х – начале 1900-х г. он работал в Оренбурге в различных учреждениях наемным садовником и огородником. Когда в 1910 г. скончалась его жена – Анна Алексеевна (урожденная Киселева), он сказал своим пятерым детям: «Я окончательно пришел к выводу, что нет ни бога, ни черта. Только разум и труд людей к счастью ведут!» [3, л. 26]. Эти слова отца Ольга Семеновна отмечает как особенно подействовавшие на ее сознание и определившие мировоззренческие установки. В итоге сформировалась личность, ценностная система которой опиралась, с одной стороны, на идеалы человеческой порядочности, а с другой – на принципы воинствующего атеизма.

В то же время, личностные характеристики Тышевской Ольги Семеновны – не были исключительными, напротив, в них мы обнаруживаем типологические черты советского человека, которые, как видим, сформировались не в советском обществе, а еще за его пределами. Подобные жизненные установки уже обнаруживаются в XIX в., что нашло отражение на страницах литературы. Именно под влияни-

ем этих идей, в частности, представленных в произведениях Чернышевского (известно колоссальное влияние его романа «Что делать?» на формирующегося В.И. Ленина) сложились личности, ставшие носителями советского типа культуры. Однако, как показала история, их жизненный, трудовой пафос без опоры на духовные, выходящие за грани материального бытия смыслы, был направлен по тупиковому пути.

В этом контексте характерно замечания Н.А. Бердяева, сумевшего совершить на рубеже XIX–XX в. великий переход «от марксизма к идеализму». В работе «Истоки и смысл русского коммунизма», изданной в 1937 г., он писал, что политика истребления религиозности в СССР приведет к «обуржуазыванию» народа, которое сделает невозможным реализацию основной цели социалистического государства – построение коммунизма, «ибо никто не пожелает нести жертвы, никто не будет... понимать жизни как служение сверхличной цели, и окончательно победит тип шкурника, думающего только о своих интересах» [1, с 364, 395]. И это в то время, когда социалистическое строительство 1920–1930-х гг. разворачивалось под влиянием энтузиазма коммунистической молодежи, в основе которого лежала религиозная энергия народа, устремленного к реализации абсолютных ценностей, ориентированных не на личный интерес, а на социальное служение» [1, с 373].

Именно этот тип личности был с максимальной полнотой реализован в индивидуальных чертах заслуженной учительницы РСФСР Ольги Семеновны Тышевской. До глубокой старости она осталась верной своим идеалам. Она умерла 1987 г. Года за два до этого события из Омска приехала ее дочь и сдала мать в дом престарелых. Где похоронена Ольга Семеновна – неизвестно, но в переулке, перед окнами ее бывшей комнаты в коммунальной квартире по ул. Гая 12 (в прошлом – Динамо) растет вяз, посаженный ею в конце 1970-х гг. Сегодня это удивительно красивое дерево украшает улицу и прикрывает соседские окна от изнурительной летней жары, напоминая о прошедшей жизни – жизни человека, воодушевленного идеей, как олицетворении целой исторической эпохи.

Литература

1. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма // Бердяев Н. А. Философия свободы. Истоки и смысл русского коммунизма. – М.: ЗАО «Сварог и К°», 1997. – С. 245-412.
2. Государственный архив оренбургской области (ГАОО). Ф. Р-2819. Ед. хр. 1.
3. ГАОО. Ф. Р-2819. Ед. хр. 2.
4. Денисов Д. Н. Католицизм в конфессиональном пространстве Оренбургского края (конец XVIII – начало XXI в.) / Д. Н. Денисов. – Оренбург: ООО ИПК «Университет», 2014. –140 с.
5. Пратулинские мученики [Электронный ресурс]. – URL: <http://old.zagloba.me/index.php?showtopic=11763> (Дата обращения 21.12.2022).

М.И.Рудомино и создание библиотеки иностранной литературы в Советской России

Вся жизнь Маргариты Ивановны Рудомино была тесно связана со становлением и развитием библиотеки иностранной литературы в Москве. Она была ее создательницей и руководила ею на протяжении 52 лет. Благодаря ее трудам «иностранку» знали во всём мире.

Родилась Маргарита Рудомино 20 июня 1900 г. в Белостоке – небольшом польском городе. Вскоре после её рождения семья переехала в Саратов. Её родители были высокообразованными людьми: мать преподавала иностранные языки в гимназии, отец был агрономом и также хорошо владел иностранными языками. Они были поклонниками иностранной литературы и считали, что каждый образованный человек должен свободно думать и говорить не только на родном языке, а поэтому французская и немецкая речь часто звучали в их доме. Рудомино говорила: «Иностранные языки окружали меня с детства, и моя тяга к иностранной книге вполне естественна» [5, с. 1]. В пятнадцатилетнем возрасте она лишилась родителей и попечение о девочке-подростке взяла на себя сестра матери Екатерина Кестер. В 1918 г. тетушка создала в Саратове высшие курсы иностранных языков, где поручила племяннице заниматься бухгалтерией и небольшой библиотекой. Там же Маргарита стала преподавать французский язык и параллельно сама осваивать английский [5, с. 1]. Стремление изучать иностранные языки побудили её в 1921 г. отправиться в Москву для продолжения образования на романо-германском отделении факультета общественных наук Московского государственного университета.

В июле 1921 г. она была назначена заведующей вновь организованной библиотекой при Неофилологическом институте, основанном все той же её тетушкой Е. Я. Кестер. Предполагалось, что вновь созданный институт будет центром изучения иностранных языков Советской Республики, однако обстоятельства сложились иначе. В авгу-

сте 1921 г. институт был ликвидирован, а библиотека по инициативе Маргариты Рудомино и с разрешения Наркомпроса – реорганизована в самостоятельное учреждение – Неофилологическую библиотеку [5, с. 1].

На первых порах размеры библиотеки были более чем скромными: штат включал руководителя, трех библиотекарей и уборщица. Фонд библиотеки, пополнявшийся в основном собственными силами, насчитывал на первых порах около двух тысяч книг. Одним из вкладов в библиотечный фонд стала коллекция книг, принадлежавшая матери Маргариты Ивановны, которую Рудомино привезла в Москву из Саратова. Она включала книги по лингвистике и методике преподавания иностранных языков, без которых библиотека, призванная помочь изучению иностранных языков была немыслима [5, с. 2].

Постепенно число книг увеличивалось, их пополнение шло из разных источников. Так, например, в 1923 г. библиотека им. Островского передала в фонд библиотеки 12 тысяч томов иностранной литературы. Со временем Неофилологическая библиотека стала излюбленным местом для московской интеллигенции. Приходили писатели, лингвисты, переводчики, устраивались тематические вечера, но ощущалась нехватка иностранной периодики. Позднее с помощью Клары Цеткин – революционерки и одной из основательниц Коммунистической партии Германии – фонд пополнился зарубежными газетами и журналами [3].

В 1924 г. библиотека переехала в Исторический музей. В том же году её переименовали в Государственную библиотеку иностранной литературы. Теперь там не только выдавали книги, но и обучали иностранным языкам – через год заработали кружки под руководством высоко квалифицированных специалистов. В 1926 г. на базе библиотеки открылись высшие курсы иностранных языков.

В 1928 г. в фонде библиотеки было уже около 40 тысяч книг – издания на английском, французском, немецком, польском, итальянском, испанском и других языках. Вновь встал вопрос о расширении. Следующим зданием библиотеки стало помещение церкви Космы и Дамиана в Столешникове переулке, что, как годы спустя отмечала Маргарита Ивановна, ее спасло от сноса [5, с. 3]. Здесь было создано книгохранилище, справочно-библиографический отдел, выделено помещение для каталогов, открыты читальные залы, залы для изучения иностранных языков читальный зал и лекторий, где читались

лекции о Шекспире, методах художественного перевода и многое другое [5, с. 3].

Библиотека стала одним из инициаторов движения «Иностранные языки в массы». Появились филиалы на крупных заводах, в парках культуры и отдыха. Сотрудники отправлялись на большие стройки и в промышленные центры – Магнитогорск, Кемерово, Караганду, Нижний Тагил, Днепропетровск. В областных и крупных районных библиотеках создавались отделы иностранной литературы [5, с. 2].

В 1932 г. – к 10-летию с момента основания – библиотека обрела широкую известность. К этому моменту она получила новое название – Государственная центральная библиотека иностранной литературы. Высшие курсы иностранных языков стали пользоваться такой **популярностью и авторитетом**, что превратились в самостоятельный Московский институт новых языков – сегодня это Московский государственный лингвистический университет. Ещё одним важным начинанием стала организация бюро переводчиков. В его семинарах в качестве консультантов работали известные переводчики и учёные И. А. Кашкин, Б. А. Грифцов, М. Л. Лозинский, Ф. В. Кальин, А. К. Дживилегов. Позже на базе бюро было образовано ядро объединения художественного перевода в Союзе советских писателей [5, с. 3].

Важным направлением деятельности библиотеки в 1930-е гг. стала антифашистская пропаганда: собиралась соответствующая литература, устраивались выставки и интернациональные вечера с участием проживающих тогда в СССР писателей И. Бехера, В. Бределя, А. Куреллы, Э. Вайнерта, Дж. Джерманетто, Э. Сяо. Война в Испании дала новый толчок этой деятельности: в библиотеке работали кружки испанского и русского (для испанцев) языков, книгами снабжались приехавшие испанские дети и политэмигранты. В 1938 г. Вторая Испанская Республика подарила библиотеке коллекцию книг на испанском языке [5, с. 2].

Время сталинских репрессий оказалось для библиотеки временем испытаний. С 1936 по 1938 г. были арестованы трое сотрудников, находили «идеологически вредные» издания. Да, и сама Рудомино оказалась на грани – одна из бывших сотрудниц написала на неё донос, но дальше обвинений дело не зашло, за библиотеку вступилась коллегия Главнауки [1].

Библиотека не останавливала свою работу и во время Великой Отечественной войны, она была превращена в центр антифашистской

контрпропаганды. Наиболее ценные экземпляры были отправлены на хранение за Урал, а самыми частыми посетителями стали военные – их учили немецкому языку. Сотрудники библиотеки также помогали Генштабу и Главному политуправлению Красной армии, подбирали материалы для Совинформбюро, переводили немецкие документы и листовки, доставленные с фронтов [1; 5, с. 2].

После войны в библиотеке оказалось много трофейных книг. В 1945 г. Рудомино посетила Германию вместе со своими сотрудниками. Поездка длилась полгода, они занимались спасением книг из разорённых библиотек. В 1946 г. библиотека получила в дар большое количество книг на английском языке из Америки. Так же Маргарита Ивановна приняла решение войти в состав Государственного издательства иностранной литературы, чтобы не остаться без поддержки государства [1; 2].

В 1948 г. Рудомино добилась превращения библиотеки во Всесоюзную государственную библиотеку иностранной литературы. Книгами оттуда пользовались министерства, издательства и ведомства. В 1953 г. вышло распоряжение Совета Министров СССР о строительстве собственного здания для библиотеки, но строить начали только в 1961 г. на улице Ульянова (ныне Николаямская). Переезд состоялся почти через четыре года. В новом здании было просторное книгохранилище, 14 читальных залов и зал для конференций. На тот момент в библиотеке трудилось почти 700 человек, а фонд состоял из четырех миллионов изданий [1; 4]. Маргарита Ивановна рассказывала: «Увидев на новых полках многострадальные книги, с только кочевавшие, испытавшие и подвальную сырость, и холод, и переезды в разные концы города, наконец поставленные на постоянное место, в этом удобном хранилище, я не удержалась и поцеловала их» [5, с. 3].

В 1973 г. Рудомино уволили из её собственной библиотеки. Её место заняла Людмила Алексеевна Косыгина-Гвишиани, дочь председателя Совета Министров СССР. Маргарита Ивановна говорила: «Несмотря на мое 52-летнее руководство Библиотекой, меня в непозволительной форме выгнали на пенсию, позолотив пиллюлю обещанием оставить в штате для работы над историей ВГБИЛ, но и это не было выполнено <...> Новый директор не включила в план мою работу по истории Библиотеки и не оставила меня в штате» [5, с. 5]. На имя создательницы библиотеки был наложен негласный запрет. Сложившуюся ситуацию Маргарита Ивановна тяжело переживала, о чем откровенно говорила в одном из своих последних интервью, указывая,

что ее знания и опыт могли бы быть полезны современному развитию ее детищу – Библиотеке иностранной литературы [5, с. 6].

М. И. Рудомино ушла из жизни в апреле 1990 г., а в августе того же года работники библиотеки обратились в Совет Министров с просьбой присвоить библиотеке её имя. Так надежда Маргариты Ивановны на торжество справедливости оправдалась в полной мере.

На сегодняшний день фонды библиотеки насчитывают около пяти миллионов экземпляров, включая книги и периодические издания, на более чем 150 языках мира. Как и почти сто лет назад, при библиотеке работают языковые курсы. С 2017 г. там проводят тематические фестивали, наиболее популярным из них стал фестиваль франкофонии (для любителей французского языка). В библиотеке работают Академия Рудомино, где обучают российских и зарубежных работников культуры, Центр американской культуры, Центр славянских культур. Партнеры «иностранки» — Болгарский культурный институт, Азербайджанский культурный центр, Нидерландский образовательный центр, отдел японской культуры и другие.

Анализируя феномен Рудомино, писатель и частый посетитель «иностранки» Лев Копелев отмечал: «Она говорила только правду, и, конечно же, её неподдельная влюблённость в своё дело, её доверчивое упрямство и открытая целеустремлённость – хочу, чтобы моя библиотека была богатой, обширной, лучше всех, – её любознательность и любопытство привлекли к ней самых разных людей» [2]. Маргарита Ивановна была, есть и будет уникальным человеком, одним из высших в своей области деятелей авторитетов мира, «послом советского библиотековедения за рубежом» [5, с.1]. Именно так говорится о М. И. Рудомино во «Всемирной энциклопедии библиотек и информационных служб».

Литература

1. Библиотека иностранной литературы им. М.И Рудомино [Электронный ресурс] URL: <https://libfl.ru/> (Дата обращения: 26.12.22)
2. К 120 –летнему юбилею Маргариты Ивановны Рудомино [Электронный ресурс] URL: <http://press-libfl.tilda.ws/rudomino> (Дата обращения: 27.12.22)
3. Полжизни с иностранкой. Как Маргарита Рудомино создала библиотеку [электронный ресурс]. – Москва, 2020. – Режим доступа: <https://www.mos.ru/news/item/76468073/> (дата обращения: 22.12.2022).

4. Пять секретов успеха великого библиотекаря Маргариты Рудомино [Электронный ресурс] URL: <https://rg.ru/2020/07/03/piat-sekretov-uspeha-velikogo-bibliotekaria-margarity-rudomino.html> (Дата обращения: 26.12.22).

5. Рудомино М. Книги моей жизни [Текст] / подгот. к печ. Р.С. Гиляровский, интервью И.М. Левидова // Наше наследие. – 1989. – №12. – С. 1-6.

6. Та, кто смогла очень многое. Маргарита Рудомино [Электронный ресурс] URL: <https://godliterature.ru/articles/2020/07/03/ta-kto-smogla-ochen-mnogoe-margarita-r> (Дата обращения: 27.12.22)

Приобщение к музейной культуре

1.

Известно, что интеллигенции как класса в Советском Союзе не существовало, с 1920-х гг. состав интеллигенции начал резко меняться. Одни эмигрировали вследствие инициированной в 1922 г. В.И. Лениным и поддержанной правительством акции против интеллигенции как потенциального классового врага (умных и деятельных боялись во все времена). Пожалуй, расставание с интеллигенцией XIX в. можно обозначить датами 29–30 сентября и 16–17 ноября 1922 г., когда была совершена отправка двумя рейсами немецких пассажирских судов – «Oberbürgermeister Naken» и «Preussen» соответственно из Петрограда в Германию, в Штеттин, в эмиграцию видных представителей российской творческой интеллигенции – ученых, врачей, деятелей культуры, которых посчитали противниками советской власти.

Но именно к этому времени власть рабочих и крестьян почувствовала уверенность и, освободившись в прямом и переносном смысле от наследия прошлого, с энтузиазмом взялась за строительство нового мира: «мы свой, мы новый мир построим»!

И на месте интеллигенции, имевшей прочные корни старорежимного образования, стала формироваться новая социальная группа с тем же названием. Это была рабоче-крестьянская молодёжь, получившая доступ к высшему образованию, чего в царской России даже представить было невозможно. Выходцы из рабочей среды, быстро осваивающие азы арифметики и грамоты, брались за решение важных задач государственного строительства.

Советская власть всячески поощряла и поддерживала получение образования выходцами из народных масс, одновременно затрудняя его получение лицам «нетрудового» происхождения. Результатом этой целенаправленной политики стало увеличение числа молодёжи с высшим образованием, хотя по показателям общей культуры новояв-

ленные интеллигенты, увы, не дотягивали до уровня своих предшественников. Со временем привычное представление об интеллигенте стерлось, а к интеллигенции в Советском Союзе стали причислять всех работников, занятых умственным трудом: учёных, врачей, инженеров, учителей, артистов, писателей, поэтов. А поскольку в СССР существовало всего два основных класса: рабочие и крестьяне, выходцами из которых были советские интеллигенты, то потомственной интеллигенции как класса в стране Советов попросту не было. И ее стали называть «прослойкой».

Особый успех новая власть добилась в самом массовом и решённом ударными темпами, как и полагалось обществу, претендующему на мощный рост, мероприятия – ликвидации безграмотности [7]. Применяв этот термин к более узким областям культуры, получим, что ликвидация безграмотности осуществлялась в таких областях повседневной жизни, как эстетическая культура (чтение книг, просмотр кинофильмов, посещение музеев, театров, библиотек, филармоний, выставок, туризм, профсоюзные поездки, курсы повышения квалификации и другое). Музейный «ликбез» также был решен за счёт государственной программы финансирования и охвата большого количества специалистов и участников.

Создание Экскурсионного института в Петрограде (1921–1924) стало естественным продолжением развития школьного и внешкольного дела в Петербурге ещё с дореволюционной поры. В 1918–1919 гг. экскурсии стали проводить специалисты станций, которые сами разрабатывали экскурсионные планы, маршруты, лекции, проводили курсы для педагогов. Так исследовательские и методические задачи, прежде выполнявшиеся преподавателями соответствующих дисциплин, пришлось изъять из школы и доверить специальным учреждениям – экскурсионным станциям. Первоначально станции предназначались только для естественно-научных экскурсий. Однако уже летом 1919 г. для загородных поездок были организованы опорные гуманитарные пункты при дворцах-музеях в Павловске, Петергофе и Детском селе. С 1 января 1920 г. в Аничковом дворце, где разместился Музей города, была открыта Центральная станция гуманитарных экскурсий (ЦСГЭ). Основные задачи гуманитарной станции были определены как организация экскурсий по Петрограду, его музеям, «а также фабрикам и заводам» [20, с.415]. При ней также было организовано питание и оборудовано общежитие для экскурсантов из провинции (Рис. 1).

В 1920-х гг. программы по краеведению и экскурсоведению пережили свою «золотую» пору в развитии отечественной краеведческой школы. Блестящая плеяда экскурсоводов (Б. Е. Райков, В. А. Зеленко, Н. И. Анциферов, И. М. Гревс, Б. П. Брюллов, Н. Д. Флитнер), широчайший размах экскурсионной работы, массовое распространение среди экскурсантов, расширение экскурсионной тематики, применение экскурсионного метода как образовательного и исследовательского, введённого Б. Е. Райковым [13], – вот далеко не полный список достижений советской экскурсионной школы указанного периода [16, с. 58–76].

Русский музей активно включился в дело просвещения зрителя. Переписка профсоюза Экскурсионного института с руководством Русского музея повлияла на принятие положительного решения в отношении посещения музея школьных групп, а также групп «красноармейцев». «Центральная Школьная станция Гуманитарных экскурсий Соцвоса обращается в Русский музей с просьбой разрешить школьным группам приходить на экскурсию целым классом. Вполне понимая, что нормальная экскурсионная группа не должна превышать 30 человек, Школьная Станция считает необходимым возбудить вопрос о несоблюдении этой нормы для школьных групп по следующим соображениям: экскурсия в школьной работе тот же урок и на нём присутствует класс целиком, фактически же в трудовых школах классы бывают более численны, чем 30 человек. Учебная табель и бюджет времени учащихся не позволяет устраивать двойную экскурсию, деля класс на 2 части. Воспитателей в современной школе, как и отдельных педагогических лиц, нет и экскурсию ведет или сопровождает преподающий в этом классе. Школьная Станция просит принять во внимание эти условия школьной работы, обещая со своей стороны на нарядах проставлять фактическое число учащихся данного класса» [12, л. 56–59 об.]. (Рис. 2).

Правительством Страны Советов поставлена задача воспитания нового человека. Для этой цели были собраны лучшие силы страны и основаны учреждения культурно-просветительного характера для развития различных сторон личности ребёнка и подростка. В дополнение к школьному образованию открылись «первые из лабораторий, которые создаются в Советской стране для воспитания нового человека, культурного гражданина социалистической родины» [4, с. 12]. Из них: Государственный музей игрушки (1918), основатель – искусствовед, коллекционер и Н. Д. Бартрам; Дом пионеров и октябрят

(1923), где были скульптурная и архитектурная мастерские, литературная и изостудия, детские библиотеки. Позднее, к середине 1960-х гг. уже существовала целая сеть детских библиотек во всех республиках, краях, областях России. Целые методические центры существовали в областных и районных центрах.

В 1920-х гг. связь музея и школы осуществляли работники Губернских отделов народного образования (ГубОНО), подчинявшиеся Главнауке. Просветительская работа Художественного отдела Русского музея включала направление «работа с массой», в которую входила работа со школой [18, с. 263].

Летний сезон 1926 г. ознаменован первым заездом советских детей в лагерь «Артек». Впоследствии из инициативы руководства детских баз отдыха и представителей «Красного Креста», направленных на оздоровление детей и организацию «лагеря-санатория», выросло многопрофильное педагогическое движение по летней работе со школьниками. Сотрудники Русского музея также принимали участие в «проведении летней работы с учащимися», что было отражено в Плане по рационализации работы [11, л. 8–19]. Они вели экскурсии по городу для детей (приезжих и местных) или выезжали с лекциями в детские оздоровительные лагеря (в том числе и в Артек). В то же время начались экскурсии, поддержанные профсоюзами местных организаций. Это были поездки на несколько дней с посещением главных музеев страны – Кремль, Эрмитаж, Русский музей и другие. Оплату железнодорожных билетов и экскурсий брала на себя местная администрация, руководство предприятий или учебных заведений конкретных провинциальных локациях.

1930–1940-е гг. – время утверждения практики массового зрительского интереса к художественно-музейным ценностям. Появляется потребность регионов в установлении прочных контактов с представителями столичных культурных учреждений (театры, филармонии, музеи, библиотеки, научно-исследовательские центры и другие). (Рис. 3).

Великая Отечественная война 1941–1945 гг. заморозила налаженные связи культурного обмена, но не прекратила их. Появилось другое движение – центробежное, из метрополии к окраинам, именно потому, что два больших города Советского Союза – Москва и Ленинград – находились в сложном политическом, экономическом и военном положении. Научная и культурная элита по разным причинам вынуждена была эвакуироваться из столиц в другие города большой

страны, искала возможности перепрофилирования ресурсов своих производственных потенциалов для продолжения важных приоритетов деятельности, вводя в круг своих интересов ранее неизвестные для своего внимания территории и пользуясь услугами контингента из провинции. Таким образом круг расширился, особенно за счет эвакуации и довольно длительного нахождения в рабочем состоянии высокопрофессиональных кадров столичных научных и культурных учреждений. Например, эвакуация Русского музея и Эрмитажа на Урал благостно повлияла на повышение интереса к художественно-изобразительному искусству у представителей населения крупных, но отдалённых городов России (Нижний Новгород, Пермь, Нижний Тагил, Соликамск).

Художественные коллекции известных советских музеев – Государственного Русского музея в г. Молотов (Пермь) и Государственного Эрмитажа в г. Свердловске (Екатеринбург), хранившиеся там в военное время, опосредованно создавали тот духовно-эстетический климат в обществе, который положительно повлиял на эмоционально-нравственное и культурное развитие жителей Сибири и Урала.

В ряду указанных сопоставлений стоит и пример зарождения уральского центра византистики. Идея создания научного центра на Урале зародилась в тяжелое время Великой Отечественной войны, а реализовалась по воле единомышленников – М. Я. Сюзюмова, А.И.Виноградова, Е. Г. Сурова и благодаря эвакуированному С.Ф.Стржелице из Крыма в Свердловск архива Херсонесского музея [1, с. 5–7]. Школа византистики в Екатеринбурге обязана знаниям, опыту и, главное (!) пребыванию в военное время на Урале М. Я. Сюзюмова, который «по праву выдвигается в число ведущих советских византистов, вокруг ученого формируется собственная научная школа, известная теперь как уральская школа византиноведения». О перипетиях его «интеллектуальной биографии» написал В.В. Сашанов [15, с. 139–145].

В Русском музее трудятся несколько представителей провинциальной интеллигенции, которые вспоминают о том, как на выбор их профессии повлияло знакомство с видными учёными в области искусства, находившимися в годы Великой Отечественной войны в эвакуации в Молотове, Свердловске, Соликамске и других. Р.А. Гельман, уроженка Свердловска, с 1955 по 2013 гг. неизменно работала в Русском музее со взрослой и детской аудиторией. (Рис. 5). Ей при-

надлежит идея организации выставок детского творчества в Русском музее (Рис. 4, 5).

Вскоре после открытия музеев послевоенного времени возник и новый вид массовой работы: культпоходы, которые свидетельствовали о всё возрастающем интересе к художественному наследию национального искусства.

Поколение предвоенного и военного времени выросло на усвоении традиций советского государства в области культуры и науки. Укрепление центробежных и центростремительных сил позволило усовершенствовать стандартизацию школьного образования, гарантирующее обучение в вузах столиц СССР (Москва – Ленинград) и систему распределения высококвалифицированных специалистов в регионы (обязательная «отработка»: 3 года после окончания вуза). Таким образом устанавливалась прочная связь центра и периферии, закладывались основы поведенческой системы – обязательное школьное образование, повышающее рейтинг трудящихся специалистов разных уровней и дающее возможность продолжения образования в вузах и дальше – в аспирантуре и докторантуре. Эти образовательные ступени мог преодолеть каждый, кто хотел получить знания и достойно оплачиваемую работу. Процесс ступенчатого прохождения образовательных уровней сопровождался погружением в идеологическую атмосферу культурной жизни, результатом которого явился созданный государством образ культурного гражданина страны Советов – советского интеллигента – человека, получившего высшее образование в первом поколении, работающего на идею усовершенствования мира с позиций гуманизма, материальная сторона жизни для которого не имела главенствующего положения. Страна Советов сформировала образ «провинциального интеллигента»: отрицание мещанской платформы существования, понимание избранной профессии как любимого дела и отдающего себя его бескорыстному служению, стремящегося обустроить свой быт и быт своих домочадцев на позициях нестяжательства, а свободное время посвящать активному отдыху, занятиям спортом, чтению и обсуждению книг, посещению мест культурного досуга и другое.

Словом, к концу 1950-х гг. ровесники войны и молодые люди предвоенных лет рождения, вступив в осознанную жизнь, смогли выбрать профессии по душе, получить образование в лучших вузах страны и выйти на прикладное освоение профессиональных знаний. Можно предположить, что, создавая свои семьи, представители про-

винциальной интеллигенции (инженеры, врачи, учителя, агрономы, научно-технические и творческие работники) стремились выстроить свою жизнь таким образом, чтобы детей приобщить к предлагаемым обществом духовным ценностям. Качественное школьное обучение явилось стимулом для получения высшего образования в крупных городах страны, залогом достойной оплаты труда, уважением в коллективе, признанием определения «интеллигент».

2.

Провинциальная интеллигенция эпохи застоя (середина 1960-х–вторая половина 1980-х гг.) представляла собой довольно сплоченный коллектив оптимистично настроенных на совершенствование собственного образования работников, участвующих в различных видах творческого досуга, предлагаемого на местах, как-то – экскурсии «выходного дня» (Рис. 6). Поездки в культурные столицы СССР также были программным пунктом жизненного уклада и устремлений представителей сферы умственного труда. В Москве и Ленинграде обязательными для посещения были музеи, театры, концертные залы, выставки, спортивные мероприятия. Хорошим тоном считалось приобретение книг – как по вопросам специальности, так и художественных, и альбомов по искусству. И для памяти приобретались сувениры – открытки, марки, галантерея или парфюмерия с эмблемами столичных фирм, предметы печатной продукции (блокноты, записные книжки, ежедневники).

Ещё одно направление в приобщении к культуре представлял план посещения прибалтийских республик. И если поездка в Таллинн, Ригу или Вильнюс для граждан северо-запада ввиду близости географического положения являлся распространённым фактом жизни, то для жителей более дальних регионов страны с другим климатом и ландшафтом такое путешествие было редким и малодоступным, оно вызывало особый интерес и восторг, потому что у человека российской глубинки в буквальном смысле слова появлялась возможность узнать, что такое «окно в Европу».

Путешествия за границу начинались с разрешения первичных партийных и профсоюзных организаций на местах работы посетить страну социалистического лагеря. Немногим удавалось добиться поездки в более далёкие пункты, находящиеся за границей «советского зарубежья», потому что в капиталистические страны отбор контингента был более строгий. Но те, кто смог посетить страны Западной

Европы, Азии или Американского континента, более того – пожить там в качестве сотрудников различных ведомств или членов их семей – окунались в совершенно другой мир и по возвращении имели собственное представление о плюсах и минусах жизни в СССР. Такой опыт также положительно влиял на стимул приобретения качественного образования и приобщения к ценностям «духовного союза» интеллигентов. Впрочем, в сфере материального поощрения труда высококвалифицированного работника и его возможности содержать себя и свою семью, уже в те годы наблюдалась разница, что не очень хорошо влияло на формирование патриотических чувств следующих поколений молодых людей.

Надо отметить, что до 1990-х гг. не была отменена практика отправки представителей советской науки, техники и культуры в заграничные командировки, на учёбу с целью обмена опытом или профессионального усовершенствования. В портфеле приказов Всесоюзной Академии художеств существовали и те, которые, согласно давнишней традиции, направляли отлично защитившихся выпускников творческих кафедр на практику в Италию, Францию или Голландию на несколько месяцев, как это было в дореволюционные времена для художников-пансионеров [9, л. 1–3]. Практики, проходившие в Государственном Эрмитаже, способствовали формированию индивидуальных интересов студентов, что привело в 1939 г. к появлению специализации у студентов. При этом кафедра искусства Средних веков и Нового времени предполагала, что 3–4 студента будут заниматься Средневековьем на Востоке и Западе, 6–7 человек обратятся к искусству Ренессанса и барокко, 3–4 – к Новому времени. Профессиональная специализация предполагала обязательное прослушивание курса, объемом 270–400 ч., преобладать должны были семинарские занятия. В целом практические задания изначально занимали большую часть учебного времени, при этом лекции читали опытные преподаватели, в то время как семинары могли проводить и аспиранты кафедр. По завершению аспирантуры и защиты кандидатской диссертации молодые специалисты имели возможность дополнить свое образование по указанным специализациям: христианское западное Средневековье (Англия, Италия, Германия, Греция), восточное Средневековье (Италия, Греция, Турция, Алжир), Ренессанс и барокко (Голландия, Италия, Франция) [2, с. 80].

В послевоенное время зарубежные поездки по научным позициям существовали в малом количестве, но уже во времена Хрущёва и

Брежнева получили «зелёный свет». В музее практиковались краткосрочные поездки с выставками и длительные командировки по углублению научной темы. Русский музей хранит следующую статистику. Г. Д. Петрова – экскурсовод – в 1973 г. около 3-х месяцев была в Венгрии «как сопровождающая выставку древнерусского искусства» [8, л. 30], О. Ф. Петрова – заместитель директора по пропаганде – направлялась в ГДР, Польшу, Чехословакию для чтения лекций об искусстве советского реализма [8, л. 32], В. А. Пушкарёв – директор, кандидат искусствоведения – неоднократно бывал во Франции с запросами от музея по поводу приобретения произведений русских эмигрантов для коллекции Русского музея [8, л. 31], В. К. Лаурина – заведующая отделом древнерусского искусства, кандидат искусствоведения – выступала с докладами по искусству Древнего Новгорода и Москвы во Франции, принимала участие в византийском конгрессе в Вашингтоне в 1988 г. [8, л. 35] и продолжила работу в составе секции «Византия и Русь» для подготовки следующего конгресса византистов в Москве в 1991 г. [5, с. 630–1298]. Заметим, В. К. Лаурина родом из г. Херсон. Окончив в небольшом провинциальном городе среднюю школу, поступила в Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина в 1949 г. и в том же году пришла на работу в Русский музей, где и завершила свою трудовую деятельность, как и жизненный путь, 05.03.1988 г. в должности заведующей Отделом древнерусского искусства. В 1954 г. она защитила кандидатскую диссертацию в Научном совете МГУ. Провинциалы, получившие образование в Москве и Ленинграде, становились представителями столичной интеллигенции (Рис. 7).

3.

Всеобщая идея приобщения молодого поколения к музейной культуре как одна из главных задач эстетического воспитания молодёжи продолжила начинания известного педагога украинского происхождения В. А. Сухомлинского, выросшего в глубинке, в с. Васильевка Херсонской губернии и преподававшего в с. Павлыш Кировоградской области. Система эстетического воспитания детей в школе В. А. Сухомлинского уникальна по целям, содержанию, формам и методам работы. Её элементы пронизывают весь комплекс учебно-воспитательного процесса в школе, внеурочную работу с детьми, создавая единую воспитательную эстетическую среду. Секрет успеха В.А. Сухомлинского состоит в том, что он решение проблемы эстети-

ческого воспитания начинал с воспитания у детей потребностей и чувств понимания прекрасного в процессе их умственного развития при непосредственном общении с природой при интеграции и эстетизации школы и среды. Педагогические коллективы с большим интересом относятся к решению проблемы эстетического воспитания, но, к сожалению, не все достигают таких успехов, как В. А. Сухомлинский, потому что он сам делал многое из написанного. Суть эстетического воспитания, по В. А. Сухомлинскому, состоит в удовлетворении потребностей детей в созерцании красоты и сопереживании, а не в сообщении им какого-то объёма знаний по эстетике [17, с. 180–182].

Его последователи – авторы и разработчики Концепции эстетического воспитания школьников – Д. Б. Кабалевский (музыкальное воспитание) и Б. М. Неменский (художественно-изобразительное воспитание), ратующие за введение экспериментальной программы по искусству в общеобразовательные школы с обязательными разделами «Бесед по искусству», посещением театров, филармоний, музеев, художественных галерей и др. смогли восстановить связь идей 1920-х гг. с требованиями времени конца 1980-х гг. Концепция и программа разрабатывались в лаборатории НИИ школ Министерства просвещения РСФСР в период с 1973 по 1979 гг. Основные идеи концепции воплощены в статье, предваряющей программу по музыке «Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы». Сама же программа выходила небольшими тиражами с примечанием «Экспериментальная» [6, с. 5–18].

Фундаментальный тезис Д. Б. Кабалевского заключался в том, что важно воспитать культуру, а не только научить музыке юного гражданина своей родины: «Я стремился воспринять то ценное, что было найдено лучшими отечественными и зарубежными педагогами не только в области музыки, но и в других областях школьного обучения, где новаторские устремления в ряде случаев уже привели к весьма ценным результатам. Постоянным источником размышлений и, если так можно сказать, педагогических эмоций, стали для меня взгляды и убеждения В. А. Сухомлинского, выросшие из его безграничной веры в духовные силы детей и подростков, из глубокого, истинно человеческого уважения к ним [3, с. 52]. Из музыкантов-педагогов прежде всего должны быть названы В. Н. Шацкая и Н.П.Гродзенская, нашедшие в своей педагогической и научно-методической работе немало нового, прогрессивного. И все же изменения, вносимые в программу, являются изменениями принципиаль-

ного характера. Уроки музыки, ни в какой мере не отрицая важности хорового пения, развивающего национальные хоровые традиции, равно как и важности изучения музыкальной грамоты, ставят перед собой гораздо более широкую задачу – ввести учащихся в мир большого музыкального искусства, научить их любить и понимать музыку во всём богатстве её форм и жанров, иначе говоря, воспитать в учащихся музыкальную культуру как часть всей их духовной культуры» [6, с. 6].

Рабочая программа «Изобразительное искусство и художественный труд», вышедшая в свет в 1974 г., построена на основе преемственности, вариативности, интеграции пластических видов искусств и комплексного художественного подхода, акцент делается на реализацию идей развивающего обучения, которое воплощается в разных видах художественно-творческой деятельности: декоративно-прикладной, художественно-конструктивной и проектной. Художественная деятельность школьников на уроках находит разнообразные формы выражения: изображение на плоскости и в объёме; декоративная и конструктивная работа; восприятие явлений действительности и произведений искусства; обсуждение работ товарищей, результатов собственного коллективного творчества и индивидуальной работы на уроках; изучение художественного наследия; поисковая работа по подбору иллюстративного материала к изучаемым темам; прослушивание музыкальных и литературных произведений. В содержании уроков входит изображение фигуры человека в разные исторические эпохи, поэзия повседневной жизни в искусстве разных народов, исторические и мифологические темы в искусстве разных эпох, искусство иллюстрации, слова и изображения. Сочетание индивидуальной и коллективных форм работ и выполнение художественно-творческих проектов, позволяет развивать творческое воображение и художественно-образное мышление учащихся и повышать мотивацию обучения [10]. (Рис. 8, 9).

Учебники по рисованию для учащихся общеобразовательных школ не издавались ранее ни в России, ни за границей. Впервые идея создания учебников по рисованию для всех классов средней школы возникла в СССР в 1957 г. Учпедгиз решил издать пробные учебники Н. Н. Ростовцева для учащихся первого и второго класса. Эти учебники обсуждались районными методистами всех школ г. Москвы на специальных заседаниях и получили одобрение. Проведена была и экспериментальная работа в школах, которая также дала хорошие ре-

зультаты. Учебники по рисованию для третьих и четвёртых классов также были составлены Н. Н. Ростовцевым согласно договору с Учпедгизом в 1957 г. [14]. Преподавание изобразительного искусства в общеобразовательной школе всегда ставило своей задачей воспитание человека всесторонне и гармонически развитого. Огромная роль в решении этой задачи принадлежит эстетическому воспитанию, пробуждению в человеке прекрасного и возвышенного стремления жить и творить по законам красоты.

В 1972–1980 гг. Научно-исследовательский институт художественного воспитания провёл эксперимент под руководством Б.П.Юсова по совершенствованию содержания образования предметов художественно-эстетического цикла. В 1974 г. при Научно-исследовательском институте художественного воспитания создана проблемная группа под руководством Б. М. Неменского. Вывод: эстетическое отношение к жизни превращает труд человека в источник радости, духовного удовлетворения и наслаждения. Педагогика как наука отводит большое место в эстетическом воспитании искусству. Но нельзя игнорировать и художественное образование.

Деятельность различных исследовательских институтов в те годы вызвала в 1971–1985 гг. активизацию методической работы в союзных республиках. Так, в этот период были опубликованы «Психология» профессора В. С. Кузина, содержащая интересный материал, связанный с изобразительной деятельностью; его же «Методические рекомендации к проведению уроков рисования с натуры»; Сборник исследований сотрудников НИИ художественного воспитания АПН, проведённых еще в 1960-е гг.; «Изобразительное искусство в школе» под редакцией В. В. Колокольникова; «Уроки рисования с натуры в общеобразовательной школе» Г. Г. Виноградовой, пособия по преподаванию изобразительного и декоративного искусства в начальной школе Т. Я. Шпикаловой и другие.

Можно констатировать, что всесоюзный эксперимент, распространяющийся на все регионы страны, в целях повышения культурного уровня подрастающего поколения посредством внедрения программ по музыке, изобразительному искусству и художественному труду, удался. Советские школьники были знакомы с музеями и театрами, планетариями и филармониями, занимались в различных кружках и секциях, добровольно участвовали во внеклассной общественной работе, выписывали журналы и газеты. (Рис. Так, журнал по искусству «Юный художник», выпустивший первые номера в 1936–

1940 гг., возобновил свою деятельность в 1978 г., и в 1980–1990-е гг. почти каждый советский ребенок мог получать журнал на дом по подписке. С таким же названием по всей стране проходили выставки детского творчества, что в обязательном порядке стимулировало творческую активность детей и развивало их кругозор [19, с. 8].

Обучаясь в институтах и университетах, студенты также занимались творчеством, активно посещали лекции и концерты, участвовали в туристических, спортивных и культурно-массовых мероприятиях, что естественным образом сказывалось на повышении культурного уровня и создавало фундамент для собственного духовного роста, что и отличает интеллигенцию от других социальных групп, и стимулировало потребность в передаче знаний подрастающему поколению. Существовали многочисленные шефские формы работы. В Русском музее в 1980-е гг. знаменит был Факультет общественных профессий (ФОП), посещение которого строилось на цикле бесплатных лекций годового абонемента в Лектории музея для студентов негуманитарных специальностей, бесплатном посещении концертов классической музыки, общении с представителями творческой интеллигенции, поездками по архитектурно-историческим памятным местам страны и другое. (Рис. 10).

Приведённые выше ссылки на мероприятия, проводимые в течение нескольких десятков лет в системе школьного и ВУзовского образования, указывают на бытование социальной группы «провинциальная интеллигенция» в общем контексте культурной жизни страны в период её существования в формате объединения различных народов.

4.

Документализм эпохи зафиксирован во множестве фотографий, в которых субъектами для съёмок являлись простые граждане большой страны в моменты занятий, способствующих расширению культурного потенциала человека, а объектами и фоном служили интерьеры и экстерьеры повседневности эпохи социализма. Фотограф работал лишь с моделью, более удачно выстраивая свет, композицию и собственно экспозицию съёмки для выявления «настроения» кадра, прекрасно понимая, что случайное в подготовленном формате также останется. Такие снимки выполняли сотрудники местных газет, журналисты, да и просто любители с хорошей подготовкой в фотографическом деле. Сегодня имеется довольно богатая база фотографического документального материала, воспроизводящая миг жизни в

вечности. Документальная фотография в таком случае может расцениваться как произведение художественного творчества, сохраняя собственный авторский взгляд на происходящее и донося до нас реалии ушедшего времени.

Фотографии, представленные иллюстративным сопровождением данной статьи, также относятся к постановочным, в свою очередь запечатлевая реальные события времени.



Рис. 1. Одна из самых ранних фотографий, сохранившихся в Архиве фотодокументов Русского музея. Молодые военные были приглашены на экскурсию в Русский музей и, следуя логике показа музейных достопримечательностей, уже ознакомились с коллекцией произведений верхних этажей и переходят на первый этаж для продолжения променада. Первых остановили на маршевом переходе, остальные сняты во время спуска. Все красноармейцы смотрят в объектив фотоаппарата, который находится либо на штативе, либо в руках фотографа на противоположном лестничном марше. Старшие товарищи расположены в вестибюле около ограждений между колонн. Так показана композиция кадра: горизонталь (перила), вертикаль (колонны и стоящие у колонн), диагональ (лестница и спуск молодых людей в военной форме и буденовках). Свет падает из окон второго этажа. Примечательно, что надпись на стене об указе императора

Александра III об основании Русского музея в 1895 г. закрыта транспарантом с революционным воззванием.



Рис. 2. Фотография 1937 г., одна из самых ранних, относящихся к теме просветительской службы Русского музея. Группа участников экскурсии (дети) расположена на втором этаже вестибюля. Наблюдается сохранившаяся дворцовая обстановка архитектора К. И. Росси: анфиладные проемы, украшенные горельефными полукружьями и медальонами на воинскую тематику. Также в вестибюле расположены скульптуры и дана нумерация залов (вестибюль отмечен № XV), что указывает на музейное использование дворцового интерьера. Лица, скульптуры и часть светлых одежд школьников сильно засвечены, однако, момент «застывших» поз хорошо выявлен. Экскурсовода идентифицировать не удалось.



Рис. 3. Группа из четырёх человек эффектно соотносится с расположением фигур военных летчиков на картине позади них. Темные пиджаки, белая блузка, брошь, платье с мелким узором, белые береты, – все указывает на мероприятие парадного характера. Женские фигуры чуть закрывают собой мужскую. Все взгляды направлены на скульптуру. Органична композиция кадра. Верх, низ и расстояние от края по сторонам соответствует композиционному построению картины. Правильный для глаза «обрез» фигур. Ритмика поз, темных и светлых пятен одежды, перспективных сокращений рам.



Рис. 4. Регина Абрамовна Гельман – экскурсовод, пришедшая работать в Русский музей в 1955 г. и сразу же завоевавшая заслуженное уважение как профессионал своего дела. Фотография документирована 1959 г. Поза экскурсовода привычна для рассказа: руки сложены перед собой, голова повёрнута в сторону рассматриваемого произведения искусства или к группе. В данной ситуации Регина Абрамовна обращена к фотографу, так же как и её группа. Лица многих из присутствующих озарены улыбками, что означает прекрасное настроение слушателей. Думается, неслучайно выбрана для эффектного кадра дама в светлом летнем пальто с мехами. Она приглашена на передний план. Её спутник в тёмном костюме, белой рубашке, галстук и, что примечательно, в кипе. Известно, что в 1950-х гг. проводилась языковая и культурная ассимиляция евреев. Сама Р. А. Гельман, окончившая в 1955 г. искусствоведческое отделение ЛГУ имени А. А. Жданова, по распределению отработала 3 года в картинной галерее родного г. Свердловска, а в 1959 г. смогла переехать в Ленинград и устроиться в Русском музее в просветительской части. Научная часть лиц еврейского происхождения не принимала. Проведение экскурсии для представителей еврейской общины означало послабление в политике государства (и в Ленинграде в частности), относимое к концу 1950-х гг. после проведённого в 1949 г. нашумевшего «дела

ленинградских врачей». В 1950–60-х гг. продолжалась языковая и культурная ассимиляция евреев Ленинграда. По переписи 1959 г., в Ленинграде 91,3% евреев считали родным языком русский и лишь 8,6% (13 728 человек) – идиш. Ужесточение антирелигиозной кампании в начале 1960-х гг. привело к запрещению выпечки мацы (1962–64) и к закрытию для захоронений еврейского кладбища Ленинграда (1963; окончательно закрыто в 1969 г.). В таком свете эта фотография являет уникальную атмосферу спокойствия и радости в деле культурного просвещения.



Рис. 5. Профессиональное «наследие» Р. А. Гельман заключалось в том, что она, предложив руководству Русского музея уделить внимание изобразительному искусству для детей, стала инициатором и бессменным руководителем ежегодных выставок детского творчества «Юный художник». Дети – творцы и дети – посетители. В кадре девочки среднего школьного возраста (пионерки) в чёрных формах-

ных платьях и передниках пришли в Русский музей на открытие выставки своих сверстников (возможно, и собственных рисунков). Момент входа в пустой зал первых посетителей был ожидаем, фотограф приготовился заранее, выставив объектив фотокамеры напротив дверей, чтобы в кадр могли попасть рисунки на стенах и стеллажи, являющиеся фоном для свободно располагающейся группе присутствующих.



Рис. 6. Поездки сотрудников с детьми в формате 2 экскурсии выходного дня». Группа экскурсантов выстроена в два ряда, пониже – дети, повыше – взрослые у подножия монументальной скульптурной группы «Памятник тачанке» в г. Каховка.



Рис. 7. Сотрудники отдела древнерусского искусства Русского музея в залах выставки «Дионисий и искусство Москвы». Профильные фигуры женщин вокруг малого формата иконы на подставке эффектно смотрятся на фоне большой иконы Иоанна Предтечи. Фотография чёткая, хорошо проявленная, видны оттенки серого в одеждах сотрудниц, оклад иконы, фактура дерева подиума. Яркий свет, направленный на основную группу присутствующих и контур Богородицы, отбрасывает глубокую тень, но она так скорректирована, что не заслоняет главный объект съёмки – икону Дионисия.



Рис. 8. Фотография не очень удачная в плане композиционного расположения групп. Неправильный обрез монумента, все фигуры зрителей повернуты спиной, видна лишь женская фигура экскурсово-

да вдалеке, вертикальная ось контура скульптуры совпадает с осью контура фигуры девочки, расположенной ближе всего к переднему плану. Ее одежда отличается по тону от других: светлое платье с передником, в то время, как остальные девочки в тёмных платьях и белых передниках. Все с галстуками, такова примета времени. Свет из окна падает равномерно, красиво распределяя освещение в помещении.



Рис. 9. Абсолютно постановочная фотография. Дети не двигаются, а лишь застыли в необходимых для игры на музыкальных инструментах позах и движениях. Интересен ракурс съёмки: сверху. Предметы мебели (спинки стульев, пюпитр) и предметы интерьера (плинтус, подоконники, водосточные трубы) по своим контурным очертаниям создают очень эффектный ритм диагоналей, вертикалей и горизонталей. Диагонали грифа контрабаса и грифа и смычка скрипки линейно перекликаются с черно-белыми пятнами клавиш фортепиано. В светлых пятнах также видна организующая роль: вольно сочетаются горошек блузы девочки-пианистки, белая рубашка с пионерским галстуком виолончелиста и белая тенниска с темными шортами скрипача. Свет выставлен так, что виртуозно отделяет девичью фигуру за пианино настолько близко к краю фотографической композиции, насколько возможно, чтобы она казалась осязаемой и давала взору зрителей ощущение пространства.



Рис. 10. Б.А.Столяров среди учащихся Факультета общественных профессий. Комната со сводами на нижнем этаже Русского музея. Антураж кабинета искусств – пластинки, колонка усилителя звука, альбомы, книги, брошюры, репродукции, подставки для книг, карандаши, ручки. На полированной поверхности стола картинно разложены раскрытые альбомы по изобразительному искусству, застывшие поднятые страницы в руках слушателей – подтверждение ожидания съёмки. Умело расположены сидящие в кабинете – от девушки со спины, как «вход» в пространство снимка, до фигуры преподавателя в строгом тёмном костюме. Но взгляд зрителя задерживается на фигуре склонённого над альбомом военного в белой рубашке моряка с нашивками и узнаваемым пристежным воротником с полосками. Военнослужащий ВМФ в данной ситуации введён как эффектный персонаж, но совпадение его образа с образом святого Георгия Победоносца на репродукции иконы XV в. вводит этот снимок в ранг документально-художественного кадра, несущего дополнительную эстетическую нагрузку.

Следовательно, «постановочный документализм» в статье трактуется как метод фиксации советской действительности, объектом съёмки которой стали типажи интеллигенции XX в., в том числе провинциальной, рисующей общую картину культурной жизни людей в эпоху СССР.

Литература

1. Античная древность и средние века. Византия и сопредельный мир: сб. научн. трудов /под ред. М. А. Поляковской. Свердловск: УрГУ, 1990. 160 с.
2. *Арутюнян Ю. И.* Классическое искусство Запада в педагогической и исследовательской практике ФТИИ 1930-х годов //Современные проблемы академического искусствоведческого образования. Материалы международной научной конференции 9–11 октября 2012 г.: Сб. статей /Науч. ред. Н. С. Кутейникова, С. М. Грачёва, сост. Н. С. Кутейникова, С. М. Грачёва. СПб. : Ин-т имени И.Е.Репина, 2018. 436 с. С. 69–87. С. 80.
3. *Асафьев Б. В.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М.–Л., 1965. 142 с. С. 52.
4. *Бартрам Н. Д.:* Избранные статьи: Воспоминания о художнике / [составители Е. С. Овчинникова, А. Н. Изергина, ; вступ. статья Е. С. Овчинниковой]. М.: Сов. художник, 1979. 174 с. С. 12.
5. *Бибиков М. В.* Оргкомитет XVIII Международного конгресса византинистов //XVIII Международный Конгресс Византинистов = XVIIIe Congrès international des études Byzantines = XVIIIth International Congress of Byzantine studies : резюме сообщений / Московский Государственный Университет имени М. В. Ломоносова, 8–15 августа 1991 г., М.: [б. и.], 1991. II: L–Z. 1991. С. 630–1298.
6. *Кабалевский Д. Б.* Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы //Программы общеобразовательных учреждений. Музыка. 1–8 классы /под руководством Д. Б. Кабалевского. 3-е изд. М.: Просвещение, 2006. 188 с.
7. *Крупская Н. К.* Педагогические сочинения в 10-ти тт. М.: Изд-во Академии пед. наук РСФСР, 1957–1963. Т. 7. Основы политико-просветительной работы [Под ред. Н. К. Гончарова, И. А. Каирова, И. В. Чувашева; подгот. текста и примеч. А. Г. Кравченко и Л.С.Фрид]. М.: Изд-во АПН, 1959. 320 с.
8. Личные дела сотрудников Русского музея. Ведомственный архив Государственный Русский музей. Ф. ГРМ (I). Оп. 15. Ед. хр. 1. 36 л.
9. Научный архив Академии художеств. Ф. 7. Оп. 2. Ч. 1. Д.435.

10. *Неменский, Б. М.* Изобразительное искусство и художественный труд: с краткими методическими рекомендациями: 1–8 классы. 3-е изд. М.: Просвещение, 2007. 141 с.
11. Планы, отчеты, статьи и методика (продолжение). Ведомственный архив Государственный Русский музей. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 483. 1928–1933 гг. 17.05.1925–23.04.1932. 108 л. Л. 8–19.
12. По вопросам, связанным с открытием отделов Государственного Русского музея для обозрения. Ведомственный архив Государственный Русский музей. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 703. 06.01.1928–26.09.1928. 59 л. Л. 56–59 об.].
13. *Райков Б. Е.* Методика и техника экскурсий. М.-Л.: ГИЗ, 1930. 114 с.
14. *Ростовцев Н. Н.* Учебный рисунок: [Для пед. училищ]. М.: Просвещение, 1976. 287 с.
15. *Сашанов В. В.* «Интегральный коллекционер», или прерванный путь в науку: М. Я. Сюзюмов в 1920–1930-е гг. //Уральский исторический вестник № 4 (49). 2015. С. 139–145.
16. *Смирнова А. Г.* Из истории отечественной экскурсионной школы: Петроградский (Ленинградский) экскурсионный институт (1921–1924 гг.) //Вестник РГГУ. Серия Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2012. № 6 (86). С. 58–76.
17. *Сухомлинский В. А.* О воспитании; [Сост. и авт. вступит. очерков С. Соловейчик]. 4-е изд. М.: Политиздат, 1982. 270 с.
18. *Туминская О. А.* К истории становления просветительского дела в Русском музее: архивные материалы (1898–1998) //Страницы отечественного искусства. Вып. XXXI. СПб.: ЛД–ПРИНТ, 2019. 383 с. С. 262–270. С. 263.
19. *Туминская О. А.* Русский музей и дети //Юный художник. № 2. 2021. С. 8–11.
20. Экскурсионная Секция и экскурсионные станции коллегии Единой трудовой Школы в Петрограде: Справка //Школьные экскурсии, их значение и организация. 2-е изд. Пг., 1921. С. 415.

Список сокращений

- АПН – Академия педагогических наук
ВА – Ведомственный архив
ВМФ – Военно-Морской флот
ВУЗ – высшее учебное заведение
ГИЗ – Государственное издательство

ГРМ – Государственный Русский музей

ГубОНО – Губернские отделы народного образования

НИИ – научно-исследовательский институт

Пг – Петроград

РГГУ – Российский государственный гуманитарный универси-

тет

Соцвос- социалистическое воспитание

СССР – Союз Советских социалистических республик

УргУ – Уральский государственный гуманитарный университет

Учпедгиз – учебно-педагогическое государственное издатель-

ство

ФОП – Факультет общественных профессий

ФТИИ – Факультет теории и истории искусств

ЦСГЭ – Центральная станция гуманитарных экскурсий

Валентина Ищенко (Саратов)

Архитектура советского конструктивизма

Октябрьская социалистическая революция 1917 года внесла свои изменения в развитие культуры. Перед архитектурой стала задача поиска новых эстетических форм, отвечающих веянию нового времени, его революционному пафосу. Этот поиск сопровождался борьбой мнений различных творческих групп возникших в то бурное время. Ведущими творческими объединениями стали Ассоциация Новых Архитекторов (АСНОВА) и Объединение современных архитекторов (ОСА). Идя к одной цели, они опирались на свои принципы, на свою платформу.

Лидеры АСНОВА – Н.А. Ладовский, Н.В. Докучаев, Э.М. Лисицкий – считали основным рациональным звеном в проекте «форму». И уже в эту созданную «оболочку» они погружали соответствующую функцию. «Основная задача эстетики, – писал Докучаев, – решить проблему с такой выразительностью и организованностью формы и пространства, которые были бы способны понимать, будить энергию, обогащать эмоции человека Архитектура своей активной силой, системой организации и оформления вещных форм и видимого пространства должна этому способствовать». [1, 12]

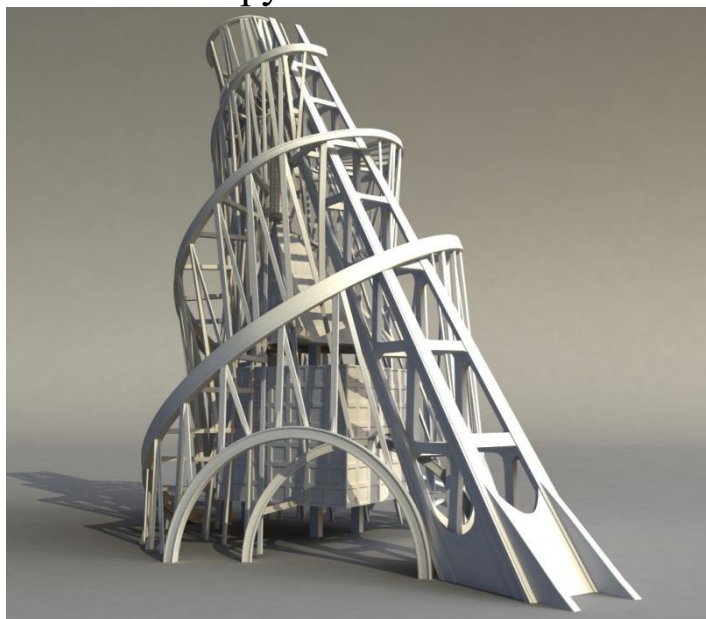
Идеологи из ОСА – И.А. Голосов, И.И. Леонидов, М. Гинзбург, А.К. Буров – восторженно относились к технической стороне индустриального развития. Первичной для них была технико-конструктивная и функциональная сторона сооружения, которая рассматривалась как основа для образования новых архитектурных форм. Основу обновленной архитектуры они видели в современной технике и серийности индустриального строительства, а совершенной формой для новых сооружений считали машину.

Теоретические разработки творческих групп АСНОВА и ОСА способствовали рождению нового стиля в архитектуре – конструктивизма. Современная архитектурная теория определяет конструктивизм как «...стиль современной архитектуры, который процветал в

Советском Союзе в 1920-х и начале 1930-х годов. Абстрактное и строгое, движение стремилось отразить современное индустриальное общество и городское пространство, отказываясь от декоративной стилизации в пользу промышленной сборки материалов». [2] Это течение является одним из проявлений нового авангардного пролетарского искусства. Подтверждением прямой причастности молодой советской республики к формированию данного направления выступает известная цитата В.В.Маяковского: «Впервые не из Франции, а из России прилетело новое слово искусства – конструктивизм». [3]

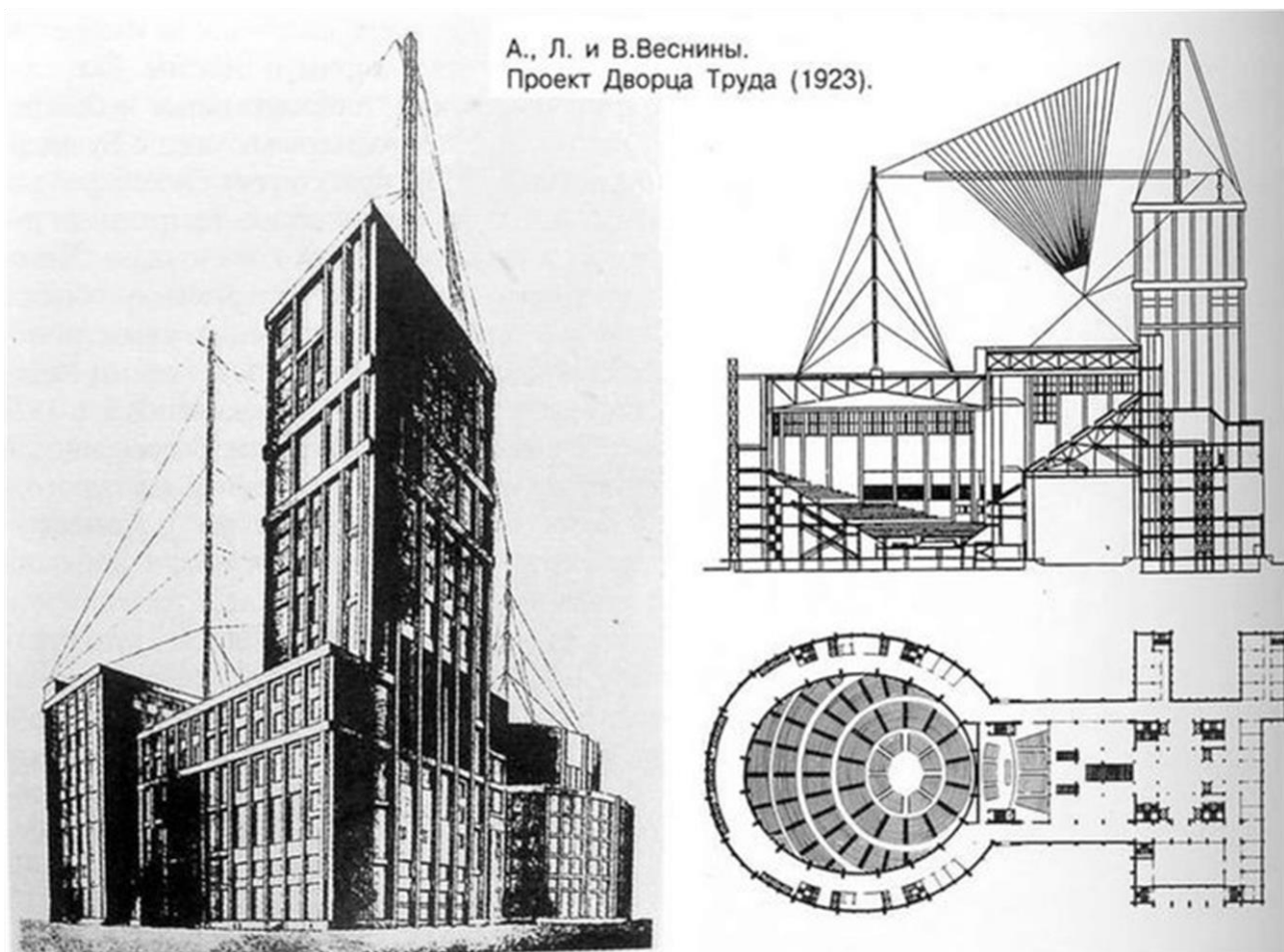
Основной установкой конструктивизма было сближение искусства с практикой индустриального быта в аспекте архитектурной формы: геометризация контуров, сдвиг и врезка объемов, а также обнажение технологической основы в архитектуре. Обязательными признаками стиля стали такие элементы, как горизонтальное ленточное окно, плоская кровля, глубокие лоджии или сплошные плоскости балконов, винтовая лестница, широкое применение стекла и металла.

Эволюция конструктивизма была сложна и противоречива. В первые годы после революции конструктивизм прошёл через короткую фазу фетишизации техники, когда конструкция была не средством, а целью и когда её преподносили в определённом отвлечении от конкретной социальной функции. Впервые к прямой символизации техники прибегает В.Татлин в проекте башни III Интернационала, который стал флагманом конструктивизма.



В.Татлин Башня III Интернационала

Фактически конструктивизм начал свою жизнь с конкурсного проекта Дворца труда в Москве братьев В. А. и Л.А. Весниных, разработанного в 1923 г., который знаменовал начало социально-конкретного конструктивного мышления. Здание сочетало четкий рациональный план и современный облик, при этом камню Веснины предпочли железобетон.

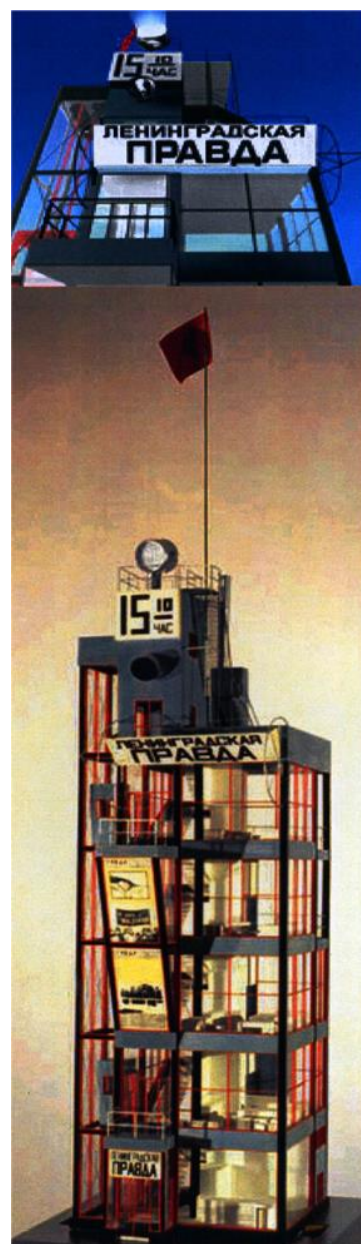


Архитектурные объемы Дворца имели простые геометрические формы и были асимметричны. Их объединяли вертикали и горизонтали железобетонного каркаса, образуя гармоничную пространственную композицию. Это была попытка создать совершенно новый тип сооружения, новый архитектурный образ, исполненный глубокого идейного содержания. К сожалению, проект не был реализован, однако он сыграл значительную роль в развитии архитектуры и стал одним из первых манифестов конструктивизма.

Окончательный поворот к конструктивизму произошёл в 1924 г., когда братья Веснины создали проекты конторского здания «Аркос» и типографии газеты «Ленинградская правда».



Л.А. и В.А.Веснины Дом общества Аркос



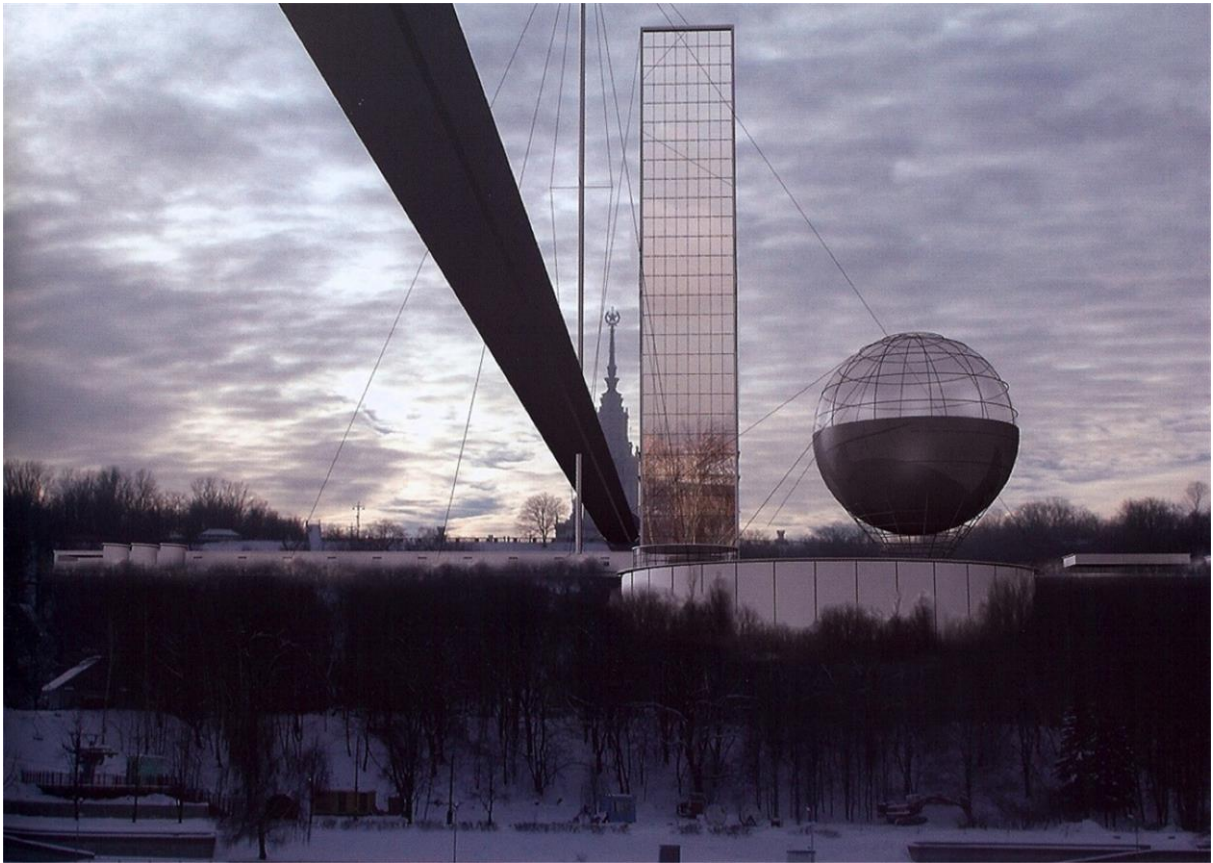
Л.А. и В.А.Веснины Проект здания газеты Ленинградская правда

Здание «Аркос» отличалось рациональным подходом к решению функционально-конструктивных задач и современным внешним обликом. Этот проект задал уровень дальнейших творческих поисков в области проектирования новых административных зданий. Проект здания московского отделения газеты «Ленинградская правда» отражает характерные черты конструктивизма. Уравновешенная композиция здесь органично сочетала железобетонный каркас, стекло, металлические переплеты. Основой художественного образа стал синтез архитектуры с текстовыми и техническими элементами городского благоустройства. Это одна из наиболее характерных черт стилистики раннего конструктивизма.

Соединить сильные стороны обоих творческих методов АСНОВА и ОСА и художественно разрешить как пространственные, так и формально-композиционные задачи попытался И.И. Леонидов. В ряде его проектов для Москвы (Институт Ленина на Воробьёвых горах, Дом культуры Симановского района и др.) видно стремление в формообразовании идти не только от новой социальной функции и техники, но и от образно-выразительных задач, где большое внимание уделяется разработке самой пластической композиции. И.Леонидов стремился к подчёркнутой ясности форм, к целостным единым объёмам. С этим связан был, в частности, его отказ от дробных ленточных членений фасадов. В простоте форм архитектор верно почувствовал основные тенденции формообразования современной архитектуры и попытался их эстетически осмыслить. Шар, пирамида, призма, куб и т.д. для него не только функциональные объёмы, но и художественные формы.

В цельности и лаконизме формальных систем, выдвинутых Леонидовым, были верно предугаданы тектонические особенности современных монолитных конструкций с их единой неразделённой массой. Опираясь в основном простыми линейными объёмами, архитектор, тем не менее, полагал, что в будущем в образовании цельных пластичных форм не меньшая роль будет принадлежать и кривым линиям (гиперболе, параболе и т.д.).

Но Леонидов был новатором не только в этом. Он стремился создать выразительные внутренние пространства, найти новое соотношение зданий с окружающей внешней средой, выдвинув принцип: не пространство, организованное зданиями, а здания в пространстве.



И.Леонидов Институт Ленина



И.Леонидов Город Солнца

Наивысшее свое воплощение конструктивизм получил в работах К.Мельникова. Анализ работ зодчего выявил Мельникова как корифея стиля, великого индивидуалиста-реформатора в области архитектуры. Его творческий метод в профессиональном отношении был близок к тому, что в архитектуре других стран именовалось «функционализмом». Архитекторы этого направления стремились опереться на логику, достижения прикладных наук и современную развивающую индустрию. В отличие от функционалистов зодчий уделял большое внимание эстетической стороне архитектуры.

Творческий метод архитектора характеризует:

Во-первых, индивидуальный подход в решении объемно-пространственной композиции и декора каждой постройки; программное отрицание любых художественных стереотипов, которое включало даже запрет на самоповторение, на использование собственных, где-то уже реализованных находок. Например, ни один проект рабочего клуба, из шести осуществленных, не повторяется даже в мелких деталях.

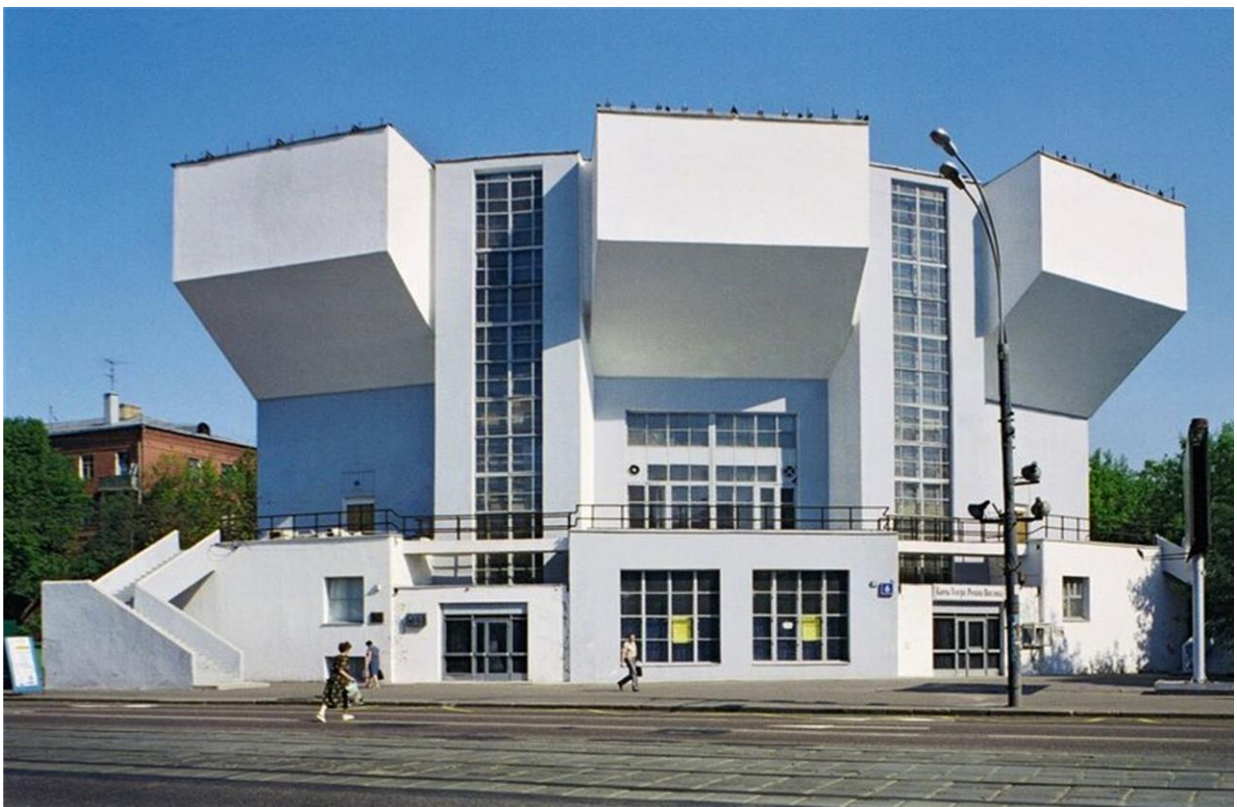
Новый подход к художественному образу зодчий применил при проектировании павильона «Махорка» на Всероссийской сельскохозяйственной выставке. Мельников разделил деревянное здание на ряд самостоятельных объемов, контрастно сгруппировав их. Основной объем здания он накрыл разнонаправленными односкатными крышами. Основной массе конструкции противопоставлены две формы – открытая винтовая лестница и узкая застекленная шахта для транспорта. В «Махорке» применились архитектурно-конструктивные приемы, определившие облик архитектуры XX века. Она стала первым примером обновления языка архитектуры.

Второй характерной особенностью творчества К. Мельникова является использование приемов павильонной композиции. Каждый объем клуба Русакова может рассматриваться как отдельный павильон.

Третья отличительная черта — это применение конструкции «живых стен». Этот принцип архитектуры также отразился в клубной архитектуре. В целях более рационального использования залов для различных форм клубной работы зодчий создает систему трансформируемых перегородок, стеклянные окна-стены в зрительном зале. Двигающиеся стены позволяли разделять или, наоборот, совмещать несколько помещений.



К.Мельников Махорка



Эстетическое своеобразие работам Мельникова придавало использование приема игры светотени на наружных массах и в интерьерах зданий, скупая, но тщательно продуманная цветовая гамма, использование надписей как элементов, сочетающих смысловое и декоративное значение. Эти черты творчества Мельникова нашли отражение в знаменитом во всем мире собственном доме архитектора.

Постройка оригинальна в конструкции стен и перекрытий дома-мастерской. Архитектор не только максимально использует небольшое внутреннее пространство, но и предлагает блестящие, ранее неизвестные объемно-планировочные решения, используя разнообразные композиционные и технические приемы.

Задуманный в виде двух взаимосвязанных цилиндрических объемов, дом геометрически прост, его фасад почти полностью застеклен, на его верхней кромке надпись с именем архитектора. Его цилиндрические поверхности покрыты множеством шестигранных проемов, которые облегчают стены и способствуют разнообразному освещению, являясь одновременно и единственным декоративным элементом.

Стены дома были выполнены из красного кирпича особой узорчатой кладкой, создающей ажурный каркас. Кладка осуществлялась по проекту со сдвигом вдоль стены через ряд и поперёк стены через два ряда. В результате такой конструкции, как писал сам К. Мельников, в наружных стенах дома образовались 124 шестиугольных проёма.

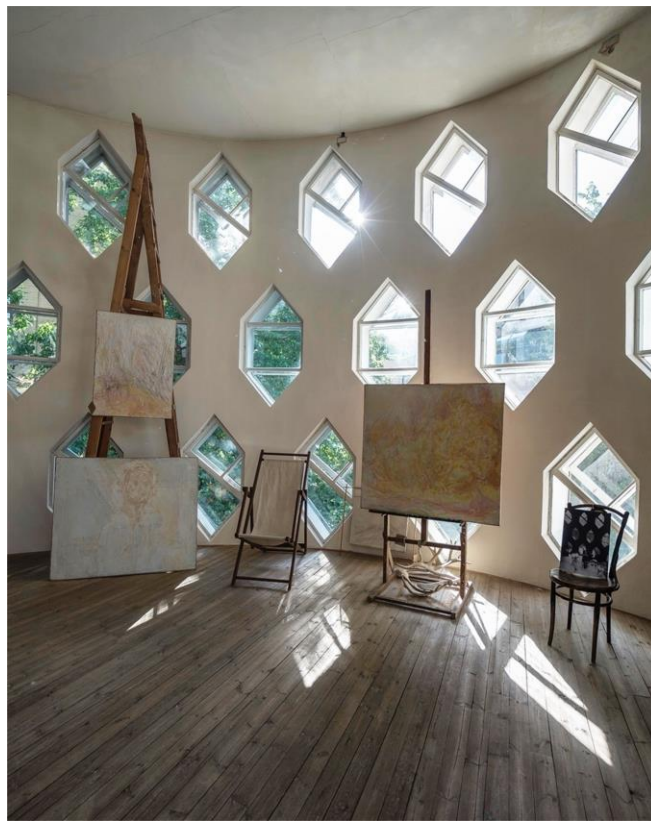
Большая часть проветов в ходе строительства была заложена, но около 60 оставлены под окна и ниши. Оригинальный каркас стен создаёт возможность в процессе эксплуатации дома, не ослабляя несущих конструкций, менять в случае необходимости расположение оконных проёмов, устраивая новые окна практически в любом месте стены и заделывая существующие. Ненужные проёмы закладывались в процессе строительства битым кирпичом и строительным мусором, что позволило значительно удешевить стоимость строительства и сэкономить строительные материалы.

Для Мельникова постройка дома для своей семьи тесно переплелась с желанием сформировать и воплотить своё профессиональное кредо. И это ему удалось. Необычайный снаружи и не менее необычайный внутри дом очень типичен для его

творчества. Несмотря на такую «формалистическую» внешность, внутри дом подкупающе человечен, уютен.



К.Мельников Собственный дом

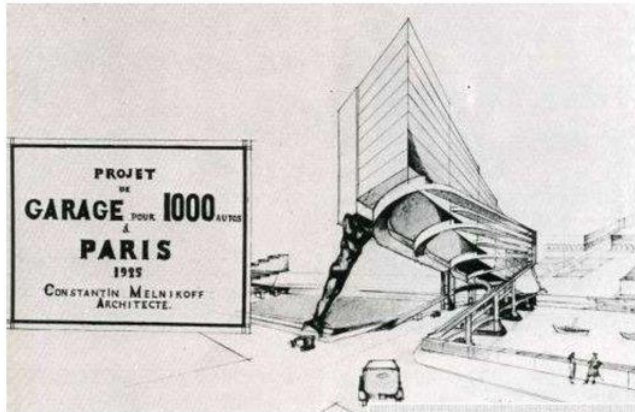


К.Мельников Собственный дом
(интерьер)

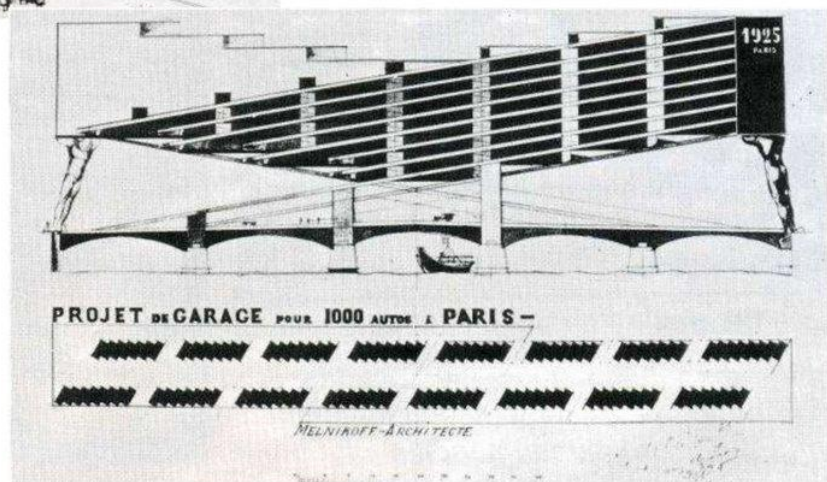
Архитектор, вдохновленный успехом и мировым признанием, проектировал и строил Дом в годы своего «золотого сезона» – с 1927 по 1929, и этот проект стал одним из самых успешных экспериментов в истории архитектуры. Мельников открыл и применил в ходе работы над Домом решения, которые впоследствии были признаны революционными. Оригинальная планировка, изящная пространственная композиция и сильные конструкторские приемы прославили архитектора и его творение на весь мир.

Вклад Мельникова в современную архитектуру значителен. Наследие мастера выступает источником идей для творчества других зодчих. Его интуитивное предвидение прогрессивных тенденций развития зодчества было необычайно точным. Так, например, в проекте гаража для тысячи такси в Париже архитектор предвосхитил на 30 и более лет сразу 2 основополагающие идеи современной мировой архитектуры: идею особого безопорного перекрытия большого пространства, впервые осуществленные в США в 1952 г., и

идею «вертикального зонирования» города. И сегодня К. Мельников стоит ближе, чем современные архитекторы к тому, что возможно реализовать лишь в будущем.



К.Мельников
Гараж для такси в Париже.
Варианты над мостом через Сену. 1925г



Советский архитектор, преподаватель, художник и график Я.Г.Чернихов не создал знаменитых архитектурных построек. Но непревзойдённые графические работы мастера, исполненные романтики, экспрессии и пафоса технического века, а также книги архитектурных фантазий, принесли ему всемирную известность. Это не потерявшие свою значимость и в настоящее время «Основы современной архитектуры» (1930), «Конструкции архитектурных и машинных форм» (1931), «Архитектурные фантазии. 101 композиция» (1933). Его труды, по сути, представляют собой учебные пособия для будущих архитекторов, где всякие слова затмеваются виртуозной, фантастической графикой, вдохновляющей студентов на собственные эксперименты

У Чернихова было свое понимание красоты архитектуры. Всё свободное время мастер посвящал совершенствованию своих графических навыков, находясь в бесконечном поиске стиля, средств выразительности, необычных сочетаний. Коллеги и ученики считали его кем-то вроде пророка или святого. Современному же человеку

кажется почти невероятным, что столь сложные архитектурные композиции созданы без использования компьютерной графики – только бумага, карандаш и цветные чернила. Рисунки Чернихова – это и сказочная архитектура прошлого, и конструктивистские космические станции, футуристические небоскребы, и целые индустриальные миры будущего, безлюдные, почти постапокалиптические, наполненные лишь дымящимися трубами заводов, бесконечными лестницами и линиями электропередач. Спустя годы многие работы Чернихова выглядят провидческими.



Я.Черников
Город гигантов-небоскребов



Я.Черников Чисто конструктивная архитектурная композиция фабрично-заводского характера.

Графика Чернихова повлияла на развитие современной архитектуры. Многие знаменитые архитекторы открыто называют его своим вдохновителем и заочным учителем. Наряду с такими мастерами, как Клод-Никола Леду, Джованни Баттиста Пиранези, Антонио Сант'Элиа, Яков Георгиевич Черников считается крупнейшим представителем жанра архитектурной фантазии. [4].

Конструктивизм 20-х гг. не получил своего развития. Многие проекты не могли быть реализованы из-за отсутствия технических возможностей и остались «бумажной архитектурой». Но идеи советских архитекторов не забыты. Они в настоящее время стали социально-востребованными и технически осуществляются в рамках многочисленных архитектурных стилей рубежа XX–XXI веков. Например, в произведениях хай-тека – стиля, который является

последним в XX в. этапом эстетического освоения новых технических форм, начатого советскими конструктивистами 20-х гг. Идеи и эстетические предпосылки хай-тека – это работы советских архитекторов-конструктивистов 20–30-х годов XX в. Я.Чернихова, К. Мельникова, братьев Весниных. В современной архитектуре хай-тека получили своё воплощение прогрессивные архитектурные идеи конструктивистов: трансформирующееся пространство, высотное каркасное строительство, горизонтально стелющиеся небоскребы, динамические города и многие другие.

Преемственность с советским конструктивизмом особенно ярко прослеживается в контексте деконструктивизма (декона). В целом, при всём разнообразии индивидуальных творческих манер и кредо, мастера декона опираются на композиционные мотивы конструктивизма, но прибегают к их некоторой деформации ("искажению абстракции"). Это придаёт их композициям динамизм и остроту. В качестве источников разные авторы декона избирают различные периоды и авторов русского авангарда. Так, например, корифей стиля всемирно известный английский архитектор Заха Хадид была большой поклонницей творчества Казимира Малевича и русского авангардизма в целом. Свою дипломную работу, проект обитаемого моста над Темзой, Заха назвала в честь художника «Тектоник Малевича» (Malevich's Tektonik).

Примечательно, что уже в первых постройках Хадид прослеживается прямое влияние советского конструктивизма с его чёткими, будто устремлёнными в будущее строгими линиями, предельной функциональностью пространства и монохромными цветами. Например, здание центра современного искусства в Цинциннати или знаменитая пожарная станция Vitra, построенная в Вайле-на-Рейне в 1994 году.

В 2015 г. по проекту Захи в Москве был построен бизнес-центр Dominion Tower. По словам заместителя генерального директора Zaha Hadid Architects Патрика Шумахера, в основу проекта легли принципы русского авангарда, которые потом были развиты в современной архитектуре. [5].

Заха часто бывала в России. И в своих лекциях и интервью неоднократно акцентировала вклад советских конструктивистов в формирование новых стилей рубежа XX–XXI вв. Эта мысль была наиболее ярко озвучена 31 мая 2004 года в здании Эрмитажного

театра (Санкт-Петербург), где состоялась церемония вручения Захе Хадид Прицкеровской премии.



З.Хадид Пожарная станция Vitra



З.Хадид Бизнес центр Dominion tower. Москва



3.Хадид Центр современного искусства в Цинциннати

Литература

1. Гутнов. Мир архитектуры /А. Гутнов, В.Глазычев. - М.: Молодая гвардия, 1990. - 351 с.
2. Constructivist architecture [Электронный ресурс]. - Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/Constructivist_architecture (дата обращения 23.11.2022). Загл. с экрана. Яз. рус.
3. Лиховидова Ю. Конструктивизм: родом из СССР. Архитектура [Электронный ресурс].- Режим доступа: <https://poruski.me/2016/10/30/064-vpervye-iz-sssr-onstruktivizm/> (дата обращения 03.12.2022). Загл. с экрана. Яз. рус.
4. Воспоминания о будущем: Утопическая графика советского архитектора Якова Чернихова [Электронный ресурс].- Режим доступа: <https://kulturologia.ru/blogs/271019/44519/> (дата обращения 14.12.2022). Загл. с экрана. Яз. рус.
5. Dominion Tower [Электронный ресурс].- Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Dominion_Tower (дата обращения 15.12.2022). Загл. с экрана. Яз. рус.

Татьяна Котович (Беларусь)

Проекты супрематизма

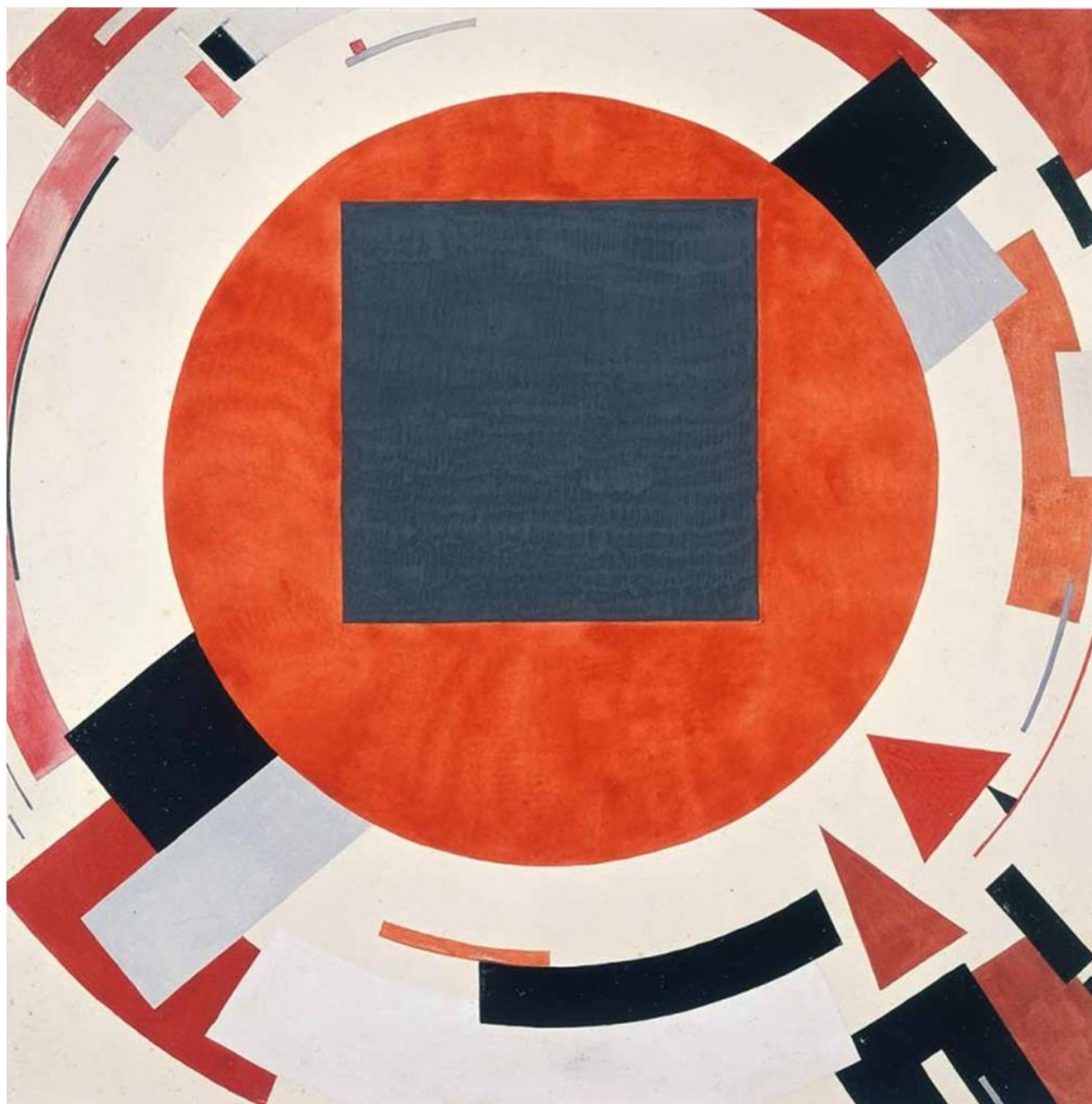
*«Супрематический проект, конечно, проект особого рода.
Это код энергии и магическое ритуальное заклинание.
Ноль форм, как любил говорить сам художник.
Полная свобода возможностей,
формула чуда и нового канона.
Супрематизм ощутил динамику пространства»*
[В. Ракитин. Тексты. Тексты о Ракитине.
Т 1-2., Т. 1. – М., 2019, С. 387].

Осенью 1919 года в витебской мастерской Лазаря Лисицкого занятия начались с изучения проекционного черчения и архитектуры. Но вскоре всё изменилось. Об этом писал С. Хан-Магомедов, когда отмечал, что с появлением Малевича «за ним и большинство учащихся в кратчайшие сроки перешли на позиции супрематизма» [С. Хан-Магомедов. Лазарь Хидекель. – М., 2008. С. 37]. По мнению С. Хан-Магомедова, супрематизм «покрыл» все предыдущие идеи, и ученики Лисицкого стали на позиции Малевича. Следует добавить и высказывание искусствоведа относительно того, что «ученики стали видеть в своих живописных и графических композициях не летающие в пространстве “конфетти”, а некие планы лежащих на земле структур» [С. 45]. В 1920-22 гг. супрематизм выходил в пространство.

Одним из вариантов движения в пространство супрематическое являются ПРОУНЫ Эль Лисицкого (1890-1941) как Проекты УНО-ВИСа, или Проекты Утверждения Нового. Один из тех, что представляется плоскостным, но потенциальным движением – это проун «Роза Люксембург», или Проун вращения.



Эль Лисицкий оформляет ВХУ
к годовщине убийства К.Либкнехта и Р.Люксембург.
Январь 1920



Эль Лисицкий Памятник Розе Люксембург. 1921
Бумага, акварель, гуашь, тушь, карандаш. 10x10,1 см.
Государственный музей современного искусства
Коллекция Георгия Костаки. Салоники



Эскиз плаката Казимира Малевича
«Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» (1918).

Собрание Пушкинского дома в составе архива Михаила Матюшина

Эскиз плаката К. Малевича «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» и Проун вращения Лисицкого соотносятся в своей идее центрального вращающегося круга, в оппозиции черного и красного, в движении и частичном наложении геометрических фигур/форм, а динамике сопоставления круга, прямоугольников и клина. И зрителя очевидно отличие подходов к похожему предложению: 1) Малевич выдвигает белый круг из красного и желтого прямоугольников, а Лисицкий сопоставляет красный круг и серо/черный квадрат, выдвигая квадрат вперед; 2) малые фигуры/формы у Лисицкого подчиняются единому круговому ритму, а малые фигуры/формы у Малевича движутся разнонаправленно; 3) Малевич использует графику текста, а Лисицкий исключает его в своем проекте; 4) Лисицкий занимает формами всё пространство картины, а Малевич оставляет белую плоскость; 5) главной формой, формой всего произведения является

круг, организующий дуги, треугольники и прямоугольники, у Малевича же это – прямоугольники, организующие линии, небольшие соположенные прямоугольники.

- «Проун вращения», как и остальные проуны, нарисован и видим только в плоскости бумаги. Но он существует в трехмерной виртуальной реальности. В 1920-х годах с помощью метода проунов Лисицкий разработал временные объекты и павильоны, которые сооружались в разных городах Европы на площадках международных выставок. впервые пространство-аттракцион показали на Большой Художественной выставке 1923-го года в Берлине.
- «Комната проунов» была самообновляемым механизмом сдвигающимися стенами и оптическими и световыми спецэффектами. Совокупность ощущений настраивала зрителей на восприятие конкретных экспонатов, и всей выставки как единой сущности. До этого момента считалось, что пространство экспозиции не влияет на эффект от помещённых в него произведений искусства.
- Перед нами система, имеющая массу, скорость вращения и прочие физические характеристики трёхмерного материального объекта, но в воображаемом измерении.
- При этом проун и есть само вращение. Части проуна отражают свойства целого.

[http://platona.net/board/filosofskij_slovar/celoe_i_chast/1-1-0-50]

Объемные проекты Лисицкого, его витебские Проуны определены как пересадочные станции, промежуточные этапы от плоскости к пространству. В Папке Проунов уновисского времени 1921 года собрано 11 автолитографий разного размера.



Эль Лисицкий в мастерской ВХУ. 1920
На стене мастерской расположено несколько ПРОУНов.
Каталог выставки/ Государственный музей В.В. Маяковского.
Москва: ГММ, 2013. С.57



Эль Лисицкий. Плакат/Проун
«Станки депо, фабрик, заводов ждут вас. Двинем производство».
1919–1920. Витебск

Один из витебских плакатов/Проунов – «Станки депо, фабрик, заводов ждут вас. Двинем производство».

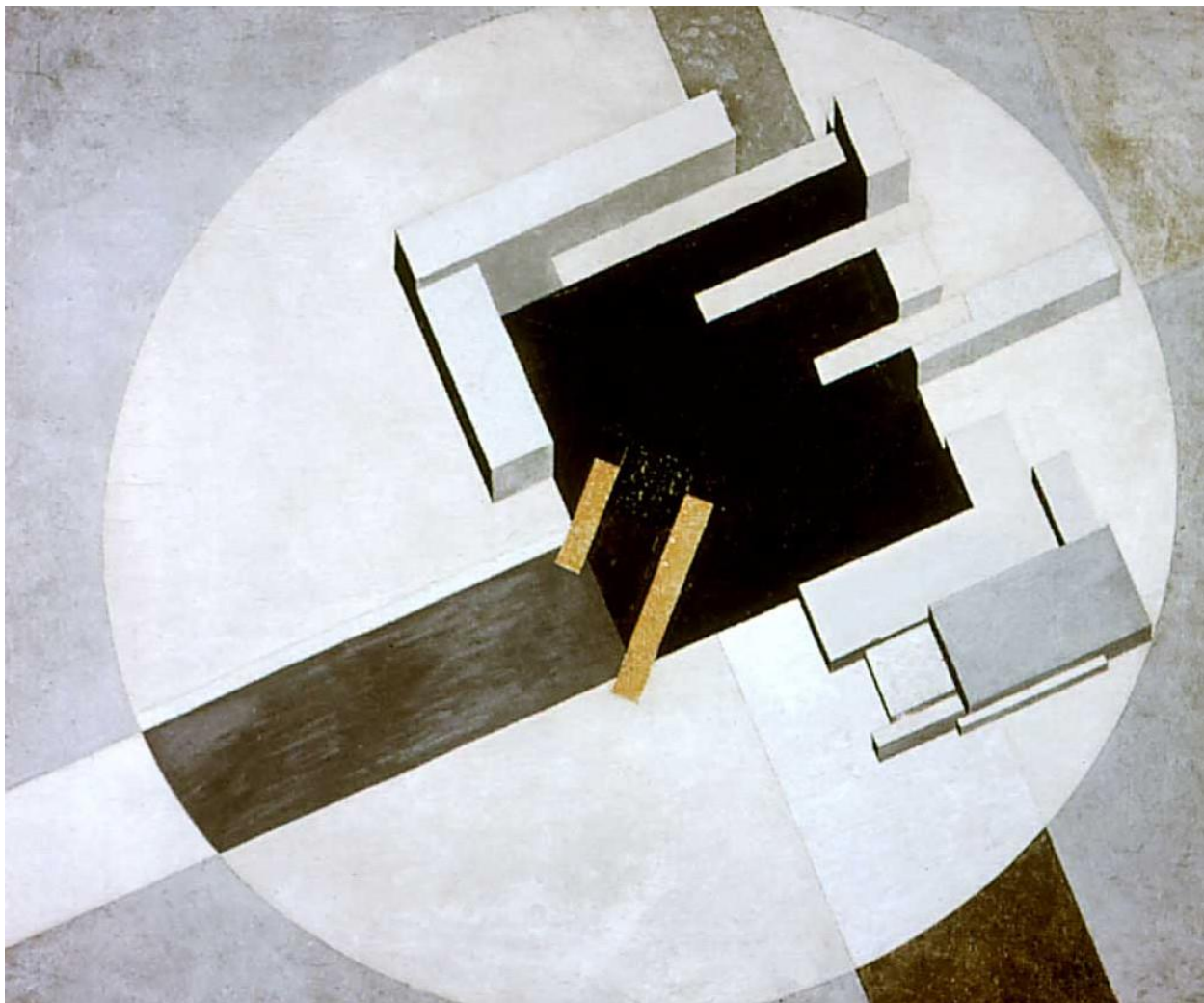
В плакате/Проуне Лисицкий акцентировал вращающееся движение по направлению, обозначенному как движение фигуры/лопасти пропеллера слева направо через диагональный текст в правом нижнем углу. Диагональная линия фигуры и диагональ текста усиливают/указывают это направление (именно этот приём использовала Е.Китаева в своем плакате «Мастерская будущего»). Черный круг акцентирует устойчивость всей композиции и одновременно движение вокруг своей центральной точки. Графика текста в левом верхнем углу с помощью дугообразных С, Ж, О подчеркивает и устойчивость черного круга и его круговое движение. Как помечал Лисицкий, «оптика вместо фонетики», «следует оформлять понятия посредством букв», «печатный лист преодолевает пространство и время».

Тексты в плакате зеркально расположены по отношению к конструкции/фигуре/форме, диагональ которой преломляет всю композицию, складывает ее пополам. Формы букв верхнего текста и нижнего противоположны и по шрифтам, и по настроению: верхний шрифт легкий, округлый, свободно расположенный, дуги, окружности и треугольник – линейны. Нижний шрифт твердый, более тяжелый, рубленый, устойчивый, засечки буквы Д рифмуются с плотным, рубленным П.

В статье «ПРОУНЫ» Лисицкий отмечал, что это – не просто и не только видение мира, а новая реальность; «Проун есть творческое образование (покорение пространства) посредством экономических конструкций из подвергнувшихся переоценке материалов» [Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 3. Технологии. – М., 2016. С. 49]. И далее:

- «<...> поверхность Проуна перестает существовать в качестве живописной картины, она становится построением, которое необходимо обзрывать со всех сторон, – сверху рассматривать, снизу исследовать. Следом за этим разрушаются отдельные оси картины, стоящие отвесно по отношению к горизонту. Мы просто, кружась, ввинчиваемся в пространство. Мы привели в движение Проун и таким образом получаем множество отражений проекций: мы стоим между ними и расталкиваем их друг прочь от друга. Стоя в пространстве на этих подмостках, мы должны будем начинать маркировать его (пространство).
- <...> Формы, с помощью которых Проун совершает атаки на пространство, воплощены в материале, а не в эстетике. Этот материал, в первой фазе – краска. Ее следует признать чистейшей формой состояния материи, ибо это состояние суть энергия. <...> Цвет становится барометром материала и дает совершенно новую обработку.
- <...> Материальная форма движется в пространстве по определенным осям: по диагоналям и спиральям лестниц, по отвесным подъемам, по горизонталям полей, по прямой или кривой траектории полетов аэропланов, то есть материальная форма должна быть приспособлена к характеру своего движения, – это и есть Конструкция» [Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 3. Технологии. – М., 2016. С. 49–51].

Кроме того, этот плакат соотносится с Проуном 1Е Город. Движение одной и той же формы/конструкции идет по направлению от плаката станков и заводов к архитектурному плану целого динамичного города.



Эль Лисицкий ПРОУН 1Е Город

- «Город станет единым целым, а не суммой отдельных собственных квартир, домов, лавок, трактиров и тому подобного. Он перестает быть закованным и прикованным базаром. Он станет станцией. <...>
- Мы видим, как жизнь вырабатывает свой новый тип жилья – динамический. Разве современный экспресс со стальными вагонами, с вагонами-ресторанами, вагонами-салонами, связанный радио во время движения со всем миром, – разве это не движущееся жилье? Разве трансатлантический пароход – не движущийся город? И разве Цепелин и новые огромные аэропланы – не

снявшиеся с фундаментов дома?» [Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 3. Технологии. – М., 2016. С. 64–66].

Разрабатывая собственные проекты архитектуры нового, Лисицкий настаивал на том, что в основу «должно лечь сочетание самого широкого интеллектуального подхода с непоколебимой уверенностью в будущем» [С. 162]. Также в основе соединены соответствие условий жизни в городе нового типа с технологическим уровнем достижения таких условий. Новый город – это принципиально новый тип структуры, соотносящийся с социальной новой природой.

Установку архитектурной мастерской в Витебске как принципиальное устремление в архитектуру подчеркивал в своей книге В. Ракитин, опираясь на формулировки малевичского ученика И. Червинки в его уновисской анкете; «Новые системы искусства современного открыли художнику новую широкую дорогу к истинному действию чистого творчества. Холст для него есть теперь выразитель его планов и проектов новых форм утилитарного порядка, от холста к модели, от модели к обширному строительству – вот его путь» [В. Ракитин. Илья Чашник. Художник нового времени. – М., 2000, С. 23].

Лисицкий в статье «Супрематизм миростроительства» утверждал:

- «Мы оставили старому миру понятие собственного дома, собственного дворца, собственной казармы и собственного храма. Мы ставим себе задачей город – единое творческое депо, центр коллективного усилия, мачту радио, посылающую взрывы творческих действий в мир. Мы преодолеваем в нем сковывающий фундамент земли и поднимаемся над ней» [Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 3. Технологии. – М., 2016. С. 45].

Эль Лисицкий сосредоточивал внимание на архитектуре как на программном действии супрематистов. Дело шло о новой, динамической архитектуре и задачах ритмического деления пространства: «Выращенный нами в живописи новый элемент – фактуру мы разольем на весь строимый нами мир, и шершавость бетона, гладь металла, блеск стекла сделаем кожей новой жизни. Новый свет даст нам новый цвет, и в старых учебниках физики останется память о солнечном спектре». Эта проблема представляла собой проект, будущее,

следующий этап после плоскостного преобразования провинциального города.

Движение шло от планиметрического пространства физической плоской двухмерной поверхности к иррациональному пространству города с интенсивностью и строго отграниченными цветными плоскостями (в Витебске они вертикально-горизонтальные или диагональные при оформлении города):

- «Мы видим, что супрематизм убрал с плоскости иллюзии двухмерного планиметрического пространства, иллюзии трехмерного перспективного пространства и создал последнюю иллюзию иррационального пространства с бесконечной протяженностью в глубину и вперед» [С. 96].

и – в воображаемое пространство как в непрерывное горизонтальное движение. Новый город, по Лисицкому, преодолевает понятие индивидуального дома и растет не вверх, а горизонтально: «мы поднимаем требующуюся полезную площадь на стойки, и они служат коммуникацией между горизонтальным тротуаром и горизонтальным коридором» [С. 125].

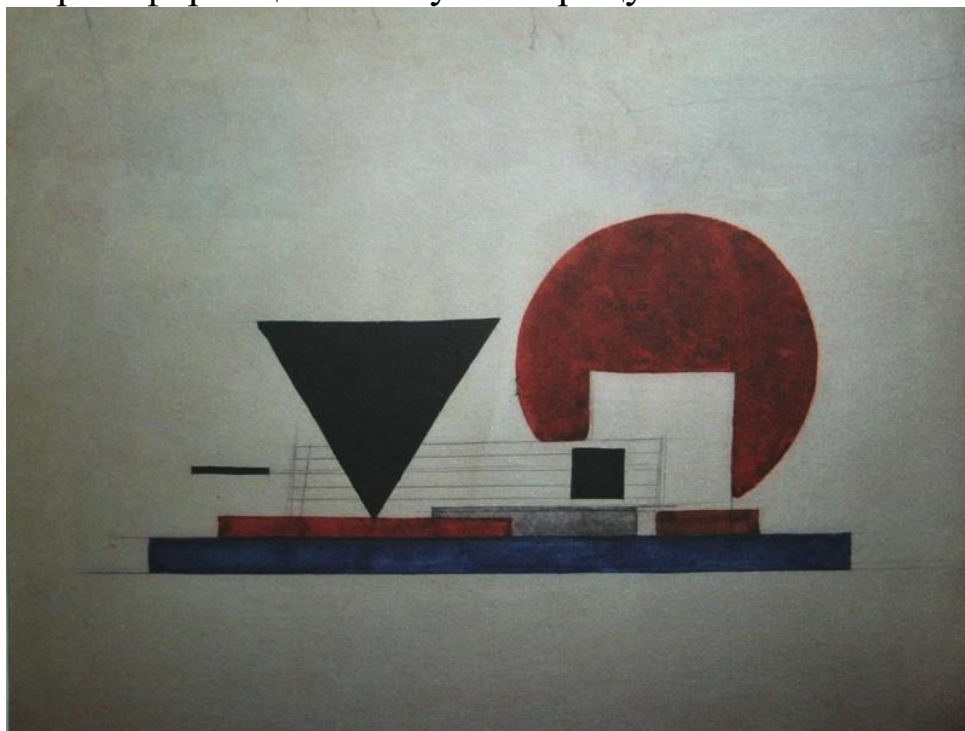
В. Ракитин отмечал, что после отъезда Лисицкого из Витебска в ноябре 1920 года его мастерская трансформировалась в лабораторию [В. Ракитин. Илья Чашник... С. 295], где экспериментировали с динамическим контрастом и разными вариантами соединений формообразований во имя движения к объемному супрематизму.

Сам Лисицкий определял возможности УНОВИСа как разделение создания новых форм от непосредственного потребления. Это принципиальная позиция, т.к. речь шла о новой форме о рычаге, «с помощью которого можно привести жизнь в движение, опираясь на целесообразность материала и экономию» [С. 81]. Лисицкий подчеркивал действие этой новой формы как действие стимула: форма порождает другие формы, которые оказывают обратное влияние на начальную, что обогащает ее и развивает.

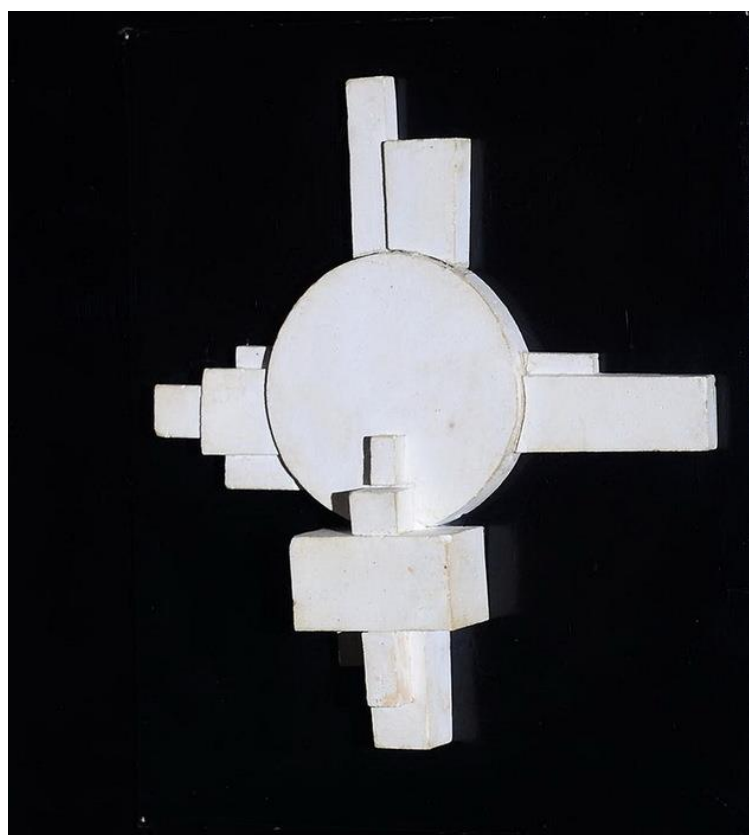
В «Известиях Витебского губисполкома и губкома РКП» за 7 июля 1921 г. на С. 2. С. Миндлин с иронией писал о том, что в своих докладах Н. Коган и В. Ермолаева подчеркивали, что они стремятся к познанию сущности вещей и единства мировой энергии, что даст перестроить всю жизнь на новых началах.

Они действительно увлекались, ошибались, уходили с этого пути, искали другие системы, спорили, платили за свои проекты траги-

ческую цену, и всё же устремлялись – к единству мировой энергии. Это было вектором устремления в самое ядро среды, устремления к ее полной трансформации в новую матрицу.



И.Чашник. Проект книжного киоска. 1925



И.Чашник. Супрематическая архитектурная модель.
Крест и круг. 1926

Проекты И. Чашника второй половины 1920-х гг. продолжали и развивали начавшиеся в Витебске предложения, развивали идеи геометрических структур в пространственной среде – идеи *нарастания объемов* с особенным движением под воздействием цвета. Его проекты дизайна городской среды – уличного дизайна с рекламами, киосками, трибунами – представляли собой трансформацию и новую реализацию прежних витебских общеуновисских находок. В. Ракитин подчеркивает универсализм их формы: «Она может жить и на листе бумаги, и на поверхности стены, ткани, в суеде улицы» [В. Ракитин. Илья Чашник... С. 354]. Стилеобразующими элементами Чашника являются плоскость+куб в создании закрытой архитектурной формы.

И уже с самым близким будущим эти проекты реализовались на следующем после плоскостного оформления городской среды и проунов этапе: в организации выставочных пространств, в архитектуре супрематизма; в глобальных проектах Л. Хидекеля по организации архитектурных комплексов парящих городов, в супрематических архитектурах К. Малевича.

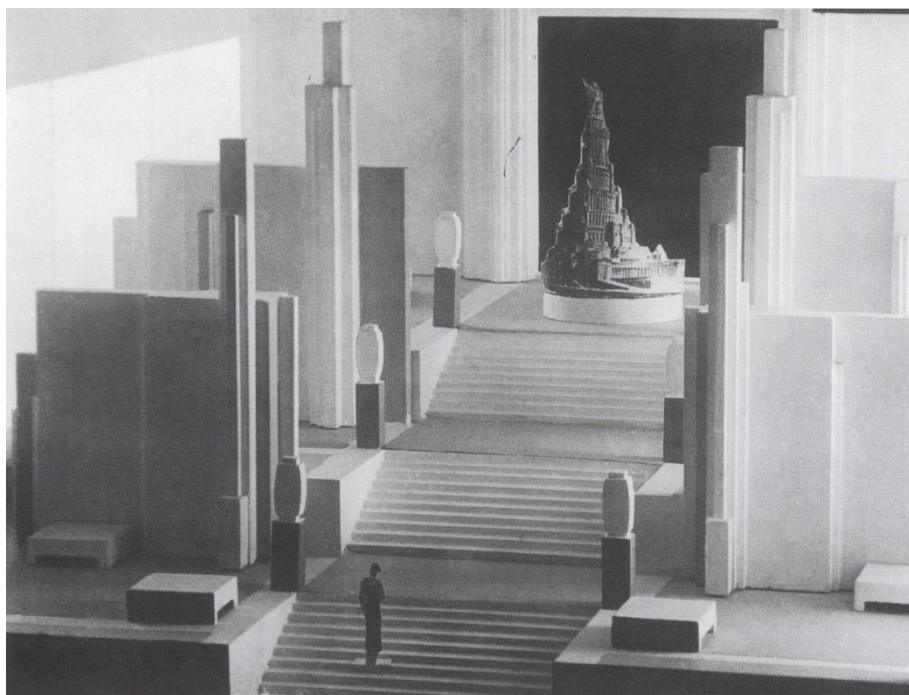




К.Малевич в архитектурной мастерской в ГИНХУКе.



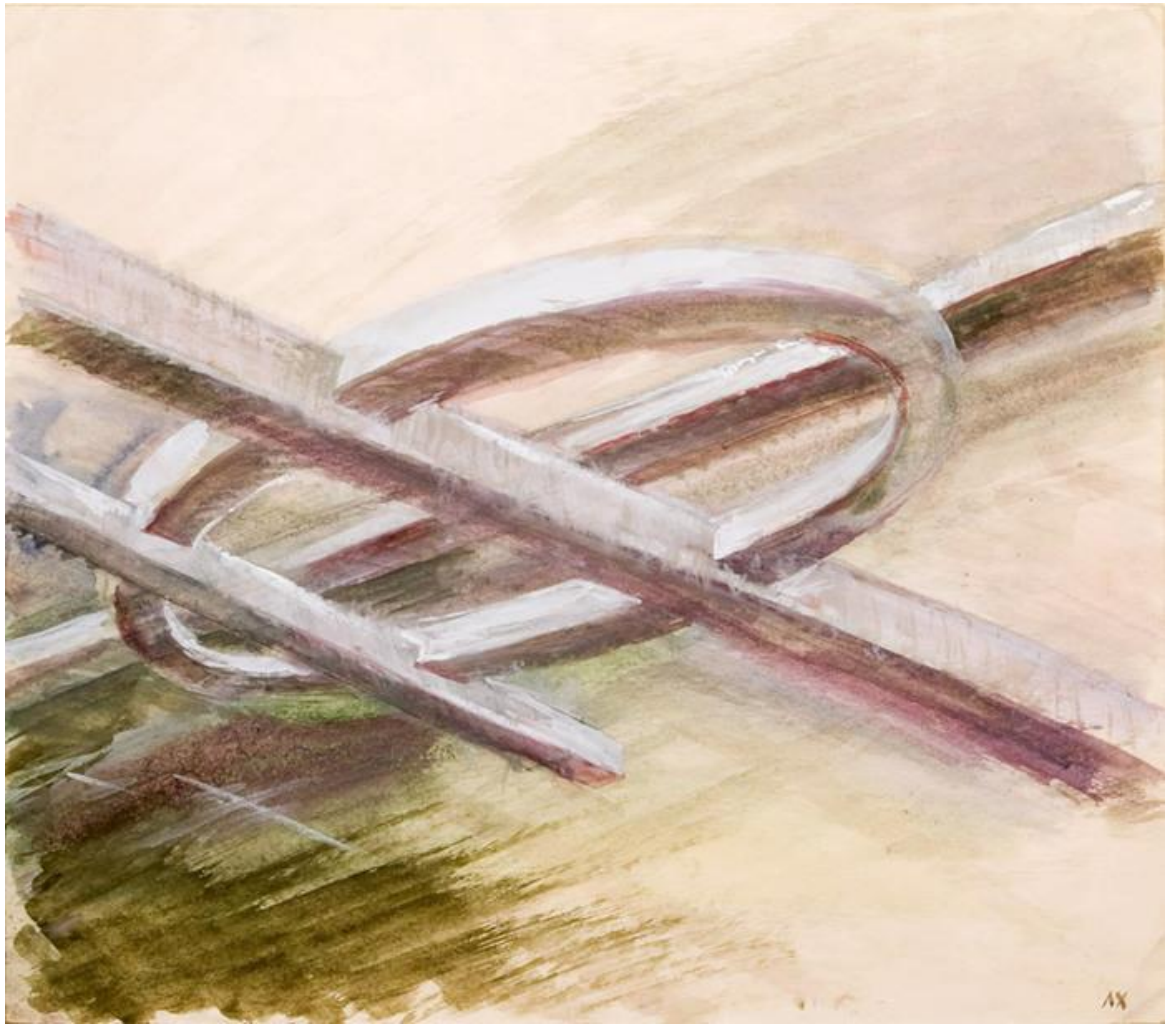
Эль Лисицкий. Выставочное оформление павильонов в Кельне. 1928



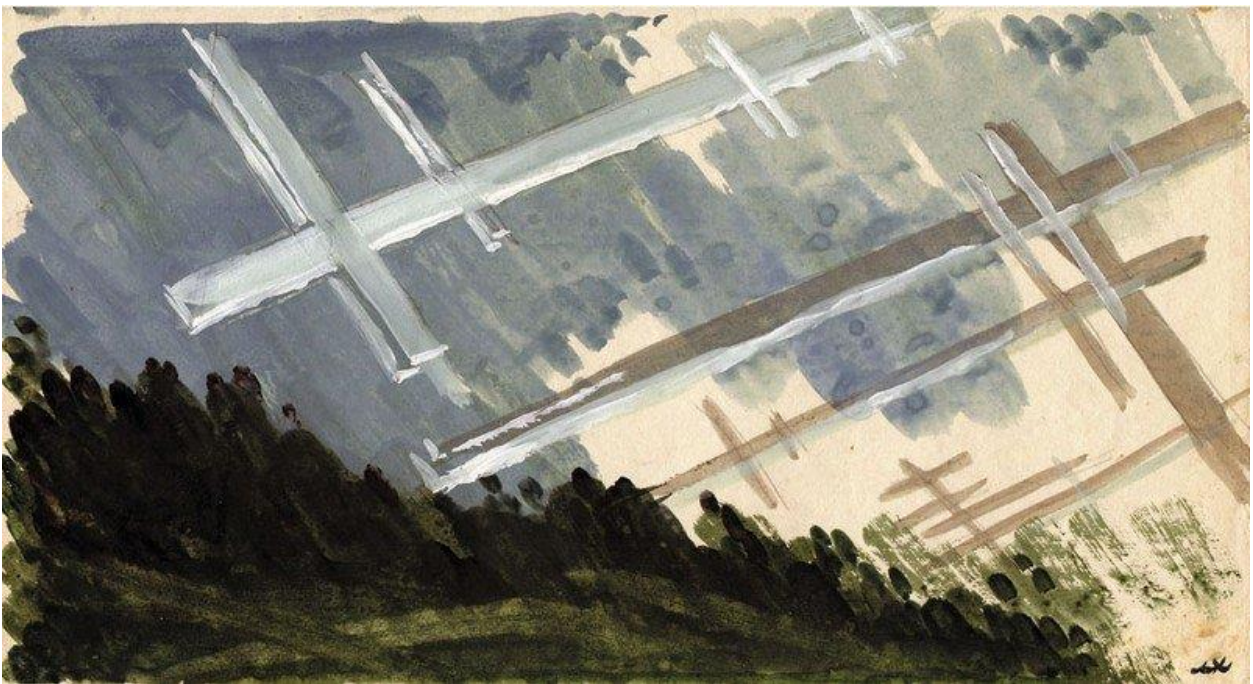
Н.Суетин. Модель парадной лестницы павильона СССР, выполненная по проекту Н. Суетина. 1936–1937. Всемирная выставка. Париж. Гипс



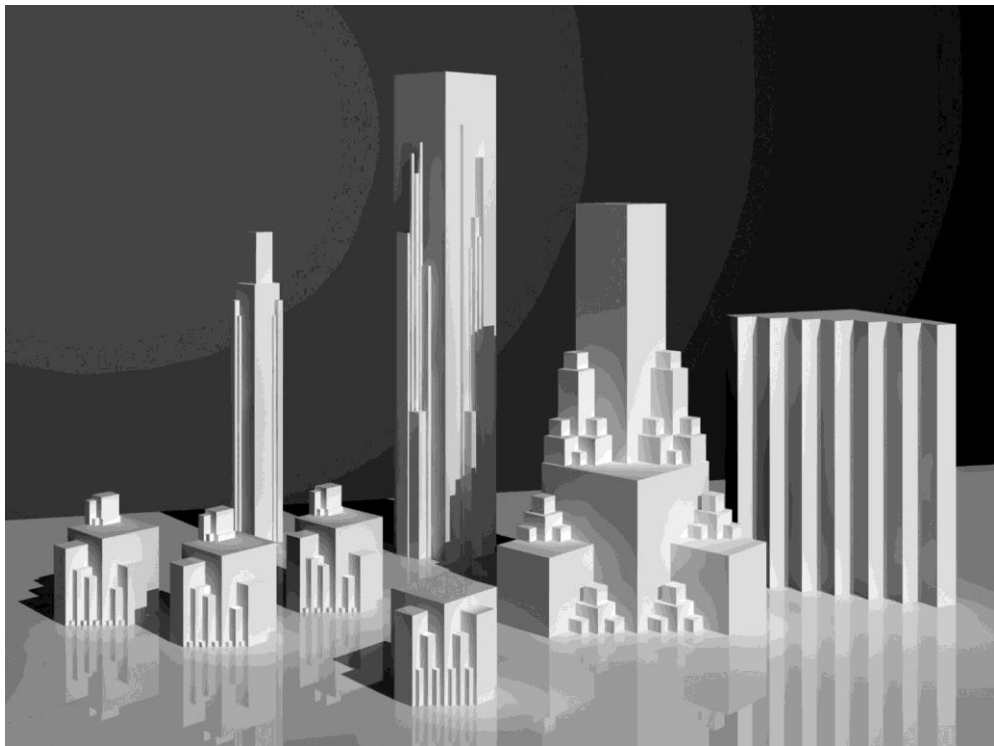
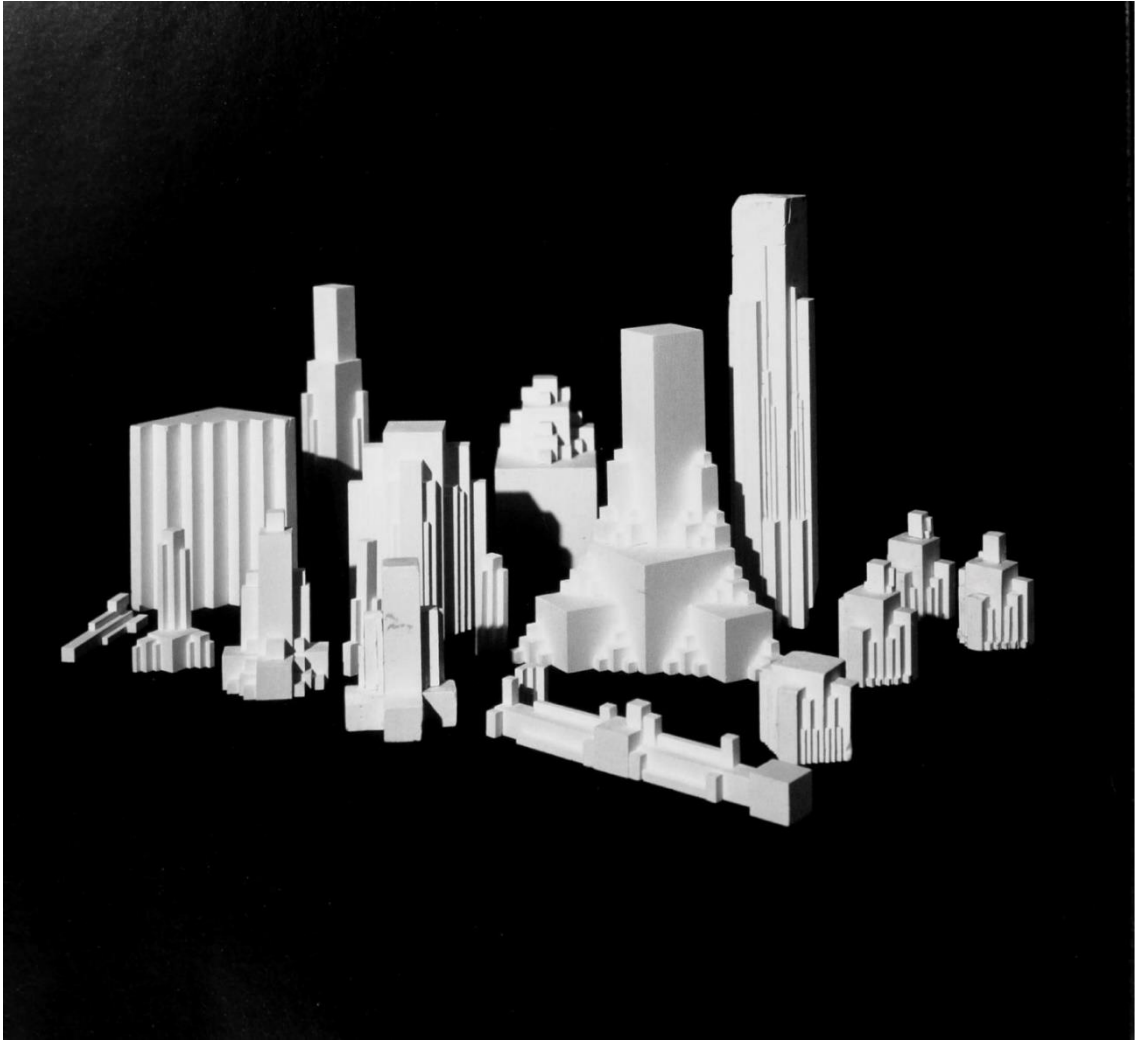
Л.Хидекель. Город на опорах. 1929–1930 гг.

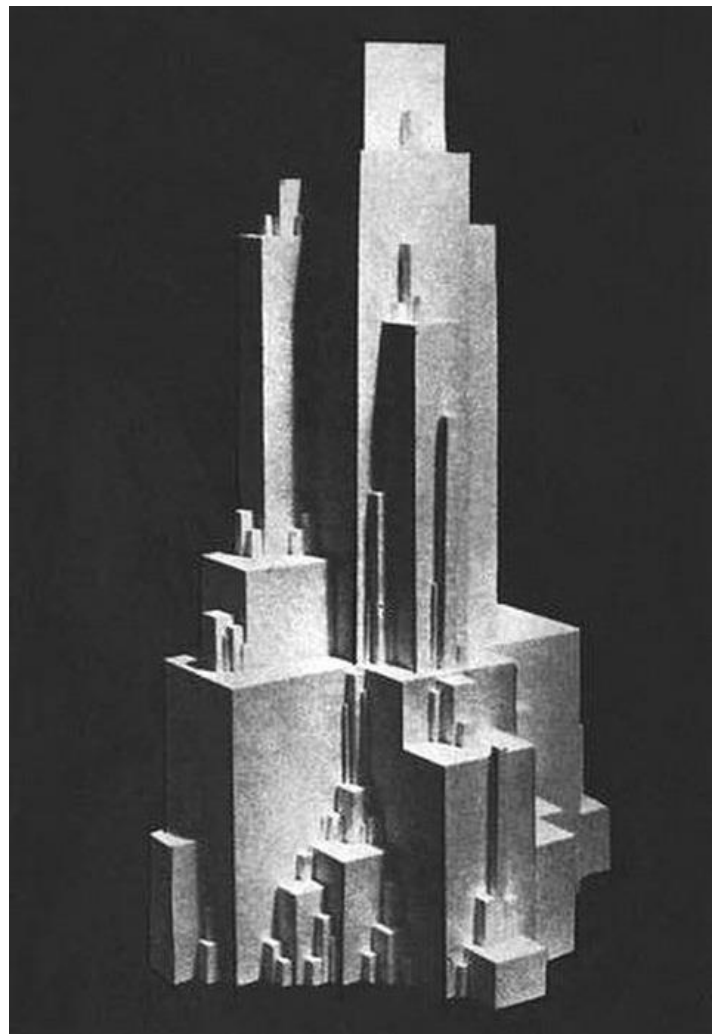
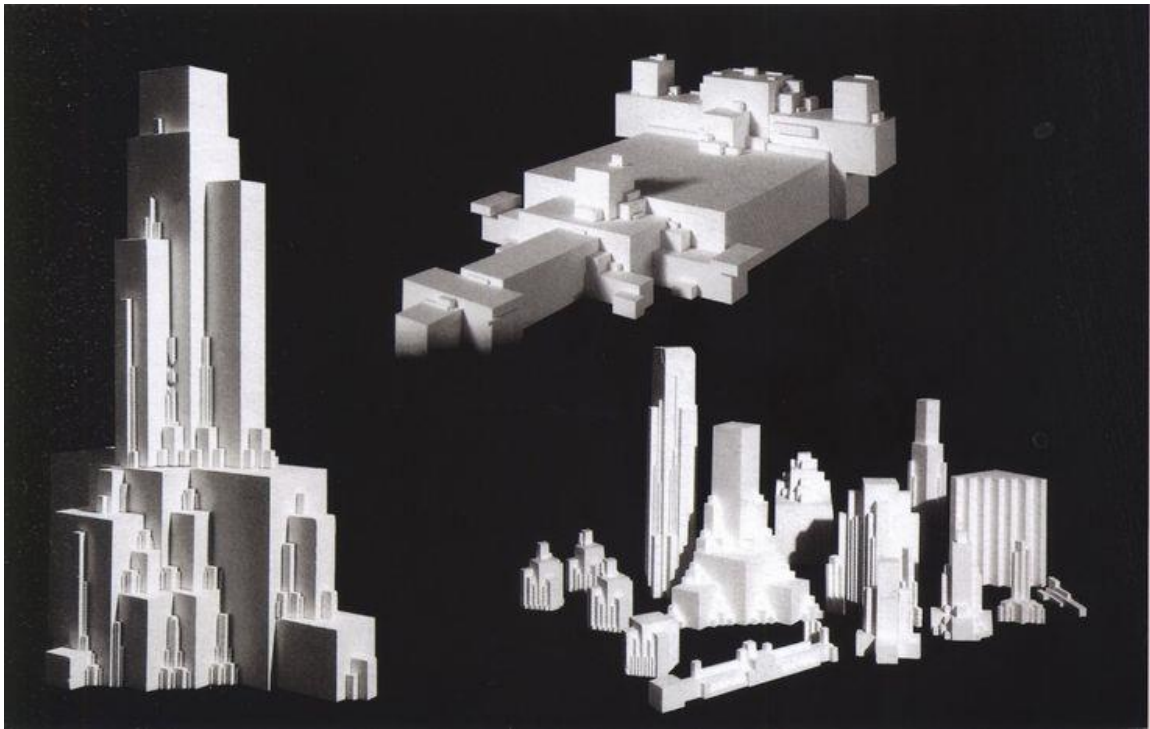


Л.Хидекель. Проект жилища в космосе. 1924



Л.Хидекель. Летучий город. 1960-е гг.





Архитектонические модели К. Малевича

Идеи Л. Хидекеля предполагали возведение супрематического города, поднятого над землей, в виде вертикальной слоистости объемно-пространственной конструкции, где комплексы расположены на разных уровнях и пронизывают друг друга.

Архитектоны К. Малевича казались объектами, по мнению, например, Л. Лисицкого, неясными и непотенциальными новыми архитектурными идеями, однако сегодня стало очевидным, как эта взаимотрансформация скульптуры/архитектуры способна расширить возможности современной архитектуры и современного объемно-пространственного мышления вообще. Эти белые айсберги/донжоны/сталагмиты позволяют наблюдать визуальный вертикальный рост математической структуры/образования, следить за горизонтальными разрастаниями фракталов, исследовать создание/нарастание целых крупных комплексов, в которых один фрагмент умножается, бесконечно повторяясь до целого гигантского поселения.

Малевич с их помощью выводил супрематизм за пределы конкретного социального проекта, в рамках эксперимента с космическим пространством, с его преобразованием, и в конечном итоге – экспериментом с сакральным пространством – с вечностью.

Игорь Кондаков (Москва)

«Философский пароход» Сергея Прокофьева

Конечно, в буквальном смысле эмиграция великого русского композитора С. Прокофьева в 1918 г. не имеет отношения к тому «философскому пароходу», на котором были высланы сто лет назад лучшие представители русской интеллигенции из Советской России по личному указанию Ленина. Однако у Прокофьева был свой «философский пароход», на четыре с половиной года опередивший «философский пароход» 1922 г. Уезжал Прокофьев Сибирским экспресом во Владивосток, а затем, «по диагонали» через Великий океан, с краткой остановкой в Японии по пути в Америку. Правда, уезжал он *по своей воле*, да еще и с разрешением от Луначарского, восхищенного «Классической симфонией» (1917).

Творческая и политическая интуиция композитора, увидевшего в Октябрьской революции разгул насилия и произвола и понявшего, что России «не до музыки», подсказала Прокофьеву, что ему нужно, хотя бы на время, переселиться на Запад и добиться как музыканту мирового признания, при этом духовно не порывая с родиной и оставаясь даже в эмиграции русским художником. Но не только творческое самосохранение двигало Прокофьевым. Его бегство от революции сопровождалось страстным увлечением философией, примирявшей его с трагедией рассеяния и помогавшей осмыслить происходящее в России. Именно в это время Прокофьев погружен в философию Шопенгауэра и Канта; на трансокеанском лайнере он завершает чтение главного шопенгауэровского труда «Мир как воля и представление» (отвергая его пессимизм), а с помощью «Истории философии» Куно Фишера постигает «мудрость» Канта («Критику чистого разума»), в частности усваивает систему кантовских антиномий – применительно к своей жизни и творчеству.

Все последующее время в период своей эмиграции (и даже позже, уже в Советском Союзе) Прокофьев находился в плену кантовской системы антиномий: 1) между осознанием конечности мира во

времени и пространстве и ощущением его бесконечности; 2) между склонностью «мыслить сложно» и стремлением к «новой простоте» в музыке; 3) между пониманием абсолютной детерминированности жизни и творчества внешними обстоятельствами и стремлением к неограниченной творческой и личной свободе; 4) между признанием в мире некоей безусловной сущности, являющейся первопричиной мироздания (например, Божества), и отрицанием этого или сомнением в необходимости такой сущности.

Важным для Прокофьева стало различие и противопоставление «воли» и «представления», идущие от Канта и Шопенгауэра. «...Окружающий нас мир есть только преставление, вероятно неверное, в основе же лежат идеи. Кант через посредство пяти чувств и разума отказывается познать их» (Прокофьев С. Дневник 1919 – 1933. Париж, 2002. С. 275). Приложение этих мыслей к музыке приводит композитора к новым обобщениям: «Композитор создает симфонию, она уже написана, но ни для кого не существует, кроме самого автора. Ей надлежит пройти через ряд стадий <...>, и только тогда, может быть, через несколько месяцев или лет, она предстанет перед слушателями» (Там же. 276). Художественный замысел – это «вещь в себе». Кстати, у Прокофьева зарубежного периода есть фортепьянные произведения – «Вещи в себе» (1928) и «Мысли» (1933–34), которые сам автор считал глубокими, но не понятыми – ни публикой, ни музыкантами – сочинениями.

«...Для того, чтобы человек был не тенью, а существовал разумным и индивидуальным, ему была дана свободная воля; проявление этой воли повело в некоторых случаях к ошибкам; материализовавшиеся ошибки суть материальный мир, который нереален, так как он ошибочен» (Там же. С. 277). Так, исполненная музыкантами симфония может не соответствовать *замыслу* композитора (его *воле*) и не понята слушателями, составившими о ней ложное *представление*.

Работая в это время над Второй симфонией (задуманной как «Русская», – в противоположность Первой, «Классической», написанной как стилизация под Гайдна и Моцарта), Прокофьев воссоздает в ней страшный образ Русской революции как бунта «бессмысленного и беспощадного». В связи с этим Прокофьев в своем Дневнике размышляет о времени и вечности, перемежая идеи Канта и Шопенгауэра с сентенциями квазирелигиозного учения Christian Science, которым Прокофьев увлекся, вместе с женой Линой, в Америке. Он обнаруживает в этих двух системах, помимо некоторого сходства, и

принципиальные расхождения, ведущие к противоположным выводам, не согласующимся друг с другом. И вот, он, по его словам, «читал и даже обдумывал некоторые мысли, стараясь додумать их до конца».

«Если Бог создал человека, то, следовательно, было время, когда человека не было. Но с этим рассуждением расходится Christian Science, которое утверждает, что человек существовал всегда. И действительно: если человек имел бы начало, то он должен бы иметь и конец, т.е. он не мог бы быть бессмертным, так как нечто бесконечное не может быть с одной стороны конечным. Таким образом, утверждение Christian Science о том, что человек вечен как в будущем, так и в прошлом, говорит против первого положения, т.е. против того, что был некий момент, в который Бог создал человека, и до которого человека не было. Против этого положения, – продолжает Прокофьев, – говорит и следующее рассуждение: если действительно был такой момент, когда Бог, который вечен, создал человека, то, следовательно, существовала вечность до этого момента и вечность после него, иначе говоря, две вечности, каждая с одной стороны ограниченная, т.е. два абсурда, так как никакая вечность (бесконечность) не может быть с одной стороны ограниченной» (Там же. С. 309).

Великолепный образ двух вечностей, одна из которых принадлежит Богу, а другая – человеку, причем каждая из вечностей с одного конца ограничена, представляет собой оксюморон – «бесконечность», которая «конечна». Этот прокофьевский образ парадоксально воспроизводит первую из кантовских антиномий чистого разума: *тезис* «Мир имеет начало во времени и ограничен также в пространстве» и *антитезис* «Мир не имеет начала во времени и границ в пространстве; он бесконечен и во времени, и в пространстве» (*Кант И.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. – М, 1984. С. 336 и 337).

Впрочем, философия Прокофьева, представленная во всем блеске, в его дневниках, находит свое непосредственное выражение в его музыке того же времени. Так, его двухчастная Вторая симфония (а симфония, состоящая из двух частей, – редчайший случай в мировой практике!) наглядно демонстрирует, во-первых, антиномичность бытия в XX в. и, во-вторых, антиномичность самой постреволюционной России, осмысленные художником с огромного расстояния и в широком временном интервале.

Прокофьевская симфония состоит из неистового сонатного Allegro ben articolato – I часть – и темы с вариациями – II часть. Первая часть, по выражению автора, «сделана из стали и железа» и представляет собой воплощение нарастающего революционного хаоса, символизирующего крушение старого мира, своего рода «конец вечности», а вместе с тем и *конец самой тысячелетней России*, трагически переживавшийся Русским зарубежьем как «финал истории» – если не мировой, то национальной.

Асимметричная ей вторая часть, начинающаяся и заканчивающаяся кантиленной диатонической темой, близкой русскому песенному фольклору, состоит из шести вариаций, до неузнаваемости трансформирующих исходную тему и превращающей ее то в пасторальный наигрыш, то в глубокие лирические раздумья, то в лихой ярмарочный перепляс, то в варварский марш фанатиков революции, всё сметающих на своем пути. Тема с вариациями как бы представляет слушателю многоликость, неисчерпаемость России, сплетенной из противоречий, сочетающей доброту и нежность с крайней жестокостью, разгульное веселье с безысходной тоской, созидание с разрушением, интимность переживаний с неистовством разбушевавшейся толпы... Во второй части симфонии рождается образ *бесконечных метаморфоз* национально-русского начала, *вечного возвращения* музыки в Россию, *неизбежного возрождения* тысячелетней России и ее культуры.

Раскол России – на советскую и эмигрантскую, как и русской культуры – на две взаимоисключающие и взаимодополнительные русские культуры, возникшие после революции, не только мучил Прокофьева, как и других русских эмигрантов, но и подтверждал, в глазах композитора, бинарность, антиномичность мироздания. Всем своим творчеством – симфониями, операми, балетами и т.п. – Прокофьев отобразил представление о трагическом разломе еще недавно цельного и гармоничного мира. Вслед за парностью 1-й и 2-й симфоний (D-dur и d-moll) – гармоничной европейской и дисгармоничной русской – родилась новая симфоническая пара: 3-я и 4-я симфонии (c-moll и C-dur) – неистово-мрачная и торжественно-ликующая. 3-я симфония родилась из музыкального материала мистико-трагедийной оперы «Огненный ангел», а 4-я – из музыки, относившейся к балету на евангельский сюжет «Блудный сын». Пафос противостояния средневековому религиозному или политическому фанатизму в 3-й симфонии («Новое средневековье», по Бердяеву) и пафос возвращения русского художника-эмигранта («блудного сына») на

родину, в обновленный СССР – таков смысл этой символической антиномии.

Театральные произведения Прокофьева зарубежного периода тоже группировались попарно. Жизнерадостная, искрящаяся весельем и эйфорией свободы сказочная опера «Любовь к трем апельсинам» (по пьесе К. Гоцци) и мрачная, полная неистовых страстей и тягостных предчувствий надвигающейся мировой катастрофы опера «Огненный ангел» (по мотивам символического романа В. Брюсова) – так выглядит оперная дихотомия Прокофьева в европейском культурном контексте между двумя мировыми войнами. Композитор-мыслитель пытается каждый раз представить две противоположные, взаимоисключающие точки зрения на одно и то же явление или событие, сосуществующие одновременно и неразрешимо.

Двумя «парами» представлена балетная дихотомия композитора, воссозданная им для дягилевских «Русских сезонов». Первая «пара» – сказочный балет «Шут, семерых шутов перешутивший» (на сюжеты сказок А.Н. Афанасьева) и «Стальной скок» – фантазмагорическая аллюзия на социалистическое строительство в СССР. Здесь нашло выражение стремление Прокофьева иронически, гротескно сопоставить русскую фольклорную архаику и советский утопический проект. Вторая балетная «пара» – это «Блудный сын» – своего рода манифест победного возвращения Прокофьева в СССР – и балет «На Днепре» – любовная драма советских Ромео и Джульетты (красноармейца Сергея и казачки Ольги), развертывающаяся на Украине вскоре после окончания Гражданской войны. Конфликтная «сцепка» двух полярных сюжетов отражала переживания композитора в конце 1920-х – начале 30-х гг. – ностальгическую эйфорию возвращения домой и ужасные опасения относительно обострения классовой борьбы и политических репрессий в Советском Союзе – стойких пережитков революции и Гражданской войны.

«Чтобы примирить эти противоречия, – продолжал философствовать С. Прокофьев на темы Канта, Шопенгауэра и новейшего учения Christian Science, – надо вывести, что наши представления о вечности, как о часе, бегущем за часом (и так без конца) – неверно и что вне этого мира законы времени (а также несомненно и пространства) совершенно иные. Вероятно, наша смерть есть выход нашего сознания за пределы времени и пространства. Но если так, т.е. если понятие о времени есть понятие локальное, то с этой меркой мы не можем подходить к вопросу о сотворении человека, т.е. не можем

спрашивать, было ли время (в вечности, в которой нет времени), когда человека не было. А потому на мой первый вопрос нельзя ответить ни да ни нет. Таким же образом должен быть снят с очереди и вопрос некоторых людей, которые, вдумываясь в идею бессмертия, так пугаются, что не знают, что страшнее: бессмертие или смерть. Им тоже надо отвечать, что в вечности понятие о времени исчезает» (*Прокофьев С. Дневник 1919 – 1933. С. 309 – 310*).

В свете этой философии в представлении Прокофьева различия между Европой и Россией, советским и эмигрантским, классическим и авангардным переставали существовать. Не было необходимости их даже примирять. В вечности, в которую была устремлена творческая воля Прокофьева, не было границ, идеологии, политики, времени и пространства, страданий и смерти. И «философский пароход» С.Прокофьева смело устремился в русло еще неведомой ему советской культуры.

Алина Цыганова (Луганск)

Неоклассицизм как одно из стилистических направлений творчества И.Стравинского на примере Итальянской сюиты № 2 для скрипки и фортепиано

Ушедший XX век с его конфликтами и социальными катастрофами нашёл отражение в творчестве каждого творца, будь это композитор или живописец, скульптор или писатель. Знаменем инновационных открытий мятежного времени стал И. Стравинский, за которым пошло не одно поколение музыкантов. Русский гений не был последователем какого-то одного художественного направления, каждый стиль у него наполняется оригинальностью, преобразуется его индивидуальным видением, будь то неофольклоризм, неоклассицизм или работа в авангардной технике. Почти все сочинения мастера имеют ярко выраженное национальное обличие. При большом количестве исследований произведений, принадлежащих к неоклассицизму, Итальянская сюита № 2 для скрипки и фортепиано, созданная на основе музыки балета «Пульчинелла», не рассмотрена в данном ракурсе, что делает данную статью актуальной, определяет её научную новизну и позволит использовать данный материал в курсе современной музыки, а также в классе по специальности.

Если обратиться к первым балетам начала XX столетия «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», а также хореографической сцене «Свадебка», то везде чувствуются «русскость» музыканта, связь с фольклором, обрядами, ритуалами. В этот период формируются принципы музыкальной эстетики композитора, и его творчество устремляется от русской архаики, с её ритмическим и динамическим началом к «прохладному» неоклассицизму, вплоть до начала 50-х годов создаются яркие, оригинальные сочинения, осваиваются различные приёмы, стилевые векторы.

И. Стравинский вступил на путь неоклассицистских исканий вместе с П. Пикассо, написав в 1915 году шуточную Польку для роя-

ля в три руки. Стихийный размах музыки первых балетов сдерживается, нагромождение ритмических формул и мотивов подменяется отточенностью рисунков в «Истории солдата» и особенно в балете «Пульчинелла», завершённом в 1920 году. В это время композитор опирается на разные модели, в музыке – на барочные, в выборе сюжетов – античные. Отсюда пристальное внимание к искусству Дж. Перголези, предложенного ему Дягилевым для нового балета.

Данная работа вызвала нападки критиков, упрекавших первого модерниста в стилизации, дезертирстве из новаторских рядов. «Разумеется, опыт пересоздания музыки Перголези был, да и теперь ещё остаётся явлением спорным – известное “препарирование” мелоса великого итальянского мастера отрицать было всё же невозможно. Однако осуществлено это рукой крупного мастера действительно с любовью и вкусом; с большим тактом музыка освобождена от архаизмов, при сохранении характерных инструментальных формул сюиты начала XVIII века (серенада, тарантелла, токката, гавот с вариациями, менуэт) и скромных средств камерного оркестра» [3, с. 144]. Кроме всего прочего, следует отметить отношение композитора к традиции как к живой силе, неразрывно связанной с настоящим, одухотворяющим его [2].

Балет «Пульчинелла», повествующий в духе комедии *dell'arte* о любовных приключениях персонажа испанских и итальянских карнавалов, написан для струнного оркестра с включением сопрано. Его музыка ожила в Итальянской сюите № 2 для скрипки и фортепиано в 1933 году. Согласно утверждению Б. Асафьева «Когда время от времени, тот или иной композитор какой-либо страны соприкасается с источником солнца, радости, тепла и здоровья – мелосом Италии и превращает таящуюся в нём энергию в актуальную силу, черпая там попросту жизнеощущения, – рождаются солнечные произведения» [1, с.197].

В Итальянской сюите № 2 шесть частей: торжественная Интродукция сменяется меланхоличной напевной Серенадой. Стремительная, вовлекающая в водоворот праздничного гулянья, Тарантелла соседствует с галантными поклонами, приседаниями Гавота и двумя вариациями на его тему, а дивертисментного характера Скерцино приводит слушателя к помпезному Менуэту и радостному Финалу. Контраст между частями играет основополагающую роль в драматургии цикла, следуя традиции барочных сюит И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана и других композиторов.

И. Стравинский сохраняет не только драматургию, жанровость частей, но и форму каждой из них, распространённую в XVII–XVIII веках. Чаще всего это период и, не смотря на преобладание танцевальных жанров, с расширением второго предложения за счёт секвенционного развития или дополнения. Так уже Интродукция основана на теме, повторяющейся три раза. Своим торжественным, величавым характером она вызывает аллюзию на музыку Генделя, в частности на начало увертюры к оратории «Самсон», отдельные номера «Музыки на воде». Тема – период повторного строения с неравнодлительными предложениями 4+11. Сразу же в первом предложении в её облике проступают маршевые черты, выраженные в обострённых пунктирах, восходящих квинтовых и октавных скачках в тональности *G-dur*, строгой аккордовой фактуре. Вместе с тем, её мелодии свойственны приметы барочного стиля в наличии мелизмов, чётком делении основной темы на симметричные фразы, а также в дальнейшем секвенционном развитии.

Серенада, написанная в куплетной форме, опирается на период протяжённостью в 9,5 тактов. Она пленяет своей кантиленностью, вдохновенной мелодией, искренностью лирического чувства. Тема разворачивается в темпе *Larghetto* в размере $\frac{12}{8}$, в сопровождении лютни или гитары, имитируемых фортепианной партией. Нюанс *p*, изящные форшлагги, преобладание поступенного движения соответствуют сокровенному высказыванию влюблённого своей избраннице.

Тарантелла, буквально сметающая всё на своём пути, также представляет период повторного строения из 2-х предложений по 16 тактов, структурно преобразующийся в процессе его пятикратного повторения.

Иное в Гавоте, где период единого строения состоит из двух несходных по тематическому материалу предложений, причём, второе расширено до 22 тактов по сравнению с десятитактовым первым благодаря секвенциям и дополнениям. Галантная четырёхтактовая тема в умеренном темпе на *p*, строится по типу танца, где каждые два такта образуют одну группу, оканчивающуюся сильной долей. Группетто вокруг основного тона d^2 , напевная нисходящая секста с мягким секундовым задержанием к основному тону придают особую нежность и грацию мелодии.

Скерцино – небольшая пьеса шуточного характера – также как и предыдущие части кроме Гавота, основана на повторности тематических элементов с преобладанием плавного движения. Оно нарушает-

ся только на грани секвенций или в кадансах. Это отчётливо проявляется уже в начале периода из 2-х предложений, повторенного четыре раза с расширением его границ во втором и четвертом (15 + 19 + 14 + 20).

Торжественный Менуэт композитор излагает в простой 3-х частной форме с повторенной серединой и репризой, всякий раз при повторении демонстрируя неограниченные возможности вариационного развития. Его основная тема помещена в рамки квадратного периода повторной структуры из 2-х предложений по 8 тактов.


И, наконец, Финал с тематизмом, переносимым из Италии в Россию, имеет соответствующую структуру с переставленными в обратном порядке лирическим запевом в форме квадратного периода и припевом, помещённым в период единого строения из 14 тактов.


Почти в каждой части с музыкой Перголези присутствует характерная примета барочного стиля – мелизмы в виде трелей преимущественно в Интродукции, форшлагов – в Серенаде и Тарантелле, группетто – в Гавоте. Также следует отметить диатонику, секвенционное развитие как основополагающее нередко с переходом одной секвенции в другую с более лаконичным звеном. Например, в Интродукции тт. 5 – 9, два звена с шагом на восходящую кварту сменяются мотивом с оттенком лёгкой грусти в партии солиста с доминантой нисходящего движения, расцвеченного трелями. Двигаясь поступенно вниз на протяжении 3-х тактов, он захватывает минорные тональности побочных трезвучий. Подобное явление наблюдается в Тарантелле в тт. 40 – 49, в Гавоте в тт. 19 – 23, в Скерцино в тт. 9 – 12 и 15 – 17, в Финале в тт. 16 – 21.

Однако композитор существенным образом обогащает традицию прошлого своими поисками в области музыкального языка, не отказываясь от богатства выразительных средств и композиторских приёмов искусства XX века, что и составляет суть неоклассики. Прежде всего, константой выступает варьирование всех типов: интонационное, ритмическое, фактурное, ладовое, тональное преобразование инварианта и т. д. Почти в каждом номере он использует резкие динамические контрасты *f* – *p*, органные пункты с объединением различных ступеней тональности, остинато, линейную или имитационную полифонию, нередко сопрягая оба вида развития.

Мелодическое и метрическое варьирование наглядно представлено в первой вариации Гавота, интонационное почти во всех частях при повторении периодов, к примеру, во втором проведении темы

Менуэта в тт. 25 – 39 (где, к тому же, штрих *legato* меняется на *staccato*). Как правило, новые интонации появляются в последнем звене секвенции.

Отдельно необходимо отметить вариантность ритмики с возникновением перекрёстных ударений как во вступлении к Тарантелле, синкоп как в завершении темы Интродукции на мотивах «притопов» (тт. 10 – 11). Сюда же относится ускорение ритмического движения в гармонической фигурации во второй вариации Гавота, в третьем проведении темы Скерцино в фортепианной фактуре. Огромную роль играют остинато, что характерно для стилистики композитора. Они нередко сменяют друг друга как, например, в первом проведении темы Тарантеллы в тт. 6 – 8 и 11 – 16 или в Скерцино убегающие на *staccato* в объёме восходящей кварты  среднего голоса фортепиано в тт. 37 – 38 и скачки баса ногами в тт. 51 – 53.

К числу многообразных способов преобразования тематизма относится варьирование фактуры в виде обращения её составляющих, обогащения новыми голосами, сменой регистров с расширением диапазона. При этом варьируются мотивы темы, её ритмика, динамические оттенки и т. д. В этом отношении показательна Интродукция. Второе проведение темы в доминантовой тональности в высокой tessiture на *f* звучит ещё более торжественно. В отличие от инварианта во втором такте изменяется нюансировка и на *p* в фортепианной партии, появляются осторожные синкопы, а у солиста  звучит варьированный мотив в духе народных наигрышей и вместо благополучного кадансового завершения на *f* в т. 19, возвращается главная тональность.

Дважды повторенный тематизм с «мотивами притопа» варьируется не только фактурно, но и ритмически, интонационно, появляясь вначале у солиста (тт. 28 – 29). Вместо двух трёхтактовых построений у композитора три двухтактных. Во втором из них знакомый мотив появляется в нижнем голосе солирующей скрипки, а в третьем варианте двойными нотами, украшенными трелями, и его мелодия переходит к верхнему голосу фортепиано. Таким образом, неоклассические черты заявляют о себе с помощью интонационного, ритмического, полифонического и структурного варьирования (вместо 4 + 11, 5 + 13).



Черты неоклассицизма находят яркое выражение в гармонии в виде многочисленных органичных пунктов в самых необычных сочета-

ниях. Кроме традиционных тонико-доминантовых встречаются чередующиеся в размеренном движении выдержанные звуки двух тоналностей *C dur'a* и *G dur'a* в тт. 47 – 54 Тарантеллы. Там же своей диссонантностью «режет» слух остигатное повторение нон в тт. 29 – 40. Серенада выдержана в традициях барочного стиля как в жанровом, так и в тематическом отношении, на что указывает куплетная форма, строгая диатоника. Подчёркивая последовательность главных трезвучий тоналности *c moll* в басу, композитор в верхних голосах фортепианной партии в тт. 2 – 4, удерживает *T – D* органнй пункт, диссонирующий с *S* гармонией, что явно указывает на черты музыки XX века. Политоникальность, в виде сопряжения нескольких тоник также присуща письму Стравинского и проявляется в самых неожиданных местах формы, в чём убеждают фрагменты Тарантеллы, Финала.

Полифония – один из основных приёмов модернизации музыкального материала Перголези в совокупности с вариантносью всех типов. В Интродукции, двигаясь поступенно вниз, хроматическая секвенция насыщается полифоническим развитием, волнообразным рисунком среднего голоса фортепианной партии, имитирующей партию солиста (тт. 7 – 9). И как бы приостанавливая ход мелодии, появляется заключительное построение с повтором мотива с ритмом танцевального притопа, пикантными синкопами, переменным метром, осуществляя модуляцию в тоналность *D dur* (тт. 10 – 12).

В Тарантелле настоящий мастер преобразования материала Стравинский делит фактуру на четыре пласта, сочетая линейную полифонию с имитационной при общем секвенционном движении. У солиста верхний голос звонкой квинты, повторенной три раза (её звучание ассоциируется с ударами бубна, тамбурина и гитары импровизированного народного ансамбля), прыгает на октаву вниз, образуя с нижним тритон. Нисходящее движение второго голоса в объёме терции имитирует верхний голос фортепианной партии. Кроме того, нижняя линия партии солиста образует три звена хроматической секвенции в тт. 21 – 23, а триольное движение фортепиано высвечивает как искорки в третьей октаве $a^3 - g^3 - f^3$, завершая тетрахорд на e^2 . Здесь же в басу фортепиано рождается новое гаммообразное нисходящее движение от e^1 к g в т. 25, давая импульс следующему построению. Изобретательность композитора поистине неисчерпаема. Верхняя линия скрытого двухголосия партии скрипки подобно фортепиано из предшествующего фрагмента образует мелодию, скаты-

вающуюся в объёме доудецимы к последнему заключительному построению темы у фортепиано (тт. 31 – 36). Круговое триольное движение выплёскивается в диатоническую секвенцию из 3-х звеньев в *F dur'e* и уже знакомое восхождение параллельными квинтами у солиста приводит ко второму проведению темы в тт. 37 – 71. Этот раздел – наглядное подтверждение приёмов неоклассического письма с применением полифонии, вариантности, полифункциональности в традиционном барочном жанре музыки XVII–XVIII веков.

Симбиоз всех составляющих неоклассики имеет место в каждой части, но особенно ярко представлен в Финале, следующем без перерыва за Менуэтом. Это картина народного праздника с определением его географии. Уже с первых звуков автор уходит из галантного XVIII века западноевропейского искусства с его барочной стилистикой в русскую музыкальную «почвенность». Данная модуляция отчётливо проявляется и в структуре, характере тематизма, и в приёмах его развития. Здесь прослеживается куплетная форма с перестановкой песенного запева и танцевального припева, который, обрамляя номер, и определяет характер части в целом. Начало с разбегом параллельных трезвучий и троекратным повтором мотива на *ff* вызывает аллюзию на «Русскую» из «Петрушки». Эффектный бросок октавы скрипки на терцдециму с последующим взлётом  к g^2 завершается закруглённым мотивом под аккомпанемент двигающихся в противоположном направлении аккордов верхнего слоя фактуры фортепиано и его басовых квинт. Всё это напоминает задорную плясовую, вовлекающую в стихию танцевальности разных участников. Тут же возникает новый повторяющийся мотив в сопровождении пульсирующего остинато  на звуке a^1 , нарочитой политональностью тонического органного пункта, сопряжённого со II ступенью. Создаётся впечатление, что в пляску включилась следующая группа танцоров.

Раздел *b* вносит контраст своей лирической напевностью. Кажется, будто после энергичной мужской пляски вступают девушки. Это выражено в мотиве верхнего голоса фортепиано, образующем 3 звена диатонической секвенции с мягкой внутритактовой синкопой под аккомпанемент гармонической фигуры параллельных трезвучий и секвенции октав солиста с плавным рисунком мелодии и трелями в нижнем голосе. В двух последних тактах первого предложения трели переходят к фортепиано, а гаммообразный пассаж скрипки

на *staccato* устремляется к изложению мелодии в верхнем регистре своей партии (тт. 15 – 22).

Во втором предложении периода тема варьируется: нижние голоса фортепианной фактуры словно застывают на слигованных половинных поступенно спускающихся терций, а в верхнем контрапункт с трелями на каждом звуке образует волнообразную линию, завершаясь аккордовой каденцией с разрешением в следующий припев a_1 (тт. 23 – 31).

Его второе проведение – пример уникальной техники варьирования Стравинского. Музыкальная ткань постоянно обогащается новыми мотивами, ритмами, фактурными приёмами, что приводит к его значительному расширению до 32 тактов вместо 14 в инварианте. Начиная с т. 36, основной мотив образует остинатную секунду в партии солиста, сопровождающей его повторение в нижнем голосе фортепиано. Имитируя ритм третьего проведения, у дуэта появляются тарахтящие аккорды с хроматическим спуском среднего голоса от gis^1 к e^1 и, как это часто встречается у композитора, в басу звучат разнонаправленные ноты, обостряя звучание диссонансами (тт. 41 – 45). Основной мотив звучит трижды в *D dur'e*, за третьим разом разделяя мелодию между скрипкой и фортепиано. Применение политоникальности, вызывающей напряжение в тт. 51 – 54, приводит к остинатному повторению второго мотива в тональности *a moll* с подчёркиванием каждой доли в голосах фактуры на тоникодоминантовом органном пункте *D dur'a*. Нарастающая напряжённость буквально взрывается в кульминации на *ff* грохочущими аккордами доминантовой гармонии у скрипки и фортепиано, напоминая *tutti* народного оркестра из гармошек, домр, балалаек и ударных (тт. 60 – 62).

Заключительное проведение припева в главной тональности *C dur* не что иное, как задорный массовый танец, где объединяются все участники. В коде основной мотив залихватской плясовой безостановочно повторяется в партии солиста двойными нотами, подхватываемый фортепиано. Полифоническое мастерство композитора рождает картину всеобщего ликования, не имеющего границ. Так используя темы Дж. Перголези, И. Стравинский с истинно русским размахом завершает Итальянскую сюиту № 2 для скрипки и фортепиано – одно из самых ярких сочинений неоклассицизма.

Работая с тематическим материалом Перголези, композитор вдохнул в него черты музыки своего времени, одухотворяя их осо-

бенностями собственного стиля. «Ритмически капризные, грациозные танцевальные формулы итальянского мастера, преломляясь через новое гармонического мышление, подчас становились рельефнее и эстетически богаче. Внедрение ассиметричных тактовых построений, казалось бы чуждых танцевальным структурам Перголези, также в ряде случаев вполне себя оправдывало, например, в блестящем *С dur*'ном финале балета. То же можно сказать и об импульсивных сменах ритмики, о появлении в аккомпанементе цепочек секунд или даже септим: хотя это был уже не Перголези, тем не менее, неоклассицистический опыт обрёл неоспоримую эстетическую ценность» [1, с. 145].

Литература

1. Асафьев, Б. Книга о Стравинском/ Б. Асафьев. – Л.: «Музыка», 1977. 279 с.
2. Друскин, М. Игорь Стравинский/ М. Друскин. – Л.: «Сов. композитор», 1979. 229 с.
3. Ярустовский, Б. Игорь Стравинский/ Б. Ярустовский. – М.: Сов. композитор, 1969. 320 с.

Николай Рославец: возвращение из неизвестности

В настоящей работе предлагается взглянуть на Первый скрипичный концерт Николая Рославца как на пример практического применения авторской доктрины, провозглашающей новую методологию сочинения. Её вызревание пришлось на послереволюционное десятилетие и подпитывалось авангардно-нигилистическими настроениями. Ультрарадикальная концепция была направлена на коренную реорганизацию механизмов творческого процесса, императивно по-нуждающую к отчуждению от музыкального наследия прошлого, забвению устаревших и исчерпанных идей. Художник новой прогрессивной формации, согласно воззрениям Рославца 1920-х годов, рождается только в процессе поступательного эмпирического отрицания чужого композиторского опыта.

Данная установка имеет явный дискуссионный посыл и, тем самым, предопределяет аналитическое русло статьи — исследование музыкальной формы в соотнесении с её антитетическим прототипом. Исходя из версии, что объектом реорганизации выступил Скрипичный концерт И. Брамса, в работе рассматриваются соответствия двух опусов и расхождения между ними по внешним и внутрикомпозиционным параметрам. Выявление тех и других признаков фиксирует диалектическую связь отвергаемого и нарождающегося текстов, которая, в свою очередь, вскрывает парадоксальность методологических установок Рославца. Усложняют непростую ситуацию некоторые текстологические интерполяции, позволяющие сделать вывод о дискурсивном характере музыкального высказывания. Полагаем, что данными приёмами композитор приносил в произведение элемент полемики, открыто заявляя таким образом о своём праве на самобытность.

Тема, к которой обращено внимание в настоящей статье, открылась спонтанно, в момент установления ассоциативно-дедуктивной связи между двумя фактами, имевшими место в разное время. Речь

идёт в первую очередь о лекции Николая Рославца под неброским внешне, но претенциозным по существу названием «О новых методах образования композитора-профессионала», прочитанной 16 мая 1924 года в Московской консерватории, где автор в декларативной манере (что следует из текста доклада) обозначил своё особое отношение к традиции. В подражании классикам Рославец усматривал серьёзную угрозу творчеству, а посему настойчиво предостерегал молодое поколение от погружения в стилистику ближайших предшественников — авторов 2-й половины XIX века (в частности, Чайковского, Скрябина, Дебюсси) [1, 29–34]. Верным решением вопроса обещало стать изменение вектора причинно-следственных связей в традиционной паре: теория — практика. Движение «от обратного», т.е. от практического освоения материала, закладывало фундамент нового типа для коммуникации с традицией: заставляло взглянуть, так сказать, «в лицо» опасности и, руководствуясь формулой «предупреждён — значит, вооружён» позволяло контролировать процесс сочинения на каждом его этапе. Впрочем, творческая реализация новоявленной методологии оказывалась не настолько «прозрачной», упорядоченной и регламентированной, насколько прогнозировала идейно передовая установка. Назревали антиномические коллизии консервативно-прогрессивного толка. Одна из таких коллизий произрастала на почве разночтений в оценке текстологических аллюзий и их роли. В умо-зрительно сконструированной Рославцем системе изначально не было места стилевым резонансам — парафразам, цитатам, реминисценци-ям, так как отметалась любая вероятность случайных заимствований. С другой стороны, в ситуации основательного погружения в чужую языковую среду, подражание могло быть ею же и спровоцировано, ибо любая гиперссылка, инкрустированная в новую звуковую реальность, автоматически приобретала многообещающие дискурсивные функции, и в итоге становилась едва ли не единственным средством опознавания творческого поединка.

Требуется указать и на второе обстоятельство, вызывающее в контексте означенных проблем не меньший интерес — суждение Эдисона Денисова, высказанное в отношении Первого скрипичного концерта Н. Рославца, который был создан примерно тогда же, когда и оформилась теоретическая авторская концепция новаторской методологии сочинения, в 1925 году: «Очень хорошее сочинение романтического типа. Здесь много изысканных гармоний. I часть в сонатной форме, в ней мелодика скрябинского типа. II часть самая лучшая,

центральная в цикле, предыдущая часть — вступление к ней. III часть — брамсовский финал. В XX веке — это лучший скрипичный концерт, кроме берговского. Прекрасной была программа с исполнением в одном вечере двух скрипичных концертов — Рославца и Брамса» [2, 22].

Обнаружив с подачи Э. Денисова брамсовский «след» в концерте Рославца, подчеркнём, что творчество немецкого романтика точно вписывается во временной отрезок, определяемый Рославцем как наиболее «опасный». Совпадение ли это, и не указывает ли оно, пусть и не напрямую, на конкретную композиционную модель? В своём докладе композитор-реформатор открыто и категорично обозначил направление, которому нужно следовать при переработке чужого сочинения в своё (ссылаясь в качестве примера на Дебюсси) [1, 32], поэтому трудно допустить, что при выборе «первоисточника» для жанра, знакомого Рославцу не понаслышке (и к тому же дебютного в его послужном списке) присутствовал элемент произвольности — в конце концов, «ставки» в состязании за творческое лидерство были очень высоки. Несомненно, Скрипичный концерт И. Брамса соответствовал установленной планке по объективным причинам, т.к. абсолютно справедливо занимал верхнюю строчку в негласной иерархии европейских концертов, созданных в XIX веке. Начало было положено, решение принято, оставалось главное — взять эту высоту.

Даже при беглом сравнении концертов, что называется, «невооружённым» взглядом, заметно их обобщённое структурное сходство. Оба представляют собой трёхчастные циклы и сопоставимы по продолжительности звучания — около 40 минут. Коррелятивны формы (в чём, впрочем, нетрудно распознать преемственность классического типа) и метрика крайних частей (сонатная, 3/4 — в первых, и рондо-сонатная, 2/4 — в финалах).

На первый взгляд приведённые параллели вполне ординарны, и, тем не менее, даже они побуждают к некоторым вопросам и рассуждениям. Например, почему цикл Рославца имеет изрядную протяжённость, тогда как, скажем, ближайšie по времени написания скрипичные концерты А. Глазунова (*a-moll*, op. 82, 1904) и С. Прокофьева (№1 *D-dur*, op.19, 1917), а также многие другие образцы интересующего нас жанра звучат около получаса или немногим меньше? Не вполне обычна и метрическая трёхдольность, предпочтённая чётному делению, которое, начиная с Бетховена, являлось едва ли не коренным признаком большинства романтических концертов (Мендельсо-

на, Вьетана, Венявского, Бруха, Чайковского, Конюса, Сибелиуса, Глазунова). Размышляя на эти темы, мы аналитически приходим к заключению, что оба отмеченных характеристичных признака двух концертов — протяжённость и метрическая репрезентативность — выбиваются из общей системы. Для чего? Вероятно, чтобы самостоятельно образовать другую, локальную подсистему, где они получают новую роль внешних точек опоры, способных установить непосредственное сообщение двух концертов на базовом, низшем уровне и наглядно этот факт засвидетельствовать. Однако за его пределами от Рославца требуется, согласно его же теории, идти по пути отрицания любого решения Брамса; так композитор сможет справиться с поставленной им самой задачей — максимально отдалить свою модель формы от чужой.

В оппозиционной направленности стратегических действий Рославца убеждает сравнительный анализ сочинений. Возьмём для начала архитектуру циклов в целом. Брамс, очевидно, продолжает линию концерта бетховенского типа: он сочиняет для двойного состава оркестра, придерживается традиции в отношении темповой очередности частей (*Allegro non troppo, Adagio, Allegro giocoso, ma non troppo vivace*) и следует классическим нормам в области формообразования, включая двойную экспозицию и местоположение сольной каденции в первой части. Вступая в воображаемый диалог с Брамсом, композитор-футурист выдвигает свои «контраргументы». Рославец воссоздаёт трёхчастную структуру цикла, но вместе с тем значительно модернизирует композиционную планировку. Вопреки традициям концертного жанра, автор располагает сольную каденцию на границе первой и второй частей, посредством которой интегрирует их в слитно-циклическую форму. Согласованность частей нарочито подчёркивается интонационным предвещанием тематизма *Adagio* в каденции и не менее симптоматичным возвращением главной партии из первой части в разработке второй (ц. 43, 12/8, *commodamente*).

В данной паре (в сравнении с брамсовской моделью) гораздо бóльший драматургический вес приобретает вторая часть концерта (*Adagio sostenuto*). Как и первая, она выполнена в развёрнутой сонатной форме, что позволяет Рославцу уравнивать обе части с точки зрения их функционально-содержательной нагрузки. Довольно специфическая слитно-циклическая структура, полученная из двух, подчеркнём это особо, функционально сопоставимых вариантов сонатности, связанных виртуозной каденцией, вероятно, выступила оригинальным

«ответом» типическому явлению классического концерта — двойной экспозиции. Косвенно эту трактовку подкрепляет обустройство начального раздела из первой части, представляющее собой оркестровое вступление на материале главной партии — компромиссный вариант между упразднением двойной экспозиции, сделанным далеко не в пользу солиста (в отличие, скажем, от скрипичных концертов Ф. Мендельсона — ор. 64, *e-moll*, Я. Сибелиуса — ор. 47, *d-moll*, С. Прокофьева — ор. 19, *D-dur*).

Практически все другие компоненты концерта Рославца содержат следы декларативных композиционных процедур, отвлекающих от прямых аналогий с его условленным антагонистом. В той или иной степени они по своему характеру революционны (хотя более всего это демонстрируют гармоническая система, метроритмическая организация и нотация). В области звуковысотности антитезисом тональности выступает авторская техника синтетаккордов, которая сама по себе двуполярна, т.к. с одной стороны, заимствует почти все элементы классической аккордики, а с другой — отрицает какую бы то ни было функциональную иерархичность [4, 5, 6]. Сообразной новаторскому гармоническому языку оказывается и письменная форма его выражения: свободное комбинирование знаков альтерации практически исключает любые визуальные тональные ассоциации и скорее создаёт эффект «атональной» нотации. Однако на слух концерт всё же имеет тональный центр, до-диез минор, что отчётливо слышно в начале, и особенно в окончании произведения (*Примеры 1, 2*).

Пример 1 Н. Рославец. Скрипичный концерт, I часть, начало

I.

НИК. РОСЛАВЕЦ.
NIKOLAS ROSLAVETZ.
(1926)

Violon. *Allegretto giocoso.*

Piano. *Allegretto giocoso.*
stacc.
pp stacc.

Viol.



Пример 2 Н. Рославец. Скрипичный концерт, III часть, окончание

The image shows the second system of the musical score, marked 'Molto risoluto.' It consists of three staves. The top staff is for the violin, starting at measure 98. The middle and bottom staves form a grand staff for the piano. The piano part features a complex rhythmic pattern with many accents and dynamic markings like 'ff'. The key signature remains two flats, and the time signature is 2/4.

Привлекают внимание и иные аспекты. Например, любопытна ремарка из первой части — *Allegretto giocoso*, воспринимающаяся как парафраз на темповое обозначение финала из концерта Брамса — *Allegro giocoso, ma non troppo vivace*. Заметно переосмыслена Рославцем и область инструментовки. В концептуально новом преломлении жанра автор представляет оркестр во всём его многообразии и тембральном изобилии. Традиционному двойному составу он противопо-

ставляет тройной, дополняя его далеко не рядовым включением арфы и фортепиано [3]. Существенное внимание композитор уделяет дифференциации оркестровой ткани, темброво-мотивной полифонии, линейности голосоведения и в целом развивает ансамблевую сторону исполнительства. В этом смысле экспозиционные построения вторых частей демонстрируют альтернативные манеры письма. Брамс открывает возвышенное *Adagio* кантиленой гобоя, погружённой в мягкую гомофонную ткань группы деревянно-духовых инструментов. Не исключено, что Рославец усваивает смелый опыт Брамса, снискавший, к слову говоря, после премьерных исполнений резкие отзывы критиков и скрипачей-виртуозов [7, 13-14], но одновременно и оспаривает его. В начале *Adagio sostenuto* персонификация духовых инструментов — бас-кларнета, фагота, кларнета, английского рожка, гобоя, валторны, флейты — значительно усилена; композитор явно предпочитает гомофонной фактуре полифоническую, а сольному началу — тембровый полилог.

На внутрикомпозиционном уровне концерта открывается не менее изощрённое преломление принципа антитетичности, цель которого, судя по неординарности инициированного Рославцем стилевого дискурса, — адаптировать аудиторию к многоканальному способу восприятия музыкального высказывания.

Свобода авторских волеизъявлений, исканий, находясь в прямой зависимости от континуальной, временной природы формотворчества, предоставляет художнику чрезвычайно широкое поле возможностей в том, чтобы выработать уникальную логику развёртывания, проложить индивидуальный фарватер формы, идущий вразрез с брамсовским концептом. Вскрыть закономерности композиции, изначально рождённые на противоречиях, помогают приметы негласной связанности (сопряженности) двух произведений — тематические аллюзии. Разумеется, соиздание своего текста в непростой ситуации опровержения чужого не только не исключает внешнюю критическую оценку, но и может повлечь за собой негативные последствия — «бросить тень» на творческую репутацию художника-новатора. Несмотря на все риски, Рославец вероятнее всего нуждался в интертекстуальном приёме, т.к. с помощью него сознательно запускал механизм слуховых ассоциаций, помещённых в незнакомый стилевой контекст. Слушателю предлагалось перейти порог от узнавания оригинала к его отрицанию, а значит, принять результаты новаторского курса.

Таких явных аллюзий-ассоциаций в Скрипичном концерте не много. Прежде всего, это рефрен из финальной части, наиболее открыто «бросающий вызов» отжившей, по мнению Рославца, утратившей свою актуальность системе классического мышления. Не менее яркими и знаковыми для сочинения являются два выразительных фрагмента из первой части, формирующие рельеф оригинально претворённой сонатной формы. Судя по ряду технологических параметров (в особенности, по тематическому материалу, композиционно-семантическим функциям, эмоциональному фону), авторский выбор прототипов «падает» на те брамсовские темы, в которых с наибольшей концентрацией аккумулирована диалектика лирико-драматической образности концерта — заключительную партию, бескомпромиссную в своей прямолинейности (*Пример 3*), а также произрастающий из побочной партии первой экспозиции поэтический эпизод в разработке, с лёгкой щемящей ноткой, пленяющий своей изысканной утончённостью (*Пример 4*). В версии Рославца оба раздела заимствуют у своих интонационных протагонистов функциональный генезис: в первом (с 2 т. до ц. 16) воспроизведены явные признаки предыктовости, во втором (с 2 т. до ц. 17) — сохранена ориентация на хрупкий, меланхолический эпизод.

Пример 3 И. Брамс. Скрипичный концерт, I часть, окончание первой экспозиции.

The image displays a musical score for the end of the first exposition of the Violin Concerto by Johannes Brahms. It consists of three systems of music. The first system (measures 84-86) shows the piano accompaniment with markings 'f marc.' and 'B. Pag.'. The second system (measures 87-89) continues the piano accompaniment with markings 'Pa.'. The third system (measures 90-92) features the 'Solo - Violine' part with markings 'fpp' and 'Str. marc. f', and the piano accompaniment with markings 'Pk.'.

Пример 4 И. Брамс. Скрипичный концерт, I часть, эпизод в разработке.

Тем не менее, функциональность производных разделов Рославец использует совершенно с иными целями. Он перекодирует обе образно-тематические линии, изменяя и меру их участия в сонатной форме, и их диспозицию. Кроме того, композитор доводит обрабатываемый материал до предела его распознавания: посредством замещения индивидуальных признаков родовых тем нейтральными фигурами он «переплавляет» персонифицированный тематизм в общие формы движения. Так, подготовительный участок перед эпизодом автор строит на решительном, доходящем до неистовой непреклонности тетракордовом нисходящем мотиве из *Allegro non troppo* Брамса (Пример 3), то есть заимствует у классика не хлестко-волевое аккордовое ядро заключительной партии, а лишь её развертывание (Пример 5). Напомним, что в оригинале этот материал впервые вводится в конце первой экспозиции, где играет подготовительную роль в преддверии вступления солиста.

Рославец поручает мотиву диаметрально противоположное задание — обеспечить динамический спуск на излёте разработки. Обустройство данного композиционного рубежа необычно в первую очередь тем, что предыктовый участок не динамизирует форму, а, напротив, замедляет её ход. Сразу после генеральной кульминации начинается процесс постепенного энергетического спада, который вскоре приводит к эпизоду (Пример 6), окончательно рассеивающему плот-

ную аккордику довольно эксцентричной и агрессивной разработки. Эпизод же, буквально «вытекающий» из предыдущего, продолжает и закрепляет намеченную тенденцию. Экстенсивное завершение раздела всё же не лишает его эффекта предчувствия репризы, создаваемого импрессией текстологической недоговоренности и структурной разомкнутости.

Пример 5 Н. Рославец. Скрипичный концерт, I часть, окончание предыдущего

The image shows a musical score for the end of a section in N. Roslavets' Violin Concerto, I part. The score is written for violin and piano. It consists of two systems of staves. The first system has a violin staff at the top and a piano staff below it. The piano staff is divided into two parts: the left hand (bass clef) and the right hand (treble clef). The second system continues the piano part, with the right hand staff at the top and the left hand staff below it. The music is in 6/8 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings such as *sempref* and *f*. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Погружаясь в сферу заочного противостояния двух художников, хочется отметить, пожалуй, наиболее поразительную черту метода Рославца, открывающуюся на просторах взаимодействия с отчуждаемым текстом и потому существующую в виде потенциальной возможности. Разумеется, эта возможность не является сугубо гипотетической, однако реализуется, по всей видимости, в исключительных обстоятельствах. Её уникальность определяется опережающим своё время способом цитирования, превосходящим даже такую обтекаемую и рассеянную форму заимствования, как аллюзия, достигающую

критической точки невозврата к первоисточнику. В эпизоде перед репризой в первой части концерта Рославец пересекает этот рубеж.

Пример 6 Н. Рославец. Скрипичный концерт, I часть, эпизод

Ни тематическими линиями, ни гармонической канвой, ни, тем более, метрической вариативностью (заявленной, впрочем, исключительно графически²) эпизод не напоминает вдохновенную мелодию Брамса (*Пример 4*). Кажалось бы, удалённость двух фрагментов друг от друга объективна по многим параметрам. Вместе с тем субъективный слой слышания подсказывает обратное: позволяет уловить их едва различимую схожесть. Данный эффект, как представляется, Рославец добивается суммированием нескольких ассоциаций, их симультанной подачей, поскольку каждая в отдельности вряд ли смогла бы взять на себя функцию мнемонического проводника ввиду своей простоты и обобщённости (*Пример 8*). Семантический пучок образуют

² Указанный в нотах размер 8/4, на время сменяемый 6/4 на самом деле никакого отношения к музыкальной фразировке здесь не имеет — мотивная повторность обнаруживает простое бинарное членение. Абсолютно ясно, что данная метрическая сетка, равно как и момент метрической смены являются чисто декоративными, как и большинство подобных разделов концерта.

разнопорядковые компоненты. Во-первых, к эпизоду из концерта Брамса отсылает начало раздела — звуковая точка, открывающая эпизод (тон *g*, помещённый в высокую тесситуру). Во-вторых, знакомая по предшествующему переходу мелодическая поступенная фигура, заключённая в квартовый диапазон поначалу практически в точности воспроизводит звуки скрытого голоса прихотливой брамсовской темы (Пример 7). Наконец, подводит оба отмеченных «сигнала» под общий «знаменатель» третий ассоциативный компонент — тональный резонанс диатоники до-минора.

Пример 7 И. Брамс. Скрипичный концерт, I часть, эпизод в разработке (партия скрипки)

Пример 8 Н. Рославец. Скрипичный концерт, I часть, эпизод в разработке (партия скрипки)

Что касается заключительной части концерта Рославца, то здесь творческая дискуссия разворачивается преимущественно в области двух фундаментальных аспектов формы – тематизма и структурообразования.

Полемический тон задаёт рефрен рондо-сонаты, в котором опознаётся выразительный интонационно-ритмический рисунок начальной темы брамсовского финала, заметно модифицированной, точнее, адаптированной к специфическим гармоническим условиям³.

Пример 9 Н. Рославец. Скрипичный концерт, III часть, рефрен

³ Ядро темы построено на синтетаккорде, тоны которого суммарно выстраиваются в доминантовый нонаккорд с секстой.

Пример 10 И. Брамс. Скрипичный концерт, III часть, середина рефрена⁴

Сопоставив финалы двух циклов, становятся очевидными различия в композиционных подходах. Брамс динамизирует рондосонату отсекая всё «лишнее», что способно затормозить процесс развития. В частности, он варьирует структуру титульной темы, тем самым преодолевая инерцию круговращения, заложенную в форме рондо *a priori*, и, в конце концов, посредством её пропуска на стадии начала репризы переходит на платформу сонатности. Со своей стороны Рославец придерживается типовой рондальной схемы на всём протяжении финала (о чём, в частности, говорит полнота основных разделов рондо-сонаты, а местами даже их избыточность⁵), при этом противопоставляет композиционной замкнутости единый ток развития, сообщаемый тематическим господством рефрена практически на

⁴ В целях наибольшей наглядности представленные примеры демонстрируют фрагменты разных частей тем: у Брамса — из середины рефрена, у Рославца — из её начального построения. Обе темы звучат неустойчиво, и обладают фонизмом доминантовой гармонии. В концерте Брамса она обусловлена срединным типом изложения материала: тема развивается на доминантовом органном пункте *Fis* к параллели основной тональности — *h-moll*. У Рославца — структурой синтетаккорда.

⁵ В частности, рефрен при первом своём появлении уже сам по себе рондифицирован, содержит пять разделов, три из которых составляют проведения темы. В его структуре заметны признаки двойной трёхчастной и концентрической форм: *a* (16 т.) в (12 т.) *a1* (8 т.) *v1* (8 т.) *a2* (16 т.).

каждом этапе формы (!) Инициатором гармонического движения выступает рефрен с присущей ему секвентностью, вызванной акустическим свойством синтетаккорда — естественным тяготением доминантовой звучности в мнимую тонику. Процесс тематической экспансии затрагивает и эпизоды рондо-сонаты, в которых к побочным партиям на стадии их продолжения присоединяется ядро рефрена. Отличаясь особым фони́змом, оно провоцирует учащение гармонической пульсации, предопределяет сквозное развитие и в целом придаёт изложению разработочные черты.

Если Брамс видит композицию финала как территорию сопоставления контрастных тем и их динамического сопряжения (при этом ему явно недостаточно тематической антитезы: главная — побочная партии), то Рославец в некотором отношении усложняет задачу. Композитор-футурист, по всей вероятности, пытается достичь баланса интеграции и дифференциации, исходя из других предпосылок.

Внимательно вслушаемся в тематизм двух средних разделов рефрена в Концерте Рославца. На чём они построены? На ритмически иррациональном контрапункте двух разнонаправленных участков модуса: оstinатном восходящем квинтольном мотиве из вступления и импульсивном скачке на септиму, заполненном нисходящей мелодической линией по звукам синтетлада (Пример 11).

Пример 11 Н. Рославец. Скрипичный концерт, III часть, середина рефрена

Функция этих внешне броских, но всё же тематически мало индивидуализированных форм движения предустановлена технологически: полностью сводимую к синтетаккордам музыкальную материю Рославец расслаивает на тематический и атематический пласты.

Задачу разграничения главной и побочной партий композитор решает иначе — на уровне звуковысотности. Количественные и качественные параметры синтетаккордов, на которых они построены, различны. Так, афористичность исходного синтетаккорда в комбинации с фонизмом доминантового нонаккорда детерминируют компактность генеральной «брамсовской» фразы рефрена. Более сложная структура синтетлада положена в основу побочной партии, поскольку его состав формирует слияние двух транспозиций базового шестизвучия.⁶ Обновлённая конфигурация синтетлада, охватившая практически полную гемитонику насыщает интонационный фонд темы и позволяет Рославцу выявить сонатную антитезу на единственно возможной основе — морфологической⁷. Таким образом, благодаря «разработке синтетаккорда» за фасадом статуарности целого вскрывается естество сонатности концертного типа.

Финал Концерта Брамса в этом смысле тоже диалектичен, хотя роли в нём распределены по-другому. Бравурный рефрен чередуется с диаметрально противоположным материалом: побочной темой, аккумулялирующей новый приток сил (в большей степени совмещающей в себе черты связующей и заключительной партий), и отрешённым тематизмом эпизода (более сообразным побочной сфере). Наблюдается естественное для рондальной композиции чередование явлений, отчего уклонение в сторону сонатности из-за пропуска рефрена в начале репризы всё же не мешает слуховому восприятию рефлексировать и сохранять в сознании отпечаток рондо как «первообраза формы».

⁶ В начале побочной партии объединяются два шестизвучия — от до (*c-des-e-g-as-b*) и фа (*f-fis-a-c-des-es*):



⁷ Показ высотной оппозиции посредством транспозиции синтетаккорда, уподобляемой в данном контексте смене тональности, в условиях авторской техники был бы явно недостаточным.

Подведём итоги. Сумма наблюдений, сделанных в ходе сравнительного анализа знаковых аспектов двух скрипичных концертов, позволяет считать одним из системных качеств метода Рославца технологическую (операциональную) многозадачность, продиктованную установкой на перманентную соизмеримость с избранным прототипом. Начиная с низшего (языкового) уровня и заканчивая высшим (драматургическим), композитор развивает каждый композиционный слой произведения с позиции антитетичности.

В арсенале Рославца — приёмы адаптации, аллюзии, парафразы и трансформации. Все они подспудно или явно обеспечивают центростремительное напряжение между заданными параметрами «оригинала» и альтернативными формами их сложения, сочетания, соподчинения. Учтём и то обстоятельство, что реорганизация всех компонентов формы, к тому же осуществляемая практически в единовременности, — процесс вероятностный, допускающий в своей перспективе множество вариантов. Соответственно, конечный результат не поддаётся каким-либо прогнозам и, по-видимому, как и в случаях с сочинением «с чистого листа», в определённый момент начинает довлеть над волей создателя.

Парадокс как раз и заключается в этой раздвоенности (амбивалентности, синтетичности) текста, претендующего на новую интонацию, новое слово, новую композицию — и в целом, на новое впечатление от музыки, декларативно «сжигающей» мосты с прошлым, и, вместе с тем, сохраняющей глубинную память о нём, вновь и вновь по крупицам возрождая его из пепла.

Литература

1. Власова Е. В. *1948 год в советской музыке*. М.: Классика-XXI, 2010. 474 с.
2. Ценова В. С. Эдисон Денисов и Николай Рославец: параллели // *Русский авангард и Брянщина. Статьи, очерки, исследования* / Сост. М. Белодубровский. Брянск: Изд. БГПУ, 1998. 384 с.
3. Лобанова М. Н. *Николай Андреевич Рославец и культура его времени*. СПб.: Петроглиф, 2011. 384 с.
4. Рославец Н. А. О себе и своем творчестве // *Русский авангард. Манифесты, декларации программные статьи (1908–1917)* / авт.-сост. И. Воробьёв. СПб.: Композитор, 2008. С. 246–250.

5. Холопов Ю. Н. Николай Рославец: волнующая страница русской музыки // *Н. Рославец. Сочинения для фортепиано*. М.: Музыка, 1989. С. 5–12.

6. Холопов Ю. Н. Техники композиции Николая Рославца и Николая Обухова в их отношении к развитию двенадцатитоновой музыки // *Музыка XX века. Московский форум. Науч. труды МГК*. Сб. 25. М.: Московская консерватория, Редакционно-издательский отдел, 1999. С. 75–93.

7. Гвоздев А. В., Гвоздева О. В. *История создания Скрипичного концерта И. Брамса. Творческое сотрудничество И. Брамса и Й. Иоахима*. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, типография НГТУ, 2017. 82 с.

Виктор Портной (Петрозаводск)

Из истории музыкальной культуры и образования Карелии (1918–1922)

В 2017 году Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова отметила свой пятидесятилетний юбилей. Образованная в 1967 году первоначально как Петрозаводский филиал старейшей в России Ленинградской (Петербургской) государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, консерватория стала центром музыкальной культуры не только республики Карелия, но и всего Северо-Западного региона страны. Открытие консерватории в Петрозаводске повлекло за собой приток в Карелию различных интересных музыкантов – выпускников в основном Ленинградской и Московской консерваторий, заложивших в вузе традиции высокого профессионализма и подлинной музыкальной культуры.

Размышляя над тем, почему именно Петрозаводск стал местом открытия самого северного в России музыкального вуза, в чем следует искать исторические предпосылки возникновения консерватории в Карелии, невольно обращаешься к прошлому. В этой связи, представляется небезынтересным рассмотреть небольшой, но очень важный, на наш взгляд период (1918–1922), оказавший существенное влияние на весь дальнейший ход развития музыкального образования и культуры края, и не утративший своего значения в наши дни.

Музыкальная жизнь Петрозаводска первых послереволюционных лет была чрезвычайно интенсивна и многообразна. Развертывается огромная работа по распространению музыкального искусства и знаний среди широких народных масс. Музыкально-просветительную работу в крае возглавил бывший учитель гимназии страстный поклонник искусства В.М. Парфенов⁸, ставший руководителем музыкального подотдела, организованного при губернском и городском

⁸ Парфенов Валентин Михайлович (1884–1941), окончил С.-П. университет, физико-математический факультет.

отделах народного образования. В первые же годы при подотделе искусств были созданы несколько художественных коллективов, быстро завоевавших популярность и симпатии новой аудитории: симфонический и духовой оркестры, оркестр русских народных инструментов, академический хор, а также народный театр русской драмы. Симфонические концерты и литературно-музыкальные вечера проводились в Петрозаводске регулярно – два раза в неделю. В сезоне 1918/1919 г. было проведено 40 симфонических и 29 музыкально-вокальных вечеров, на которых слушатели познакомились с произведениями Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Глинки, Чайковского, с рядом камерно-инструментальных сочинений. В концертах принимал участие струнный квартет⁹, в исполнении которого прозвучали квартеты Шуберта, Бетховена, Шумана и другие камерные сочинения русских и зарубежных классиков.

Массовое распространение получили в первые послереволюционные годы лекции-концерты, концерты-митинги. Однако требовалось создание особой школы, систематически приобщающей нового слушателя к музыке. Во многих городах России – в Витебске, Смоленске, Ярославле и других, эту задачу взяли на себя народные консерватории, открывавшиеся в 1918–1921 годах. Вопрос об открытии Народной консерватории в Петрозаводске обсуждался на одном из заседаний Музыкальной секции подотдела искусств¹⁰. Было признано более целесообразным открытие в городе музыкальной школы, которое и состоялось 18 декабря 1918 года.

В Музыкальную школу приняли 108 человек, из которых 74 – в класс фортепиано, 11 на духовые и ударные, 15 – в класс скрипки, 4 – виолончели, 4 человека были приняты в класс вокала. Школа не смогла принять всех желающих, и вскоре – в марте 1919 года в Петрозаводске открывается Студия искусств с музыкальным отделением. Заботясь о дальнейшем музыкальном образовании людей, уже имевших определенную подготовку, Музыкальный подотдел открывает 30 апреля 1919 года Высшие музыкальные классы с программой консерватории по специальностям фортепиано и композиция¹¹.

⁹ Струнный квартет в составе: М. Чернявский (1-я скрипка), В. Заозерский (2-я скрипка), А. Максимов (альт) и Н. Шенкман (виолончель).

¹⁰ Центральный Государственный Архив Карельской АССР (далее ЦГА КАСР). Ф.2. Оп.1. Д. 13/168. Л. 41

¹¹ Подробно об этом: журнал «Народное образование Олонецкой губернии», 1919, №№7-12. С. 60, 70 – 71.

На протяжении первого года существования Музыкальной школы, Студии и Высших музыкальных классов в их структуре и назначении происходили различные изменения, что было вызвано как поисками новых, наиболее приемлемых для местных условий форм обучения, так и стремлением откликнуться на проходившие в молодой советской республике преобразования в области музыкального воспитания.

Напомним, что к концу 1919 года было разработано «Положение о Государственном Музыкальном Университете», принятое на конференции по реформе музыкального образования, проходившей в Москве со 2 по 8 октября. В «Положении» впервые предложена трехступенчатая структура обучения музыке, а также разработан статус Народных Музыкальных школ¹². В связи с этим «Положением» несколько изменилась и структура музыкальных организаций Петрозаводска. На проходившем 27 октября 1919 года заседании подотдела искусств было решено Петрозаводскую Музыкальную Школу именовать 1-я Петрозаводская Музыкальная школа 1-й и 2-й ступени. На базе Музыкальной секции Студии Искусств организовать 2-ю Петрозаводскую Народную Музыкальную Школу с более определенными, чем у Музыкальной секции задачами. Выдвигались и другие причины, вызвавшие необходимость преобразования Музыкальной секции Студии в Музыкальную школу, в числе которых – интерес большого числа слушателей к специальному музыкальному образованию (игре на фортепиано и других музыкальных инструментах). Преобразования в структуре музыкального образования на этом не закончились. На заседании инструкторской коллегии Олонецкого Губернского Музыкального подотдела, состоявшемся 11 февраля 1920 года, отмечалось, что «Первую Музыкальную Школу следует считать Губернской Музыкальной Школой 1-й и 2-й ступени, имеющей целью выпуск лиц со специальным музыкальным образованием (средним), могущих вести культурно-просветительную и педагогическую работу в области музыки. Существующие Высшие Музыкальные классы считать 3 ступенью Школы, для лиц, нуждающихся в получении высшего музыкального образования. Вторая же Народная Музыкальная Школа, – как отмечалось в отчете Школы за 1920/21 учебный год, – фактиче-

¹² Опубликовано в журнале «Художественная жизнь». М., 1919, декабрь, с. 43. Об этом также см.: Артынова П. П. Страницы истории // Методические записки по вопросам музыкального образования. М., 1966. С. 9.

ски стала школой одноступенной (1-й ступени), соединением начальной специальной школы со школой общего музыкального образования»¹³.

Руководители Музыкальных Школ считали необходимым как можно скорее подготовить своих учащихся к практической работе в области музыкального образования и просвещения. В связи с этим предлагалось во 2-й Музыкальной Школе «расширить специальное и общее музыкальное образование сверх пределов курса 1-й ступени с таким расчетом, чтобы учащиеся, окончив 1-ю ступень и продолжив свое образование и просвещение еще в течение одного-двух лет имели возможность работать в области народного просвещения»¹⁴. Признавалось возможным и привлечение учащихся 2-й ступени Первой Музыкальной Школы для работы в детских садах и домах еще до окончания ими Музыкальной Школы.

Одним из основных условий успешной работы Музыкальных Школ, коллегия подотдела считала строгий подбор учащихся. При этом возникали трудности, связанные с необычайно низким уровнем музыкального просвещения в предшествующие годы. Руководители Музыкальной Школы стремились включить в состав учащихся представителей самых широких слоев населения, но это не всегда удавалось. «Если при этом приходится жертвовать иногда желанием почерпнуть материал для Музыкальной Школы из наиболее глубоких слоев населения, – писали они, – то это является силой обстоятельств, результатом того заколдованного круга, в который попало дело вообще эстетического, а музыкального в особенности, образования народа; <...> требуются поэтому экстренные меры и временные жертвы при создании кадра работников, быстрое возникновение коего уничтожит необходимость подобных жертв в будущем»¹⁵. Решающее значение, в связи с этим, в деле эстетического и общего музыкального образования придавалось Единой Трудовой школе. Отмечая необходимость правильной постановки преподавания музыки и пения в единой трудовой школе, его основополагающую роль в деле всеобщего музыкального образования, деятели Петрозаводской Музыкальной Школы видели в этом возможность и более правильного в будущем отбора наиболее одаренных детей. «Именно единая трудовая

¹³ ЦГА КАССР. Ф. 133. Оп. 1. Д. 1/10. Л. 28.

¹⁴ ЦГА КАССР. Ф. 133. Оп. 1. Д. 1/14. Л. 7.

¹⁵ ЦГА КАССР. Ф.38. Оп. 1. Д. 2/14. Л. 359.

школа – считали они, – должна бы дифференцировать молодое поколение в отношении природных способностей отдельных индивидов и готовить их к получению специального музыкального образования. Только в случае серьезного внимания к дошкольному воспитанию, а также введению обязательного обучения в школах 1-й ступени для всех граждан будет обеспечено проявление музыкальных способностей в детях, одаренных таковыми, и будет подготовлена почва для получения ими специального музыкального образования. И тогда <...> на Музыкальной Школе не лежала бы тяжесть испытания способностей в той мере, в которой она лежит сейчас»¹⁶. Любопытно, что в этих установках есть сходство с современными системами школьного музыкального воспитания.



Режиссер театра Неволин, виолончелист Н. Шенкман,
флейтист и дирижер Н. Солнышков, (?),
контрабасист и духовик Н. А. Кусевицкий

Руководители Музыкальной Школы и Музыкального подотдела поднимали вопрос и о расширении деятельности Школы в пределах Олонецкой губернии, устройстве общежития для наиболее одаренных учащихся, их специальном государственном обеспечении и общем образовании. Практически намечали пути создания музыкальной школы-интерната.

¹⁶ ЦГА КАССР. Ф.38. Оп. 1. Д. 2/14. Л. 359.

Музыкальная школа объединила лучшие музыкальные силы, имевшиеся в Петрозаводске в этот период. Среди педагогов школы – флейтист и дирижер Н. А. Солнышков (1893–1937), скрипачи М. Л. Чернявский (1892 г. р.) и В. И. Заозерский (1880 г. р.), виолончелист Н. К. Шенкман (1892 г. р.), трубач и дирижер А. А. Корольков (1878 г. р.). Контрабас и духовые инструменты преподавал в Школе Н. А. Кусевицкий (1873 г. р.) – брат известного русского музыканта С. А. Кусевицкого.



Н. Н. Загорный с воспитанниками Высших музыкальных классов. Сидят: Л. Канавина, Н. Н. Загорный, Т. Кацеблина, Н. А. Аврамова (Гинтер). Р. Парижская. Стоят: В. М. Парфенов, Л. В. Карнаухова (Аврамова), Н. В. Солнышкова. Петрозаводск, 1919 год

Возглавил Школу приехавший из Петрограда пианист Нестор Николаевич Загорный (1887–1969), окончивший в 1915 г. Петроградскую консерваторию – ученик Л. В. Николаева по фортепиано и Я. Витола по композиции. После окончания консерватории он работал в Петрограде в известной частной музыкальной школе И. А. Гляссера (той школе, где в это время учился будущий великий композитор Д. Д. Шостакович). Приехав в Петрозаводск, Н. Н. Загорный с большим энтузиазмом взялся за создание Музыкальной Школы. Под его руководством и при непосредственном уча-

ствии были проведены все основные мероприятия по организации учебного процесса и разработке структуры Школы¹⁷.

Вопросы, которые поднимались на заседаниях совета Школы, касались самых различных сторон ее деятельности, в том числе обсуждался подробный учебный план Школы, разработанный Загорным¹⁸. На наш взгляд, этот учебный план представляет интерес и сейчас.

Учебный план Петрозаводской музыкальной школы (1918)

Примерное распределение предметов по годам

(При постоянном объеме курса время обучения в школе может сокращаться и удлиняться в зависимости от природных данных, знаний и развития учащегося)

п е р в а я	Год 1	Часов в неделю	Год 2	Часов в неделю
	Специальный предмет	5	Специальный предмет	5
	Хоровое пение	1,5	Хоровое пение	1,5
	Ритмическая гимнастика	2	Музыкальная грамота	1,5
			Фортепиано для неспециалистов	3
	Год 3	Часов в неделю	Год 4	Часов в неделю
	Специальный предмет	5	Специальный предмет	5
	Хоровое пение	1,5	Хоровое пение	1,5
	Музыкальная грамота	1,5	Совместная игра	2

¹⁷ Деятельность Н. Н. Загорного в Петрозаводске была весьма разнообразной. Он был членом коллегии Музыкальной секции подотдела искусств, участвовал в работе комиссии, организованной подотделом для выработки программ еженедельных концертов, известно и о выступлениях Загорного перед симфоническими концертами.

¹⁸ ЦГА КАССР. Ф. 38. Оп. 1. Д. 2/16. Л.50

	Фортепиано для неспециалистов (3)	3	Фортепиано для неспециалистов (3)	3
	Камерный ансамбль	2	Камерный ансамбль	2
	Вокальный ансамбль	2	Вокальный ансамбль	2
	Совместная игра на фортепиано	2	Беседы по истории музыки и знакомство с музыкальной литературой	2
Ступень	Год 1	Часов в неделю	Год 2	Часов в неделю
Вторая	Специальный предмет	4-5	Специальный предмет	4-5
	Хоровое пение	1,5	Хоровое пение	1,5
	Гармония	3	Гармония	3
	История искусств	2	История искусств	2
	История музыки	2	История музыки	2
	Фортепиано для неспециалистов	3	Фортепиано для неспециалистов	3
	Год 3	Часов в неделю	Год 4	Часов в неделю
	Специальный предмет	4-5	Специальный предмет	4-5
	Хоровое пение	1,5	Педагогика (4)	1
	Музыкальная форма	2	Мелодика	1
	Инструментовка	2	Учение о звуке (4)	1
	Знакомство с	2	Знакомство с	2

	музыкальной литературой		музыкальной литературой	2
	Фортепиано для неспециалистов	3	Транспонировка и читка с листа	2
	Совместная игра на фортепиано	2	Совместная игра на фортепиано	2
	Камерный ансамбль (1)	2	Камерный ансамбль (2)	2
	Оркестровая игра	3	Оркестровая игра	2
	Вокальный ансамбль	2	Вокальный ансамбль	2
	Эстетика (5)	1		

Примечания: 1. Для инструментов, кроме фортепиано;
2. для фортепиано и других инструментов;
3. для теоретиков;
4. могут слушать и ранее четвертого курса;
5. может слушаться во втором полугодии

Приведенный «Учебный план» отражает серьезность поставленных руководителем Школы задач и, в то же время, поражает своей смелостью. Обратим внимание на то, что в плане первого года обучения второй ступени (то есть на пятом году обучения) фигурируют не только гармония и история музыки, но и история искусств; в плане третьего года обучения – музыкальная форма и инструментовка, оркестровая игра и даже эстетика.

На одном из первых заседаний совета Школы обсуждался вопрос продолжительности занятий в специальных классах. Было решено, что в связи с большим количеством учащихся и отсутствием достаточного числа преподавателей, урок будет продолжаться 20 минут и проходить два раза в неделю, однако, «ввиду малой продолжительности уроков, помимо учащихся, данного урока на них должны присутствовать и другие учащиеся»¹⁹. Большое значение придавалось всестороннему музыкальному развитию учащихся Школы. Им предо-

¹⁹ ЦГА КАССР. Ф. 38. Оп. 1. Д. 1/1. Л. 10.

ставлялось право бесплатно посещать симфонические концерты, устраиваемые подотделом искусств. В учебный план и смету Школы был включен такой важный пункт, как организация экскурсий в Петроград для посещения учащимися концертов, театров, музеев и т.п. В протоколе заседания Совета Школы записано: «Признать вообще экскурсии учащихся в Петроград и Москву для посещения концертов, оперы и т.п., входящими в учебный план школы, следовательно, обязательными для учащихся школы ... Экскурсии учащихся установлены по одной на каждое полугодие с количеством учащихся в 60 человек с приблизительно расходом в 1000 рублей на каждого учащегося»²⁰. Известно о состоявшихся экскурсиях в августе 1920 и январе 1921 годов.

Преподаватели Школы предъявляли учащимся довольно высокие требования. Был установлен испытательный срок, в течение которого учащийся, не проявивший достаточных способностей, мог быть отчислен. Несмотря на различный уровень подготовки, все учащиеся должны были выступать в отчетном концерте в течение определенного времени. Этот срок регламентировался следующим образом: для пианистов – 6 месяцев, для виолончелистов и обучающихся сольному пению – I год, для обучающихся на духовых инструментах – 8 месяцев. Ежегодно для всех учащихся проводились испытания по специальным предметам: техническое (закрытое) и художественное (открытое для учащихся Школы), а также по «мастерской ансамблевой игры». При окончании ступени (1-й или 2-й) проводился экзамен по чтению с листа и транспонировке. Весьма ответственно подходили преподаватели и к выпускному экзамену по специальности при окончании ступени. Успехи в работе каждого учащегося фиксировались в достаточно подробных характеристиках, сохранившихся в делах школы²¹. В школе воспитывалось серьезное отношение ко всем без исключения занятиям. Признавалось обязательным для учащихся посещение специальных и дополнительных «мастерских» (классов), в которые они записаны. Учащийся, пропустивший в какой-либо мастерской три урока подряд без представления Заведующему Школой уважительных причин пропуска (письменное заявление в канцелярию), считался отказавшимся от занятий в этой мастерской и, соот-

²⁰ ЦГА КАССР. Ф. 133. Оп. 1. Д. 1/8. Л. 30.

²¹ ЦГА КАССР. Ф. 38. Оп. 1. Д. 2/11. Л. 47, 48.

ветственно требованию обязательного посещения всех дисциплин, вычеркивался из списков учащихся Школы.

Отсев учащихся из Школы мог происходить в течение всего года, поэтому в целях сохранения контингента учащихся, прием в Музыкальную Школу проводился два раза в году – 1 сентября и 20 января. Конкурсный отбор бывал довольно жестким; так, например, в сентябре 1921 года из 44 человек, пришедших на приемные испытания, поступили учиться только 17, в апреле того же года из 99 претендентов зачислены были 11 человек²².

Большое место в подготовке учащихся придавалось концертной работе. Концерты учащихся делились на три категории: 1) закрытые, 2) открытые (в помещении Школы), по приглашению от Школы, 3) публичные (в помещении Театра Драмы или камерно-музыкального театра) – один-два раза в год в конце полугодия или года. «Число концертных выступлений учащихся, – считал Н. Н. Загорный, – должно рассматриваться как признак продуктивности той или иной мастерской или отдельного учащегося»²³. Показательно, что решением Совета предусматривалось обязательное посещение концертов Школы не только всеми учащимися и руководителями специальных мастерских и ансамблей, но и преподавателями истории музыки и музыкально-теоретических предметов с обязательным последующим обсуждением преподавателями концерта и протоколированием их высказываний о каждом учащемся.

Первый публичный концерт состоялся в Школе 18 декабря 1919 года и был приурочен к годовщине со дня ее открытия.

²² ЦГА КАССР. Ф. 38. Оп. 1. Д. 2/23. Лл. 1 - 6; Д. 2/19. Л. 13 об. - 14.

²³ ЦГА КАССР. Ф. 38. Оп. 1. Д. 2/12. Л. 127.

1918



1919

18 декабря 1919 г.

КОНЦЕРТ УЧАЩИХСЯ

Первой Петрозаводской Музыкальной Школы.

(по случаю первой годовщины ее открытия)

ПРОГРАММА ИНТЕРНАЦИОНАЛ

Исполнит хор учащихся под управлением С. В. Ефимова.

Отделение I.

1. Арсенский. Фуга на тему "Журавль"
исп. на рояле уч-ца Колосова | кл. преп. М. А. Лермонков.
2. Чайковский. Марш дореволюционных солдатиков
исп. на рояле уч-ца Ерико | кл. преп. А. В. Френкельман.
3. Григ. Листок из альбомы
исп. на рояле уч-ца Пильменко | кл. преп. А. В. Френкельман.
4. Арсенский. Наэль
исп. на рояле уч-ца Ерико | кл. преп. А. В. Френкельман.
5. Нов. Гавит
исп. на скрипке уч-ца Ерико | кл. преп. М. Т. Чернышкова
и на рояле уч-ца Ерико | кл. преп. А. В. Френкельман.
6. Демлов. Сопатина
Григ. Танец эльфов
исп. на рояле уч-ца Смирнов | кл. преп. Н. Н. Заварзин.

7. Фалетт. Народная песня из оп. "Марта"
Валер. Ария из оп. "Тангейзер"
исп. на карате уч-ца Вершинина | кл. преп. А. А. Кореньков.
8. Чайковский. Грустная песенка.
Мелод. Элегия
исп. на виолончели уч-ца Мельниковой | кл. преп. И. К. Шенкина
и на рояле уч-ца Парыжская | кл. преп. П. Н. Заварзин.
9. Грегориан. Кольцевидная, ром.
Пол. Тучка, ром.
исп. уч-ца Андреева | кл. преп. М. М. Рязанской.

перерыв.

Отделение II.

1. Шуберт. У моря
исп. на трубе уч-ца Фролов | кл. преп. М. А. Кореньков.
2. Пастель. Трио для скрипки, виолончели и рояля
исп. уч-ца Пергамент | кл. преп. М. Т. Чернышкова.
уч-ца Михайловский | кл. преп. И. К. Шенкина.
и уч-ца Штаня | кл. преп. Н. Н. Заварзин.
3. Шуберт. Музыкальное настроение
исп. на рояле уч-ца Кисельник | кл. преп. Л. П. Андреева.
4. Кудел. Сонатина
исп. на рояле уч-ца Андреева | кл. преп. Н. А. Андреева.
5. Моцарт. Менуэт из симфонии Кв. дур (Шульц)
6. Чайковский. Усни печальным друг, ром.
Человек. Видание, ром.
исп. уч-ца Симанов | кл. преп. Н. В. Гусман.
7. Чайковский. Песня жаворонка
Шуберт. Утренняя соната
исп. на рояле уч-ца Дидо | кл. преп. Н. Н. Заварзин.
8. Асколь. Концерт для скрипки
исп. уч-ца Пергамент | кл. преп. М. Т. Чернышкова.
9. Дарьямжан. "Ночевала тучка", трио
исп. уч-ца Велик | кл. преп. Н. В. Гусман.
уч-ца Демков | кл. преп. Н. В. Гусман.

Начало в 6 час. веч.

2 Петрозаводская Губерн. типо-литограф. д.

Программа концерта учащихся
Петрозаводской музыкальной школы,
посвященная первой годовщине со дня ее открытия.
18 декабря 1919 года

Несмотря на короткий срок, была подготовлена большая программа, состоявшая из двух отделений. В концерте участвовали воспитанники различных классов – пианисты, скрипачи, виолончелисты, вокалисты и духовики. По установившейся в то время традиции, концерт начался исполнением «Интернационала» (хор учащихся Школы под управлением С. Ефимова). Из 18 номеров концерта половина была исполнена учащимися фортепианных классов. В программу их выступлений входили произведения Моцарта, Бетховена, Кулау, Шуберта, Грига, Чайковского и Арсенского. Помимо сольных номеров были исполнены два фортепианных ансамбля и Трио для скрипки, виолончели и фортепиано Плейеля. Уровень подготовки учащихся был еще невысоким, поэтому в программе концерта мы находим произведения, относящиеся в основном к репертуару детской музыкальной школы. Тем не менее, этот первый в истории Школы открытый концерт примечателен составом участников, многие из которых в дальнейшем стали профессиональными музыкантами. Среди исполнителей этого вечера будущие композиторы Б. Ефимов и Р. Пергамент, ставший в дальнейшем первым председателем Союза композиторов Карелии, трубач Н. Бернштейн, окончивший затем Ле-

нинградскую консерваторию и работавший в ней, певец Н. Симаков – исполнитель сольной партии в симфонической поэме «Айно» Р. Пергамента, пианистка И. Шехман-Богданова, работавшая долгое время концертмейстером в Петрозаводском Музыкальном училище и во Дворце пионеров, и другие.

Открытые концерты, посвященные годовщине Школы, стали традиционными. Удалось обнаружить программы таких концертов, относящихся к 1920 и 1921 годам, а также программу открытого концерта, состоявшегося 13 марта 1921 года. Концерты 1920–1921 годов состояли уже из трех отделений. В них выступали учащиеся не только младших классов Школы, но и воспитанники Высших Музыкальных классов, поэтому исполненные в этих концертах произведения, отличались большей сложностью.



Программа 5-го концерта учащихся Первой музыкальной школы. 13 марта 1921 года

Прозвучали Соната Грига, Вариации на тему Паизиелло и Соната № 14 («Лунная») Бетховена, Песни без слов Ми мажор и фа-диез минор Мендельсона. Расширяется и круг авторов (по сравнению с первым концертом), произведения которых исполняются на этих вечерах – это Бах, Гуммель, Дюран, Спидлер, Рамо, Рейнеке, Клементи, Лак, Штейбельт, Глиэр и др. В программы концертов постоянно включаются произведения для фортепианного ансамбля или, как тогда говорили для «совместной игры», среди них «Песня» и «У ручья»

Глиэра и Вариации Сен-Санса на тему Бетховена, а также исполненная 13 марта 1921 года «Маленькая сюита» Бородина. Исполнителями двух последних произведений были воспитанники Высших Музыкальных классов Н. А. Аврамова, Л. Канавина-Солнышкова и Т. Кацеблина (впоследствии Т. Кацеблина окончила Ленинградскую консерваторию по классу фортепиано). Репертуар учащихся, как мы видим, состоял из произведений мировой музыкальной литературы, используемых, в основном, и в настоящее время. В программы выступлений входили все основные ее разделы – полифония, крупная форма, разнохарактерные пьесы. В программах вечеров довольно большое место занимает музыка русских классиков.

Необходимо отметить, что, стремясь к широкому музыкальному образованию своих учащихся как самых маленьких, так и взрослых, Загорный привлекал их к разносторонней исполнительской деятельности – пианисты не только играли соло, но и аккомпанировали учащимся других классов (концертмейстеров, работавших за вознаграждение, в школе не было), выступали в камерном ансамбле и играли фортепианные дуэты. Обязательным в Школе было также занятие по читке с листа и транспонировке. Именно такое всестороннее воспитание было одной из основных тенденций педагогики Л. В. Николаева, воспринятой Загорным. В своей работе Загорный во многом опирался на знания, полученные в классе своего профессора. Воздействие личности учителя было весьма плодотворным и, безусловно, сказалось на интересе Загорного к методическим обобщениям, сделанным им впоследствии в работе «Фортепианная игра, как вспомогательный в музыкальном образовании предмет»²⁴. Ряд положений, изложенных Загорным в разделе «Приобретение важнейших технических навыков», базируются на высказанных Николаевым принципах²⁵.

Есть свидетельства о концертах во 2-й Петрозаводской Народной Музыкальной Школе: «В воскресенье 27 марта (1921 года), – писала газета, – состоялся закрытый концерт учащихся 2-й Музыкальной Школы. Отчетный концерт явился показателем работы, проделанной школой в течение года ее существования <...> Исполнителями программы, включавшей произведения Спиндлера, Бургмюллера,

²⁴ Загорный Н. Н. Фортепианная игра как вспомогательный в музыкальном образовании предмет: Опыт методического обоснования общего курса игры на фортепиано. – Л., Academia, 1928. – 58 с.

²⁵ Савшинский С. Леонид Николаев. – Л.-М., 1950. С.122.

Чайковского, Шумана и др., явились преимущественно дети, головы которых были едва-едва видимы из-за рояля. Исполненные учащимися номера программы местами шероховатые, лишенные художественной отделки, топорные, если можно так выразиться, вообще доставили отрадное впечатление. Чувствовалась энергичная, упорная работа руководителей, вдумчивое и сознательное отношение учащихся, с удовольствием и интересом выступавших на своем концерте. Концерт показал, что в школе есть несомненно даровитые учащиеся, обладающие музыкальным вкусом и превосходной технической и художественной передачей. Остается рекомендовать идейным вдохновителям школы почаще устраивать такие концерты, имеющие громадное воспитательное значение и для учеников, и для преподавателей»²⁶.

Серьезное внимание уделял Загорный повышению уровня преподавательских кадров. «Успешное проведение в жизнь заданий Музыкальной Школы, – писал он, – не может иметь места без наличия соответствующих руководительских сил, увеличения их по мере надобности и непрерывного поднятия квалификаций имеющихся работников»²⁷. Загорный также составляет докладную записку, в которой обосновывает необходимость приглашения для работы в Школе преподавателей высокой квалификации. Он стал инициатором приглашения на работу в Музыкальную Школу и Ю. А. Шапорина. Вопрос о приглашении Шапорина обсуждался на заседании Совета в ноябре 1920 года²⁸, а с 1 декабря он уже начал преподавать в Школе историю музыки. О работе Шапорина в Петрозаводской Музыкальной Школе в литературе о композиторе упоминается лишь весьма кратко²⁹. Тем не менее, педагогическая работа Шапорина, начавшаяся в Карелии, заслуживает внимания – именно в Карелии соприкоснулся композитор с той сферой деятельности, в которой ему суждено было сыграть весьма значительную роль. Работая впоследствии в Москов-

²⁶ Газета «Коммуна», 1921, 31 марта.

²⁷ ЦГА КАССР. Ф. 38. Оп. 1. Д. 2/14. Л. 359

²⁸ Протокол заседания Совета Школы № 26 от 5 ноября 1920 г. – ЦГА КАССР. Ф. 38. Оп. 1. Д. 2/16. Л. 21.

²⁹ Лапчинский Г. И. Музыка Советской Карелии, с. 26; Он же. Ю. Шапорин в Карелии. Советская музыка, 1966, № 6, с. 151–152; Левит С. И. Ю. А. Шапорин. Очерк жизни и творчества. М., 1964, с. 54–55.

ской консерватории, Шапорин стал воспитателем целой плеяды талантливых советских композиторов³⁰.



Педагоги и воспитанники

Первой музыкальной школы Петрозаводска. 1921 год
Сидят: Т. В. Брауэр, С. В. Ефимов, Н. А. Аврамова, Н. Н. Загорный,
Ю. А. Шапорин, Н. А. Солнышков, Н. А. Казанская,
Н. В. Солнышкова

Помимо упомянутых ранее в Школе на протяжении ряда лет преподавали фортепиано Н. А. Аврамова (1867–1938), Т. И. Кацеблина, Н. В. Солнышкова, Л. А. Канавина-Солнышкова, Л. В. Аврамова-Карнаухова (1888 г.р.). Первоначальное музыкальное образование у этих педагогов было домашнее. Несмотря на различие в возрасте, они все посещали занятия Высших Музыкальных классов, проводимые Загорным. Среди педагогов, имевших специальное музыкальное образование, окончившая Московскую консерваторию В. Л. Семченко (1889 г.р.) и обучавшаяся там же некоторое время О. Л. Кетлинская (1883 г. р.)³¹.

³⁰ О работе Шапорина в качестве преподавателя Музыкальной Школы см. : *Портной В. С.* К биографии Ю. А. Шапорина / Критика. Публицистика. Страницы истории. К XXX-летию кафедры музыкальной критики. Сборник статей. – СПб, 2006. – С. 351–356

³¹ Ольга Леонидовна Кетлинская – мать известной советской писательницы Веры Кетлинской, после гибели в Мурманске мужа – контр-адмирала Казимира Кетлинского жила с дочерьми в Петрозаводске. Пребыванию Кетлинских в Петрозаводске посвящены страницы книги В. Кетлинской «Вечер, окна, люди» (изд. «Молодая гвардия», Москва, 1974). По свидетельству В. Кетлинской, Ольга Леонидовна обладала незаурядным музыкальным дарова-

Стремясь максимально приблизить деятельность Школы к требованиям жизни, Загорный привлекал педагогов и воспитанников Школы к участию в различных концертах перед самой широкой аудиторией. Одним из первых шефских концертов было выступление преподавателей и учащихся Школы на концертах-митингах 1 мая 1920 года, проходивших в госпитале и в Камерном Музыкальном театре для красноармейцев. Из пианистов в этих концертах участвовали Н. В. Солнышкова, Н. А. Аврамова и Т. И. Кацеблина. Выступление Т. И. Кацеблиной было отмечено как первое выступление с сольным фортепианным номером в подобном концерте³².

На музыкальную жизнь Петрозаводска этих лет оказывали воздействие и приезжавшие на гастроли исполнители. Заслуживают внимания выступления различных солистов с участием фортепиано. Запомнилось петрозаводчанам выступление скрипачки Маргариты Берсон 18 марта 1918 года, а также певицы Павловской-Боровик, которой аккомпанировал выдающийся музыкальный критик В. Г. Каратыгин. Каратыгин неоднократно приезжал в Петрозаводск. Впервые это было в 1920 году. 26 апреля он выступил с лекцией на концерте памяти Скрябина, а 27-го с сообщением «Задачи Народных Музыкальных Школ»³³. 3 сентября 1920 года состоялся концерт певицы Павловской-Боровик и пианистки Полоцкой-Емцовой также при участии Каратыгина³⁴. В таком же составе приезжали Петроградские музыканты и зимой 1924 года³⁵, а летом 1924 года В. Г. Каратыгин в качестве аккомпаниатора В.И. Павловской-Боровик принял участие в поездке Кукольного театра при ТЮЗе по Мурманской железной дороге.

Так в первые послереволюционные годы в Карелии закладывались основы культурной революции, в которой музыкальное искус-

нием, сочиняла в молодости музыку и, обучаясь в 1898–1900 гг. в Московской консерватории была замечена Скрябиным: «На каком-то экзамене Скрябин выбрал маму в ученицы...» (с. 152). (В. Кетлинская допускает в своем повествовании неточность, называя Шапорина руководителем Школы).

³² На имя Т. И. Кацеблиной – учащейся 1-й Музыкальной Школы 3 ступени от Музыкальной секции подотдела искусств была получена благодарность, в которой говорилось: «Музыкальная секция Подотдела искусств считает необходимым отметить Ваше выступление как 1-е выступление учащейся 1-й Музыкальной Школы на концерте-митинге 1 мая, выразившееся в исполнении концертного номера на рояле». (Зав. секцией Парфенов).

³³ Сведения о приезде Каратыгина в апреле 1920 года находим в ЦГА КАССР. Ф. 38. Оп. 1. Д. 2/14. Л. 61 и Ф. 133. Оп. 1. Д. 1/3. Л. 12.

³⁴ Красная Карелия, 1920, 3 сентября.

³⁵ Там же, 1924, 12 июля.

ство все активнее начинало служить делу эстетического воспитания и просвещения широких масс трудящихся. В концертной жизни Петрозаводска рождались новые формы общения с аудиторией, все чаще с эстрады звучало живое слово о музыке. Значительное место в концертах занимали выступления пианистов, основной сферой деятельности которых было сопровождение солистам, хору, игра в ансамблях. Это было возможно благодаря наличию в Петрозаводске ряда достаточно подготовленных к профессиональной деятельности музыкантов, а также существованию издавна в городе определенного интереса к фортепиано и домашнему музицированию. Впервые в истории края в Карелии создается бесплатная Музыкальная Школа, осуществляются попытки создания высшего музыкального учебного заведения. Неоценимую помощь в подъеме музыкальной культуры края оказали Петроградские музыканты, среди которых пианист Н. Н. Загорный, выдающийся советский композитор Ю. А. Шапорин и известный критик В. Г. Каратыгин, а также воспитанники Петербургской-Петроградской консерватории, работавшие в симфоническом оркестре и в музыкальной школе Петрозаводска.

К сожалению, 1922 год стал в развитии музыкального искусства Карелии одним из самых тяжелых. Газета «Красная Карелия» писала 30 июля 1922 года: «НЭП заставил Наркомпрос снять с государственного снабжения целый ряд просветительных учреждений... Больше всего в этом отношении пострадало искусство. Благодаря НЭПу в Петрозаводске закрылся целый ряд художественных учреждений и, в первую очередь дорогостоящий симфонический оркестр...»³⁶. Была закрыта и Музыкальная школа, уехали из Петрозаводска Ю. А. Шапорин, Н. Н. Загорный, Н. А. Кусевицкий. Оставшиеся в городе музыканты и воспитанники Школы стремились продолжать традиции серьезного музыкального искусства. О том значении, которое имела Школа, не забывали и в местной печати. «Закрывшаяся Музыкальная школа имела очень много способных учеников и учениц, из нее вышел певец Симаков. Там учились Леви, Кацеблина и Пергамент, сейчас с успехом занимающиеся в Ленинградской консерватории... Мы знаем, что сейчас эти музыканты вернулись в Карелию и продолжили традиции Музыкальной школы»³⁷.

³⁶ Симфонический оркестр. Красная Карелия, 1922, 30 июля.

³⁷ Нужно создать музыкальную школу. (С. Ш.). Красная Карелия, 1925, 4 февраля.

Не все удалось осуществить музыкантам-энтузиастам в эти годы, однако, созданная в 1918 году Музыкальная школа, став, хотя и на небольшой срок центром музыкального просвещения, заложила основу профессионального музыкального образования края. Многие учащиеся первой музыкальной школы стали впоследствии видными музыкальными и общественными деятелями республики.

Литература

1. Артынова П. П. Страницы истории. // Методические записки по вопросам музыкального образования. / ред. -сост. Н. Л. Фишман. М.; Музыка, 1966. С. 7–40.
2. Загорный Н. Н. Фортепианная игра как вспомогательный в музыкальном образовании предмет: Опыт методического обоснования общего курса игры на фортепиано. Л., Academia, 1928. 58 с.
3. Кетлинская В. К. Вечер, окна, люди. Москва: «Молодая гвардия», 1974. 560 с.
4. Концерт во Второй музыкальной школе // Коммуна, 1921. 31 марта.
5. Красная Карелия, 1920, 3 сентября.
6. Красная Карелия // 1924. 12 июля.
7. Лапчинский Г. И. Музыка Советской Карелии. Петрозаводск, 1970. 184 с.
8. Лапчинский Г. И. Ю. Шапорин в Карелии // Советская музыка, 1966. № 6. С. 151–152.
9. Левит С. И. Ю. А. Шапорин. Очерк жизни и творчества. М., 1964. С. 54–55.
10. Народное образование Олонецкой губернии. 1919. №№7–12. С. 60, 70–71.
11. Положение о Государственном Музыкальном Университете // Художественная жизнь. 1919. №12. С. 43.
12. Портной В. С. К биографии Ю. А. Шапорина // Критика. Публицистика. Страницы истории. К XXX-летию кафедры музыкальной критики. Сборник статей. СПб, 2006. С. 351–356.
13. Савшинский С.И. Леонид Николаев. Л.-М., 1950. С.122.
14. Симфонический оркестр // Красная Карелия, 1922. 30 июля.
15. С. Ш. Нужно создать музыкальную школу // Красная Карелия, 1925, 4 февраля.

16. Центральный Государственный Архив Карельской АССР (ЦГА КАССР). Ф.2. Оп.1. Д. 13/168. Л. 41.
17. ЦГА КАССР. Ф. 133. Оп. 1. Д. 1/10. Л. 28.
18. ЦГА КАССР. Ф. 133. Оп. 1. Д. 1/14. Л. 7.
19. ЦГА КАССР. Ф.38. Оп. 1. Д. 2/14. Л. 359.
20. ЦГА КАССР. Ф.38. Оп. 1. Д. 2/14. Л. 359.
21. ЦГА КАССР. Ф. 38. Оп. 1. Д. 2/16. Л.50.
22. ЦГА КАССР. Ф. 38. Оп. 1. Д. 1/1. Л. 10.
23. ЦГА КАССР. Ф. 133. Оп. 1. Д. 1/8. Л. 30.
24. ЦГА КАССР. Ф. 38. Оп. 1. Д. 2/11. Л. 47, 48.
25. ЦГА КАССР. Ф. 38. Оп. 1. Д. 2/23. Лл. 1–6; Д. 2/19. Л. 13 об.–14.
26. ЦГА КАССР. Ф. 38. Оп. 1. Д. 2/12. Л. 127.
27. ЦГА КАССР. Ф. 38. Оп. 1. Д. 2/14. Л. 359.
28. ЦГА КАССР. Ф. 38. Оп. 1. Д. 2/16. Л. 21.
29. ЦГА КАССР. Ф. 38. Оп. 1. Д. 2/14. Л. 61.
30. ЦГА КАССР Ф. 133. Оп. 1. Д. 1/3. Л. 12.

*Маргарита Файзулаева,
Эльвира Галиуллина (Казань)*

Становление музыкального театра Татарстана

На заре двадцатого века национальные спектакли с иллюстрацией музыкальных номеров стали наиболее посещаемыми в драматических театрах и труппах столицы Татарстана. Театрализованные представления с музыкой пользовались особой любовью у народных масс – сельчан и городского населения. Именно драматические спектакли с музыкальными номерами предшествовали жанру музыкальной драмы. А создавали первые образцы музыкальных спектаклей драматурги и одаренные композиторы.

Перед Октябрьской революции в 1916 году известный татарский и башкирский драматург Мирхайдар Файзи представил широкой общественности свою музыкально – драматическую постановку «Галиябану», ставшую долгожителем на татарской театральной сцене и по ныне украшающей афишу драматических театров Казани.

Файзи обогатил атмосферу спектакля дивным разнообразием татарских народных песен. Главный музыкальный образ спектакля предстал в звучании лирической татарской мелодий «Галиябану» (имя девушки). Вполне понятно, что его первые опыты музыкального оформления своих пьес были незрелыми и носили дилетантский характер. Песенные эпизоды исполнялись драматическими актерами в сопровождении музыкальных инструментов скрипки, курая, а в отдельных случаях и под аккомпанемент скромного инструментального ансамбля.

Широкая публика с воодушевлением приняла этот синтетический вид музыкально – драматических постановок. После «Галиябану» последовали и другие музыкально – драматические пьесы Мирхайдара Файзи. Это «Деревенский праздник» «На берегу Урала» и другие спектакли.

В печати нередко называли эти спектакли музыкальными драмами.

«В музыкальных драмах М.Файзи и многих других татарских драматургов, увлекшихся этим жанром, музыка была не просто красивым фоном, а становилась постепенным важным участником действия. В этих произведениях оформились некоторые структурные особенности, основная тематика данного круга пьес они основывались на сюжетах из народной жизни и традициях музыкального фольклора [2, с.39].

Вслед за драматургами к музыкальной иллюстрацией драм обратились национальные музыканты и один из первых татарский и башкирский композитор Султан Габаши – крупный музыкально общественный деятель и педагог. Высокую оценку в печати получила его работа по музыкальному оформлению драмы Гаяза Исхаки «Зулейха». Габаши по новому подходит к решению этой задачи, умело используя хор, инструментальную музыку и выступление солистов в музыкальных номерах драмы.

Наиболее значительными сочинениями Габаши начала прошлого века были признаны музыкальные страницы к пьесам Фатхи Бурнаша «Тахир и Зухра», и «Бүз егет» («С лавный джигит») К.Рахима. Сам Габаши называл их музыкально иллюстрированными драмами, где авторские музыкальные номера исполнялись оркестром под его управлением [4, с.4]. Яркая музыка восточной ориентации Султана Габаши в начале двадцатых годов украсила многие драматические пьесы национальных драматургов и поэтов. Это были Фатхулла Хазрат («Наместник Фатхулла») Фатиха Амирхана, Йосыф –Золейха («Юсуф и Зулейха»), «Лейла и Меджнун» «Гашыйк Гарип» («Несчастный юноша») К.Рахима, «Сак–Сок» (имена мифических птиц) А.С.Сагиди, «Жир уллары» («Сыновья земли») Хади Такташа и др. Творческие поиски Габаши в области театральной музыки названы в печатных изданиях Казани как новые явления в татарском искусстве. В первые годы становления профессиональной музыки в Татарстане, а также в республиках ближнего зарубежья – в Средней Азии и Закавказье весьма популярны были музыкальные драмы, куда включались песни танцы инструментальные антракты в виде переложения народных мелодий. Музыкальная драма стала наиболее подходящим жанром популяризации народной музыки в новых и необычных для широких масс музыкально – сценических формах. Типичными особенностями музыкальной драмы в Татарстане были тесные жанровые связи с народным бытом и национальным музыкальным фольклором, театральность, яркая образность, характеристичность и

конкретность музыкальных зарисовок. Ярчайшие музыкальные страницы в писал в татарский драматический спектакль талант Салиха Сайдашева – первого татарского композитора – профессионала.

Начиная с двадцатых годов двадцатого века появляются спектакли с его музыкой, ставшие классическими образцами этого жанра. Сайдашев в драмах «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль») Карима Тинчурина, «Галиябану» Мирхайдара Файзи, в комедии «Казан сөлгесе» («Казанское полотенце») Карима Тинчурина «Сүнгән йолдызлар» («Потухшие звёзды») Карима Тинчурина и других авторов широко используют татарские народные песни. Приходится сожалеть о невозможности анализа Сайдашевских обработок песен в спектаклях после смерти автора, так как вызывает сомнение подлинность используемых сейчас музыкальных номеров в спектаклях.

В 70-е – 80-е годы спектакли часто шли с музыкой новых авторов – Асгара Абдуллина, Бату Мулюкова, Хуснуллы Валиуллина. Жемчужинами можно назвать оригинальные авторские номера в спектаклях и музыкальном драмах Сайдашева: арии, дуэты, хоры, увертюры, балетные номера составляют огромную художественную ценность; композитор не был в этом случае напрямую связан с подлинными цитатами традиционного творчества. Многие песни и арии из музыки к спектаклям радует красотой, яркой мелодичностью и звучат до сего времени. Лучшие из них – песня Булата, песня беглецов «Кара урман» («Дремучий лес»), песня Майсары из музыкальной драмы «Голубая шаль» Карима Тинчурина (1926 год), песни Батыржана и арии Гульюзум из музыкальной драмы «Наемщик» Тази Гиззата (1928 год), песни «Соловей», «Алые цветы» из драмы «Родина» Карима Тинчурина (1929 год), а также ария Фариды из музыкальной драмы «На Кандре» Карима Тинчурина (1932 год) и многие другие замечательные оригинальные композиторские музыкальные номера. В музыкальных драмах Сайдашева появляются дуэты, для которых характерно единство настроений чувств героев. Как например, в дуэте Гарая и Зубаржат из «Наемщика», Тази Гиззата.

Хоры в спектаклях в основном выдержанны в гомофонно – гармоническом стиле, например, хоровая партия в жизнерадостной песне Батыржана с хором из Наемщика представляет собой классическое четырёхголосие с равноправием голосов.

Важно отметить введение инструментальной музыки в спектакле – увертюры балетные номера интермедии и так далее инструмен-

тальная музыка интересна по замыслу многие из номеров обрели самостоятельную жизнь на эстраде и на радио.

В «Наёмщике» выделяются народные танцы первого действия, танцевальная сюита второго действия, музыка эта необычайно образна и ярко национальна. В народных танцах композитор использует интонационно ритмические черты народных татарских песен. А танцевальная сюита второго действия состоит из адажио, пасторали и вальса – жанров классического балета, но и здесь ярко проявляется связь с народной песенностью.

Музыка Сайдашева органично вошла в сюжетную канву спектакля, оживила действие, вдохнула в него новую жизнь.

Высоко оценивал музыкальные драмы Салиха Сайдашева известный татарский писатель Адель Кутуй в статье «Татарский театр». «Музыкальная драма вошла в репертуар театров в 1916 году. В ней элементы драматической игры переплетаются с напевами татарских народных песен. Музыкальным оформлением театр многим обязан молодому композитору Салиху Сайдашеву. Его пьесы проложили рельсы к созданию новых татарских опер» [1].

Важно отметить, что музыка в спектаклях Сайдашева заняла ведущее место в драматургическом развитии, используя в плане образных характеристик героев, отражения их эмоции, а также воссоздания народно – бытовых картин. Музыкальные номера нередко выполняли роль носителя идеи пьесы.

Так, «Галиябану» – народная лирическая татарская песня – является образным стержнем и своего рода лейтмотивом одноименного спектакля, появление ее связывается с музыкальной характеристикой главных героев Галиябану и Халиля и служит основой развития их любовного чувства.

Таким образом, музыкальные драмы Сайдашева явились как бы началом формирования национальной оперы, так как именно в них складывался органический национальный стиль профессиональной татарской музыки и апробировались такие важные компоненты оперы, как ария, дуэт, хор, увертюра, характерные и классические балетные танцы.

Каждая премьера нового сочинения Салиха Сайдашева встречала восторженный прием публики, удивительно, что его песенные, инструментальные и оркестровые шедевры до сих пор не теряют своей первозданной прелести, национального очарования и мелодической красоты! Вся творческая элита поэтов, писателей, художников, музы-

кантов восторженно принимала творчество удивительно талантливо-го композитора в татарском музыкальном искусстве. «Его многолетняя плодотворная деятельность может считаться целой эпохой в развитии советской татарской музыки... Сайдашев не следовал слепо за народным творчеством, не копировал его, а творчески перерабатывал и обогащал народную музыку» [3, с.43].

Один из авторов первых татарских опер Василий Иванович Виноградов отмечает: «Композиторская деятельность Сайдашева является ценным вкладом в татарскую музыку. Особенностью композиторского таланта Сайдашева является свежесть, жизнерадостность и оригинальности его мелодики.» [там же, с.48].

Таким образом, жанр музыкальной драмы явился прямым предшественником оперы. Именно в ней кристаллизовался органичный профессиональный стиль татарской музыки. Кроме того, в музыкальной драме успешно были использованы основные компоненты музыкального действия оперы – увертюры, хоры, арии, дуэты, инструментальные номера. Музыкальная драма в целом дала, пожалуй, больше, чем первые ранние оперы «Сания» и «Эшче» для дальнейшего развития татарской профессиональной музыки.

Литература

1. Адель Кутуй. Татарский театр//Красная Татария.-1930.-12 февр.
2. Салитова Ф.Ш. Очерки по истории татарской музыкальной культуры: Учебное пособие/Казан. пед. ун-т.-Казань, 1997.-119с.
3. Салих Сайдашев. Материалы и воспоминания.- Казань: Татар. книжное изд-во, 1970.-127с.
4. Султан Габяши. Материалы и исследования.-Казань/ИЯЛИ им.Г.Ибрагимова АН РТ, 1994.-113с.

Июсса Кулагина (Москва)

Воспитание новых людей нового мира

Сейчас кругом слышишь: «фитнес, фитнес...». А раньше: «аэробика, аэробика...». А до этого: «спорт, спорт, соревнования, призы...». Отбирали только способных, талантливых, стройных. А остальные стояли и смотрели из-за забора на «избранных». Даже покинувшим спорт негде было заниматься движением, только самостоятельно или в группах ОФП. А что оставалось делать всем остальным?

И только в тиши, в школе на Цветном бульваре на 5-ом этаже происходило нечто ни на что не похожее. Осознавая, что существует только балет и спорт, трудно было понять, что же происходит в зале на Цветном бульваре. Живая классическая музыка в исполнении прекрасного музыканта Андрея Владимировича Родионова, непривычные движения, которые ты никогда и не видела, и, кажется, что не сможешь их никогда выполнить. Но проходит месяц, и ты уже как-то становишься причастным к этому действию. Уже взлетаешь с трепетом в груди на 5-й этаж в ожидании чуда, выходишь на ковёр – и ты уже во власти прекрасного. Тело движется во след музыке. Не важно, что твои движения несовершенны, но ты творишь – и больше ничего не надо. Движения свободные – летишь в прыжке через лужу, или бежишь широким бегом, или танцуешь с шарфом, играешь мячом или двумя мячами, или, стоя «по квартирам», погружаешься в музыку Баха, рисуя узоры «Партиты» Шопена. Или, сидя на полу, делаешь упражнения для пресса: «Ножки, ножки, стоп», любимые всеми «Негритянские пляски», «Вальс на 4», «Рамону». А можно покувыркаться: «Аллегро», «Лежачий марш», «Чикчирина». Не всё, конечно, сразу получается, но никто тебя не подгоняет, и ты постепенно втягиваешься в занятия. И кажется уже, что лучшего на свете ничего и быть не может. А кто же придумал это чудо? Почему только здесь, в одном месте? Почему рань-

ше не знала о нём? Это женская гармоническая гимнастика Людмилы Николаевны Алексеевой.

Эта гимнастика опирается на более чем на полувековой опыт работы создательницы этого вида гимнастики, старейшего специалиста в области художественного движения, видного деятеля физической культуры Л.Н. Алексеевой. Её творчество оказало большое влияние на развитие искусства танца, пластики, эстрады, физической культуры. Алексеева всю свою жизнь посвятила разработке и совершенствованию своего метода преподавания гимнастики для женщин и детей. Она создавала свою гимнастику с тем, чтобы ей могли заниматься желающие любых природных данных, любого возраста, и могли получать радость и удовлетворение от самого процесса занятий.



Л.Н.Алексеева

Гимнастика Алексеевой даёт не только здоровье, бодрость, мышечную радость, но и ощущение творчества на уроке. Занятия проводятся под «живую музыку», причём классическую, гимнастические упражнения составлены как гимнастические этюды, что повышает эмоциональность. Занимаются этой гимнастикой женщины любого возраста и любой физической подготовки.

Упражнений много, большой выбор движений, воздействующих на все части тела, на развитие гибкости, ловкости, пластичности, танцевальности, гармонически воздействует на всё тело.

80-е годы XX века. В нашу жизнь ворвалась «ритмическая гимнастика» или по-западному «аэробика». Ритмическая гимнастика увлекла тогда не только молодёжь, но и людей старших возрастов. Популярная музыка с ярко выраженными ритмическими акцентами делает упражнения похожими на танцы, а музыкальный ритм организует движения и повышает настроение занимающимся. Выбор движений в ритмической гимнастике буквально ничем не ограничен, движения могут воздействовать на все части тела, развивая все физические качества – ловкость, гибкость, пластичность, выносливость. Уроки-занятия проводились по телевидению, на стадионах, в клубах, парках.

В 70-х годах в Тартуском университете ЭССР была создана женская гимнастика на основе художественной гимнастики спортивной направленности. Ею стали заниматься в Московском университете, в Московском институте нефтехимической и газовой промышленности им. И. М. Губкина и в ряде обществ и организаций.

В нашей стране этот вид гимнастики привлекал внешней эффектностью, красотой одежды, эмоциональностью и, конечно, возможностью сохранить фигуру, быть стройной, ловкой, жизнерадостной. В комплексах упражнений преобладал танцевальный момент.

Откуда же она взялась – эта ритмическая гимнастика? А может, она была всегда, только существовала в другом виде и не была так широко известна?

Ритмическая гимнастика – это разновидность гимнастики, такой системы упражнений, которая даёт занимающимся здоровье, бодрость, мышечную радость, повышает тонус нервной системы. Всё это вроде бы давно знакомо и известно. Но тогда, в начале 80-х, именно ритмическая гимнастика привлекла к себе огромное количество желающих ею заниматься. Повышенный интерес напоминает бум 20-х годов, когда массы девушек и женщин увлечённо занимались пластикой, ритмикой, гармонической гимнастикой. Повсюду можно было видеть «девушек с чемоданчиками».

Значит, ритмическая гимнастика не создание нашего времени, а лишь забытое старое, обновлённое в духе времени. Очевидно, современная ритмическая гимнастика не возникла вдруг, а объединила в

себе элементы ранее существовавших систем физического воспитания.

Своими корнями гимнастика уходит далеко в историю. В Китае, Индии ещё за четыре тысячи лет до нашей эры ритмические упражнения применялись в лечебных целях. Так, например, в Китае известна гимнастика, которой занимались дома утром и вечером.

Наиболее высокий уровень развития гимнастика получила в Древней Греции, где высоко ценилось её воспитательное значение. Платон утверждал, что чувство порядка приходит к человеку извне и научает этому порядку гимнастика. Философ считал, что наиболее целесообразным и прекрасным средством для достижения этой цели является танец.

В средние века занятия гимнастикой стали носить узкий военно-прикладной характер. Первые попытки гуманистов возродить значение гимнастики как средства всестороннего развития человека и ввести её в учебные заведения не имели успеха.

Национальные системы гимнастики, направленные на оздоровление и подготовку воинов, стали появляться в конце XVIII – начале XIX в.

В России конец XIX – начало XX веков знаменовал переломную эпоху, которая отличалась переоценкой ценностей и вытекающими отсюда поисками художественной интеллигенцией своего места. Николай Бердяев назвал этот благодатный период со всем многообразием культурных интересов «русским ренессансом»: расцвет поэзии («Серебряный век»), живописи («Мир искусства» (1890–1924), «Бубновый валет» (1910–1916) и прочие художественные объединения), архитектуры (Ф. Шехтель, Л. Кекушев), музыки (А. Скрябин, И. Стравинский). И сферу танца ренессанс не обошел стороной: в начале XX века в России были представлены все направления современного танца.

Свою немаловажную роль в формировании взглядов новой эпохи сыграли Николай Константинович и Елена Николаевна Рерих. Недаром первая книга Е.Н. Рерих называется «Зов». Это зов нового времени. Зов, обращённый к людям, осознавшим необходимость обновления своего мышления и бытия. Философия Н. К. Рериха опирается на древнейшую формулу «познай самого себя», а также на идею о единстве Вселенной и человека. Эстетические взгляды Рериха основываются на идее единства законов Космоса и законов жизни чело-

вещества, а в основе эстетических взглядов на жизнь лежит философское учение о преобразующей силе искусства.

Возникновение новых систем упражнений и нового танца, связывают с именем французского оперного певца Франсуа Дельсарта, основателя науки о телесной выразительности. Он дал импульс множеству школ и последователей, которые видели основу движения в его естественности, в том числе ритмической гимнастике Жака Далькроза, который открыл воспитательное значение ритма и его дисциплинирующее влияние на тело.

В своей книге «Искусство и жест» С. Волконский писал о Дельсарте: «Его можно назвать основателем науки о телесной выразительности. Он установил связь между эмоциональным состоянием человека и телодвижением».

Дельсарт занимался анализом выразительности положений тела и жестов. В 1839 году были открыты курсы сценической выразительности. Идеи Дельсарта породили ряд гимнастических школ, занимавшихся естественным гармоническим воспитанием человеческого тела. «Дельсартские школы» положили начало новой культуре движения.

Большой вклад в научное обоснование занятий гимнастикой внес и Жорж Демени (1850–1917). В 1880 году в Париже он основал Клуб рациональной гимнастики. Взамен аналитичности шведской и немецкой гимнастик он ввел синтетические упражнения, в которых одно движение естественно вытекало из другого.

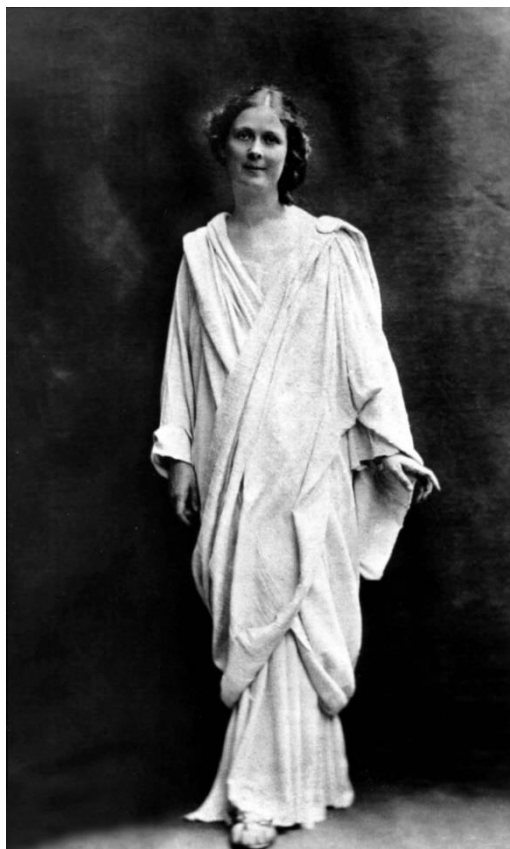
Не менее значительное влияние на эти школы оказала ритмическая гимнастика Жака Далькроза (1865–1950). Эта гимнастика способствовала не только развитию музыкального слуха, но и мышечного чувства ритма. В 1911 году под Дрезденом он открывает свою Школу в Хеллерау, о которой интересно рассказала Вера Гринер в журнале «Советский балет». Далькроз считал, что в основе всего лежит ритм, поэтому необходимо развитие ритмической культуры и ритмического чувства.

Основное различие между системами Дельсарта и Далькроза состоит в том, что Дельсарт не исходил из музыкальных основ. Его заслуга в создании как бы научного обоснования телодвижения. Он дал словесное наименование всем движениям, уяснив, каким образом сочетание отдельных движений может служить материалом выразительности. Далькроз же исходил из воспитания мускульного напряжения и, в особенности, нервных центров. В то время как у Дельсарта

законы движения вытекают из выразительности движения, у Далькроза движения приобретают свой смысл от музыки. Человек прежде всего овладевает своим телом. Его тело есть простейшее средство для воспроизведения движения. Движение становится искусством благодаря ритму. Необходимо, во-первых, чтобы мышцы и нервная система были приучены к воспроизведению всякого ритмического движения, и во-вторых, чтобы ухо было способно правильно воспринимать музыку, дающую импульс этому движению. Разрабатывая свою систему движения, он натолкнулся на серьёзное препятствие – сопротивление тела. Надо было создать гимнастику для развития тела, сделать тело носителем воли, выразителем чувств.

Хэд Калльмейер, основательница одной из первых дельсарттианских школ в Европе, в книге «Гармоническая гимнастика» пишет, что «использовать надо только те мышцы, которые необходимы для выполнения того или иного движения».

Преподаватель и теоретик, продолжатель идей Ж. Далькроза в Германии, Р. Бодэ говорил, что очень важно чередование напряжения и расслабления; не постоянное напряжение мышц всего тела, а именно умение правильно напрягать их и, когда надо, расслаблять.



Айседора Дункан

Особенно ярким представителем новой культуры движения была американская танцовщица Айседора Дункан. После появления Дункан всё в культуре танца как в России, так и по всему миру, пришло в движение. Выступления Дункан дали толчок для развития культуры движения XX столетия. Основная идея дунканизма – это «достижение пластической красоты в её простых, естественных формах».

Как пишет К. Шторк в своей книге «Э. Жак Далькроз и его система»: «Стремления Айседоры не были так исключительно новы. Она нашла удачное воплощение исканий, которые впервые изложил Дельсарт. Практической стороной учения Дельсарта заинтересовался американец Стиле Мак-Кей, нашедший в лице Женевиэвы Стеббинс талантливую ученицу, развившую идеи Дельсарта в систему гимнастики, получившую широкое распространение в Америке. Из школы Стеббинс вышла Айседора Дункан».

Вот что писал о ней Н. Н. Боголюбов: «...была ли она красива или соблазнительна? Нет, она была художественно прекрасна! В момент вдохновенного творчества Дункан спорить с ней было невозможно» («60 лет в оперном театре»).

Основная тайна искусства Дункан состояла, по мнению Гордона Грега, в ее магнетическом воздействии на зрителя. С ним были согласны многие. «Для того чтобы занять одной своей особой многотысячную толпу, нужно иметь что-нибудь, что действовало бы на эту толпу обаятельно. Это что-нибудь и есть то новое слово, которое говорит Дункан: слияние пластики с музыкой.» (В. Светлов «Современный балет»).

Однако Дункан, при всём своём обаянии и магнетизме, вряд ли могла создать своё искусство, если бы его основы, то есть принципы художественного движения близкого к природе, не были бы уже в какой-то степени разработаны в школах последователей Дельсарта к началу её творческого пути. После Дункан появилось множество различных школ «свободного танца» как в Европе, так и в Америке. Пластических систем становилось всё больше, и все они разными путями стремились к гармоническому развитию человека, его физической красоте и духовному обогащению. Через Дункан началось повсеместное увлечение пластикой, ритмической гимнастикой, которое не обошло стороной и нашу страну.



Элла Ивановна Рабенек

В России одной из наиболее способных последовательниц Айседоры Дункан была Элла Ивановна Рабенек, урожденная Бартельс, сценическое имя Эллен Тельс. После гастролей Дункан в России Рабенек отправилась учиться в Германию к сестре Дункан Элизабет, в 1906 году по предложению Станиславского начала преподавать пластику в драматической Школе при МХАТе, а в 1910 году открыла свою студию «Московские классы пластики» в доме 4 по Малому Харитоньевскому переулку. Для занятий Рабенек пользовалась и книгой основательницы одной из первых школ дельсартрианской гимнастики в Европе Хэд Кальмейер «Гармоническая гимнастика».



Московские классы пластики

М. Волошин написал статью «Танцы Рабенек» в 1912 году, в которой высказал убеждение, что самое ценное, что сейчас происходит в области танца, совершается в Москве в студии Рабенек: «Все те, кто посещал в течение этой зимы вечера, на которых Е. И. Рабенек /Книппер/ показывала итоги работы своих учениц, знают чувство глубокой радости и внутреннего очищения, оставшееся в душе после этих видений».



Ученицы Э. И. Рабенек

Придавая огромное значение воспитанию советского человека, Наркомат просвещения счёл возможным в тяжёлом 1921 году пригласить в страну Айседору Дункан для того, чтобы создать в Москве школу, в которой танец был бы средством художественно-физического воспитания детей – **новых людей нового мира**, гармонически развитых физически и духовно.

Когда Дункан спрашивали о программе её школы, она отвечала: «Прежде всего, научить детей дышать, вибрировать, чувствовать, можем им слиться с общей гармонией и движением природы». («Издора Дункан», изд. Школа Дункан. Пречистенка, 20). Как признавалась сама Дункан: «Мы называли наше преподавание новой системой танца, но в действительности в нем не было никакой системы. Я следовала своей фантазии и импровизировала, обучая всему, что приходило мне в голову.» (А. Дункан «Моя жизнь»).

Дункан восставала против эстетики «классического балета», считая его движения противоестественными, уродующими человеческое тело, лишаящими его природной красоты и не способными выражать душевные переживания.

«Она сделала больше, она сделала то, к чему стремится современная мысль, – она реабилитировала тело» (А. Дункан, «Танец будущего», 1907 г., предисловие Н. Сулова). Пример Дункан подействовал освобождающим импульсом на целый ряд скрытых художественных воль. Она как бы снова открыла выразительный смысл человеческой походки, бега, лёгкого естественного прыжка, движения головы, рук.

В 20-х годах Москва и Ленинград пережили настоящий бум школ и студий. В 1923 году была организована «Студия пластического движения», руководимая Зинаидой Вербовой, где готовили преподавателей физического воспитания для средних школ и техникумов. В программу входили занятия по ритмической гимнастике Ж. Далькроза, пластика, классический и историко-бытовой танец.

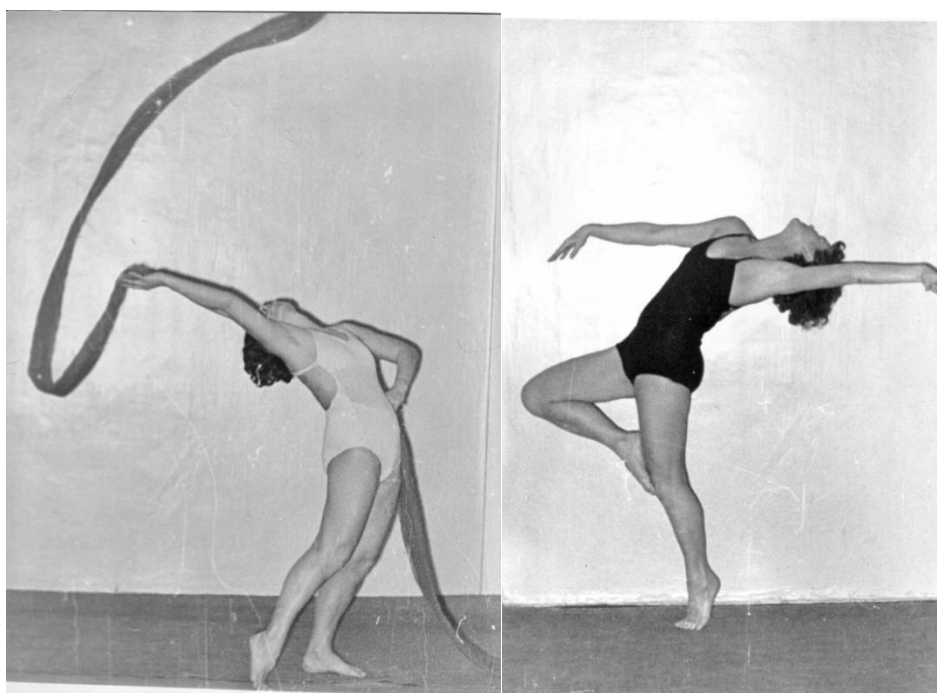
В Москве занятия вели А. М. Шаломытова (от классического канона к эксцентризму), А. И. Шаповалова (являясь по существу «босоножкой», она, однако, была бесконечно далека от эллинских канонов дунканизма), И. С. Чернецкая (ее постановки можно назвать синтетическими попытками объединения всех достижений акробатической физкультуры с канонами дунканизма), действовала мастерская под руководством Ю. Нелидовой, работали студии Позднякова, Лу-

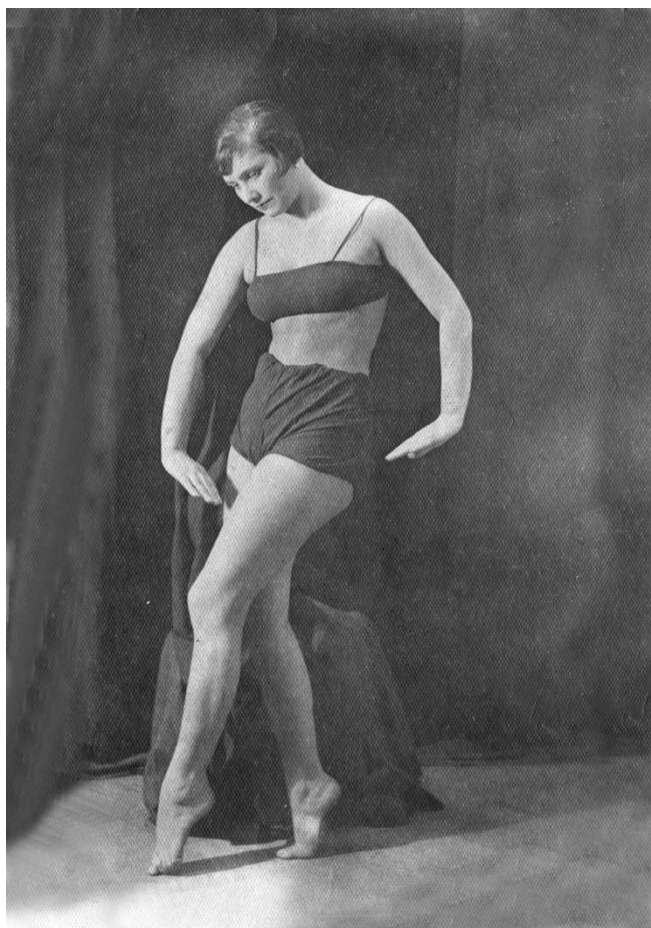
кина. Отдельно можно выделить студию Веры Майя, которая стала профессиональной школой подготовки будущих работников новой хореографии.

К вышеперечисленным студиям можно добавить Институт ритма в Москве, возглавляемый Ниной Александровой, Институт ритма в Петербурге под руководством Н. В. Романовой и Р. А. Варшавской, там же Студия единого искусства им. Дельсарта, которой руководили Д. Мусина и Т. Глебова, Студия пластического танца под руководством З. Вербовой, Студия Гептахор, руководимая С. Рудневой, Студия Н. Форрегера.

В Москве заметную роль играла школа Л. Алексеевой. В отличие от множества других студий, эта школа пережила 30–40-е годы, действуя под названием «Школа – лаборатория художественной гимнастики». Более того, работа по системе гармонической гимнастики Л.Н. Алексеевой продолжается и по сей день.

Журнал «Зрелища», № 43 за 1923 г.: «Из всех многочисленных хореографических студий и балетных школ, выступавших за последнее время со своими отчетными работами, наиболее отрадное впечатление произвели работы Л. Алексеевой – ее «Мастерской Искусства Движения». Успех этих работ нельзя не признать заслуженными... Выступления Л. Алексеевой чрезвычайно редки, но её работа небезызвестна московской публике».





Ученицы Л. Н. Алексеевой

Вот что пишет С. Серова в своей книге «Анна Редель и Михаил Хрусталёв»: «В Москве в то время существовало около двух десятков балетных студий. Наиболее известными среди них были Мастерская искусства движения Людмилы Алексеевой, стремившейся к слиянию пластического танца с элементами физической культуры, студии пластического танца Франчески Беата у которой занималась Любовь Орлова, Лидии Редига, Инны Чернецкой, Валентины Цветаевой, Инны Быстрениной, Веры Майя. Все они в той или иной мере развивали принципы свободного, естественного танца Айседоры Дункан».

Н. Эльяш в книге «Образы танца» писал: «Первое послеоктябрьское десятилетие ознаменовалось открытием различных школ, студий, мастерских. Эти новые школы объединены их отрицательным отношением к классическому балету... Но за пределами этого общего отрицания указанных форм классического танца – пути различных школ и студий расходятся по разным направлениям....»

Некоторые из них (студии, школы) проделали очень интересную эволюцию. Они начинали чувствовать, что эксперименты без прочной профессиональной базы обречены на неуспех и быстротечны.

Постепенно в этих студиях начинал осваиваться классический, характерный танец, делались небезуспешные попытки соединения классики и приемов так называемого свободного танца...».

Не имея возможности тренировать тело в естественной форме движения, хореографы использовали «классический станок», что в свою очередь приводило к эклектике танца. Таким образом, весь вопрос сводился к тому, какую именно технику надо разработать, чтобы создать новый, свободный танец. Ибо ясно, что балетный тренаж, имея специфические задачи и цели, не мог дать ни гармонического развития тела, ни естественности и выразительности движений.

Это хорошо понимала Людмила Алексеева и проделала многолетнюю кропотливую работу по созданию своей школы движения. Алексеева, в противоположность почти всем, шла к танцу от гимнастики, т.е. от разработки системы тренажа танцовщиков. Эта гимнастика и послужила базой для ее школы. При этом необходимо отметить, что большинство современных зарубежных школ были созданы значительно позже, нежели возникшая в начале века Школа Л.Н.Алексеевой.



Упражнения старые и современные

В конце 30-х годов все студии, кроме Студии Дункан, которая просуществовала до 1949 года, прекратили своё существование. Алексеева не хотела мириться со сдачей позиций всеми судиями «свободного движения» классическому балету и продолжала свою работу по созданию школы искусства движения, несмотря на то, что порой условия для этого были невыносимы.

12 МАЯ 1937 Г. КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ ФИЗКУЛЬТУРЫ И СПОРТА ПРИ МОССОВЕТЕ **12 МАЯ 1937 Г.**

ЗАЛ МОСКОВСКОГО ДОМА УЧЕНЫХ
Улица Кропоткина, 16

Показ работы школы-лаборатории

ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГИМНАСТИКИ
ПОД РУКОВОДСТВОМ

ЛЮДМИЛЫ АЛЕКСЕЕВОЙ

ИСПОЛНИТЕЛИ:

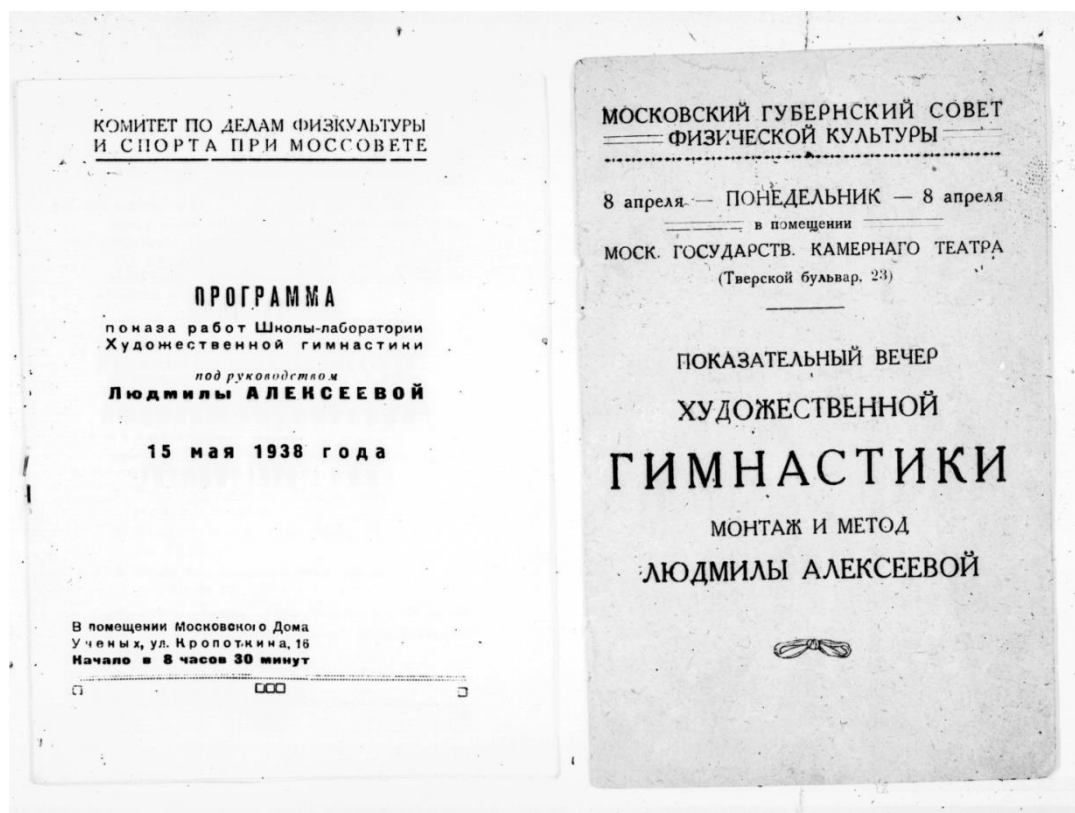
I отделение **ПОДРОСТКИ И ДЕТИ** II отделение **ВЗРОСЛЫЕ:** Г. Андриевская, Е. Бабанина, Е. Брилинг, И. Девяткова, В. Ивановская, Л. Клейнгал, И. Малинина, Е. Никифорова, О. Сапожникова, М. Чулелова, М. Шпильрейн и другие

В программе ряд новых этюдов на музыку: Шуберта, Шопена, Чайковского, Скрябина и др.

Пивнист **АНДРЕЙ РОДИОНОВ**

Начало в 8 ч. 30 м. вечера

Билеты продаются в кассе Дома Ученых ежедневно от 4 до 5-ти часов



Объявление 1937 г. и программа концерта 1938 г.

В первой половине XX столетия возникла и получила развитие антропософия (от греч. антропо – человек, софия – мудрость), мистическое учение, которое оказало определенное влияние и на сферу искусства. Основатель антропософии, немецкий философ и педагог Рудольф Штайнер стремился превратить антропософию в «экспериментальную» науку, ставящей целью раскрытие «тайных» сил человека с помощью системы особых упражнений (занятия эвритмией, музыкой, постановки мистерий, медитация и др.). Слагаемые эвритмии – цвет, движение, звук.

Учение Штайнера имело определённое воздействие на круги художественной общественности. В 1923 году Рудольф Штайнер создаёт Штутгартский театр-студию «Эвритмиум». «Эвритмиум» или эвритмия – учение о пластическом выражении звука, о зримом воплощении речи и музыки – завладело умами многих деятелей культуры, в том числе и нашими соотечественниками: Андреем Белым, Михаилом Чеховым, Маргаритой Сабашниковой (жена М. Волошина) и др.

Андрей Белый, поэт и теоретик символизма, работавший в швейцарском посёлке Дорнах под руководством Штайнера на постройке антропософского храма Гётеанум в Альпах (сгорел в 1923 г.), узнал в эвритмии то, что он «уже давно смутно чувствовал». Но он преодолел гипноз Штайнера, а Штайнер, в свою очередь, почувствовал в нём соперника и прогнал. В 20-х годах Андрей Белый и Михаил Чехов создали кружок, в котором занимались тогда молодые Ю. Завадский и М. Кнебель. Движение в эвритмии было призвано выражать поэтическое и музыкальное, придавая видимую, образную форму звучанию речи и музыки. Так, например, на сцене с успехом шли эвритмические постановки стихотворений Владимира Соловьёва. Но позднее этому необычному направлению пластического искусства, разошедшемуся по всему миру, не было дано официального права гражданства у нас на родине.

Как можно видеть, ритмическая гимнастика не является изобретением ни 80-х, ни 70-х, ни 20-х годов. Идеи гармонического сочетания музыки и движения, а, следовательно, и гармонического развития человека витали в воздухе столько же, сколько существует цивилизация, и некоторые сумели их уловить, развить и переработать. «В области танца существуют также творцы трех направлений: одни из них видят в танце гимнастику безличных и грациозных арабесков, другие, взывая к разуму, дают тему-ритм желаемой эмоции. И, наконец, последние перерождают тело человека в лучистый флюид, подчиняя его

власти душевных переживаний... и эта, прислушивающаяся к проникновенным волнам божественной музыки душа движет тело по воле этой музыки – танец его станет вестником другого мира». (Август Роден «Айседора Дункан», Сборник. Москва, 1921 г.).

В заключение хочется процитировать слова Е.Н. Рерих о том, насколько развитие творчества отражает этапы исторического развития: «Формы жизни есть печать духа народа. Можно судить об упадке или восхождении народа не только по историческим фактам, но и по выражениям творчества» (Е.Н. Рерих «Живая этика»).

Литература

1. Н. И. Эльяш. Образы танца – М.: Знание, 1970.
2. А. А. Сидоров. Современный танец – М.: Первина, 1922.
3. К. Шторк. Система Далькроза – Л. – М.: Петроград, 1924.
4. Н. Е. Шереметьевская. Танец На Эстраде – М.: Искусство, 1985.
5. Л. А. Алексеева. Моя гимнастика – М.: Волшебный фонарь, 2017.
6. Н. Н. Боголюбов. «60 лет в оперном театре» – М.: Всероссийское театральное общество, 1967.
7. А. Дункан. «Моя жизнь» – М., 1930.
8. Л. Р. Нелидова. Искусство движений и балетная гимнастика – М., 1908.
9. С. А. Серова. «Анна Редель и Михаил Хрусталёв» – М.: Искусство, 1981.
10. А. Дункан. «Танец будущего» – М., 1907.
11. «Изадора Дункан», изд. Школа Дункан. Пречистенка, 20 – М., 1921.

Сергей Кондратьев (Струнино)

«На Гражданской на войне»

Эта строка из стихотворений Александра Прокофьева и Вадима Самойлова, а также название оратории Александра Флярковского. Приводимая ниже подборка стихов о Гражданской войне в России – с акцентом на историческую память об этом удивительном и трагическом времени – вряд ли нуждается в обосновании закономерности своего появления.

На мой взгляд, тема Гражданской войны, всё ещё, далеко не раскрыта в контексте пассионарно-актуального взаимодействия Поэзии, Прозы, Музыки, Живописи и Скульптуры...

Сквозь красно-белый плен... (К 100-летию окончания Гражданской войны в России)

*«А я стою один меж них
В ревущем пламени и дыме
И всеми силами своими
Молюсь за тех и за других»*

Максимилиан Волошин (1919)

*«Есть в напевах твоих сокровенных
роковая о гибели весть...»*

Александр Блок. «К Музе»

О Русской Смуте, –
горестной, ужасной...

О подзабытой
за сто лет Гражданской...

О Музе легендарных этих лет...

И не одной...

«О Сохранивших Свет...»

*«Над остывшим пеплом России
Лишь беснуются черти вскачь...
Упади на камни святые,
Если ты человек, и плачь»*

Даниил Андреев. «Железная мистерия»

*«А из туманов голоса зовут.
О, голоса зовут в надежду и свободу.
Всё пересмотрено... Былому мой поклон...
О, колокол, какой тревожный звон...»*

Мать Мария (Е.Ю. Кузьмина-Караваева)

Наш Бальмонта дивный сон...

Довоенный Праздник Жизни...

Топот

маршевых колонн —
далеко,
и свет Отчизны —
льётся...

«Из Небытия?..»

Храм.

Молитвы утешенье.

«Жар Потухшего Костра...»

Горький привкус сожаленья:

кажется, ещё вчера
длился

этот сон безгрешный —

По мотивам: С.И. Тютчева. За несколько лет до катастрофы / Публ. Н.В. Пизгарева // Наше наследие. 1997. № 41. С. 65–76.

и уже зовёт Судьба,
плачет скрипка безутешно...

Трепетный, непрочный мир!..

Свет Культуры
серебристый...

Строгий древний монастырь.
Завершённость.

*«А тернистый
Путь начертанный?..
Куда?..»*

«В неразгаданные дали...»

Зов традиций.

*«“Времена” –
лишь предчувствия
Печали...»*

*«Страшных катаклизмов гул –
доносился?»*

«Да, – лишь эхом...»

Божий День, –
наш «царь Лукулл» –
кажется, своим приветом
всех
одаривал людей
в милосердной, чудной неге...

Тишь Вселенной...
Смех детей...

Только тучка – в ясном небе...
«Отчужденье и страх, –
как всегда, неожиданно, с тыла, –
к нам подкрались и ждут,
притаившись у самых дверей...

И – исчез славный образ,
щемяще-заветный и милый...

Бег счастливых минут –
в Мир Забвенья, где сумрак аллей,
Доброта и Покой...

Где все вместе: и наш император,
и “низы”, и “верхи”...»

«Сон-идиллия!..»

«Что ж, – может быть...
Но тот мир – не казнил
скопом тысячи душ...

Провокатор,
судия и палач –
имена получали **свои**,
не рядясь лицемерно
в “демократий” бардовые стяги
и отнюдь не гордясь
тем извечным своим ремеслом,
от которого ныне
цепенеют все...»

«Чистки»... Бумаги...
«Резолюций», «мандатов»
зловеще-небрежный надлом...

«Где Распутина нет –
этой дикой и тёмной заразы,
вмиг опутавшей души
наивных и чистых людей
и пустившей везде
роковые свои метастазы,
так ускорив – О, Боже!.. –
крушенье безоблачных дней...

Где *в блаженном неведеньи*
все мы, казалось, застыли...

Где Страстная неделя и Пасха –
пока что для всех...

Где крестьяне – друзья...»

*«Милых лет эти “сказки” –
иль “были”?..
Тёплый быт наш “приватный” –
не защитник: свидетель утех...»*

*«...Тех аллей – уже нет:
всё пошло “на амбар да курятник”...
Где стояла усадьба –
лишь битый кирпич и зола.*

*Рухнул древний уклад,
а взамен – словно нищему пряник!.. –
кто-то страшный, чужой
нам роняет пустые слова
о “свободе” и “равенстве”...*

*Где
это “равенство” было?!..
У Адама и Евы, –
да, пожалуй, и то не всегда...*

*Но опять и опять – эти лозунги...
Пусто, тоскливо...
И под властью инстинктов –
огромная наша страна...»*

*«Вера во всенародное счастье горела
непотухающей зарёй над всклокоченной жизнью.
...Нам наивно казалось, что порукой этому
было наше желание стать его устроителями
и свидетелями»*

Константин Паустовский

Лариса Рейснер... Дымчатый топаз,
сверкнувший вдруг в водовороте глаз
разбуженной энергии толпы!..

Вы были – ***воплощеньем Красоты,***
которая эпохой рождена...
И ею же – задушена, – увы! –

всего лишь через десять-двадцать лет,
когда и Вас – не стало... Чудный свет
Идеи-Братства – литься перестал,
и век иной для нас тогда настал:

среди гула пятилеток – и в тиши,
когда иллюзий тают миражи,
а Стук ночной (Тревоги часовой)
обходит шаг за шагом округ свой –
одну шестую мира...

*«Столь чудны
дела Твои!..»*

И снова – блеск зари,
багрово-алой... Туч стальных
набат...

Елабужской петли
тоскливый взгляд...

Но Вам – эпоха многое дала
(точней, – открыла «чудо-закрома»)
не под напором «пламенных» тех фраз, –
по зову Сердца... Лишь о нём – рассказ...
Истоки – Люблин. Детские года
семейных странствий, раннего труда.

Германия – Париж – и Петербург.
Литературы зов – лихой маршрут

в эпохи прежние... То Атлантиды «плен», –
то образ якобинца (Демулен).

Холодноватая изысканность стиха –
и здесь же страстная, горячая строка

о новом мире, без мещанских пут,
где Жизнь и Творчество в согласии текут,

где «проза дня» – соседствует с Мечтой
а человек – в гармонии с собой...

Статей и очерков волнующий порыв.
Масштабность. К Обновлению призыв.

Желание и воля молодых
прорваться к Свету... Рупор крови их...
И здесь же – ожидание: вот-вот
снесёт плотину рабства, и народ

(который помнит всё и *ничего*
им /власть имущим/ не прощает!) –
«под крыло»
своё возьмёт и дерзкий ритм Труда,
и Духа зов...

Наивно? – Не беда!..

И вот – семнадцатый, набатно-гулкий год –
год Выбора: колонна – или взвод?..

Поместье – иль деревня?... Вечный зов
восставшей плоти – иль прогнивший кров

традиций древних, пыль седых руин, –
Империи былой тоскливый сплин?..

И твёрдое решенье: *красный* цвет –
тот самый, что вошёл уж с юных лет

ей в душу (не багрово-дымный крик, –
всплеск алой той Надежды, яркий миг)...

Голодная, тифозная война.
«Неслыханная вспышка» – так сама
она писала... Знаменитый «Фронт».

Свободной прозы бег.

И Человек – таков,
каким он был – и виделся в огне
пожарищ, схваток, в красно-белом сне
пульсирующей жизни...

«Цель ведь – в нём...»

И «половодье чувства» – напролом
дорогу пробивало...

Романтизм?
Скорей, – кристально-чистый альтруизм,

и вера в Революцию, в Народ,
разбуженный и рвущийся в поход...

Страдания, величие и грязь...
Рождение нового – и «пережитков» власть.

Не фотография эпохи, – а портрет
художественный тех суровых, дымных лет...

Ну, а затем – Восток... Афганистан...
Потёмок жизни караван-сарай.

И баррикады Гамбурга. Гроза...
(Природы? – Общества!..)
Рабочая слеза...

Ночное небо – будущей войны
прообраз мрачный... И из глубины
встаёт мещанский рыкающий зверь
– фашизма призрак...
Будущих потерь
предчувствие всё чаще давит грудь
и не даёт спокойно ей заснуть...

Поездки по стране: Урал, Донбасс...
Борьба «за рынок», «за рабочий час»,
«за покупательную силу мужика»...
За перспективы будущего дня...

Вдруг – смерть неожиданная:
брюшной подкрался тиф!
И голос звонкий – превратился в миф,
а редкий сплав (аналитичный ум, пыл сердца, жен-
ственность,
очарованье струн таинственной
симфонии души и воля к жизни) –
в Счастья миражи.

Ей *социальное* – казалось *основным*
в эпохе, человеке... Но своим
трудом самозабвенно-молодым

и образом рассветно-огневым –
она раскрыла... не эпоху, нет! –
частицу Завтра... Будущего след
чуть показался «в массе»
(иль – «в толпе?»), –
и снова в Путь...

В извечной той Борьбе,
которая лишь в Личности живёт
и к Творчеству отчаянно зовёт.

*«Но разве Счастье
обретёшь в Борьбе?!..»*

*«Должно быть, каждый –
мерит по себе...»*

И лирика, и «обнажённость чувств»
Ларисы Рейснер – светлая лишь грусть
по *цельности* Эпохи – и Судьбы...

*«Дай Бог, чтоб с ними –
были мы на “ты”...»*

* * *

Казачий набат

*«Но на этот раз никого не будит этот звон.
...И пройдут месяцы, может быть, годы,
вернее – долгие годы...
Пока...
Пока зазвучит набат.
Какой это будет год?
...Да поможет Господь Бог России»*
В.В. Шульгин. «Дни»

*«Течёт вода Кубань-реки,
куда велят большевики!»*

Известный советский лозунг

«Грозно, властно гудит древний колокол... Звон
к нам несётся с далёкого Дона.

По мотивам поэмы А.И. Дутова «Набат».

– Старший брат! Твой услышан призыв (или – стон?)
повсеместно, где волюшка-воля
затаилась на дне всех казачьих сердец –
гребенцов, черноморцев, лабинцев...

Бурный Терек, Иртыш и Кубань – наконец
встрепенулись! Иль нам это снится?..

Нет, – гудит всё сильнее казачий набат!
Звуки – шире плывут над землёю.
Докатились уже до Амура. Закат –
озарился Надеждой-весною.

Потянулась Уссури, заслышав родной
наш напев, и слилась в общем строе.
А набат всё звучит – полноводной рекой,
что столетья бежит на просторе!..

Громче, громче набат... Вы, родные мои, –
все, живущие в тихих станицах, –
поднимайтесь с колен! зажигайте огни!
пусть улыбкою светятся лица:
встало твёрдо казачество, Русский Дозор,
и конца ему краю не видно.

Поступь многих полков молодит отчий взор.
Стать казачья! С тобою – не стыдно
и в бою умереть... Как колышится лес
пик стальных! Бравой выправки лихость.

А кормилица-Русь не с высоких небес, –
а *от нас* помощь ждёт... И не «милость»,
а *людской благодарности* в этом урок –
за заботу Отчизны великой...

*«Той любви, что всегда – словно нежный росток! –
пробивается зеленью дикой...»*

Становись же плотнее, казак-удалец!
Красный, жёлтый, малиновый, синий, –
все лампасы твои, будто вспышки сердец,
возвещают: окончен постылый
униженья, стыда, ожидания час!
Жив казак, живо духа бесстрашье!
Вольной крови призыв – не потух, не угас,
и полна материнская чаша,
где хранятся веками заветы-ручьи
и общинных традиций истоки...

Разве силы найдутся у *той* стороны
замутить эти чудо-потоки?!

На крови и костях наших предков всегда
созидались казачьи станицы.
Верный Родины сын, был и будет казак
за её независимость биться!

А набат – всё гудит, всё растёт, как обвал:
пробуждается гордая сила.
Слава, тихий наш Дон и студёный Байкал!
Слава братству, что нас обручило!

Знаю, слышишь меня, вольный ветер-Урал.
Слава *всем* – и любимой Кубани,
и Усури, Амуру, чей пенистый вал
бьётся лавой казачьею с нами...

Православная, тихая, светлая Русь, –
слышишь голос набата призывный?

О, родная, очнись, сбрось тот тягостный груз,
что так давит, – греховно, постыдно...

Сбрось, великий народ, чужеземцев ярмо!
Перезвоны кремлёвские, – где вы?!
Бьёт сильнее набат, и Традиций клинок –
прогоняет идеи-химеры».

«Многовато патетики...» – скажете Вы?
Так сам Дутов писал, – уверяю...
Прокламация? Или заклатье Судьбы?
Боль Предчувствия?..
Право, не знаю...

Вольный ветер лихой в этих строчках поёт
о просторах – без «красных» и «белых»...

Перезвоны души... Светлой Веры оплот...

Зов Надежды – усталой, несмелой:
позабытая «гостья» из дальних миров –
той России, что мы потеряли...

Яркий отблеск потушенных всуе костров...

*«Вестник Света,
которого ждали...»*

* * *

Бунт «батьки Махно»

*«Пой, мятеж!.. Гуляйте, волны!
Догорят грозы огни –
Станут праздничны и вольны
Трудовые наши дни»
Дмитрий Семёновский (1918)*

*«И, страшным беременна раем,
бурлила, свой миг сторожа,
горячая ярость окраин –
наука и боль мятежа»*

Александр Голубев

«Ставший символом жовто-блакитный герой, –
кем же был ты

на самом-то деле?..

Маргиналом?

Фанатиком?..

Бурной рекой, –
вдруг ожившей в иссушенном теле
гуляйпольской толпы?..»

Вновь – начало Судьбы.
Босоное детство – и юность.
Закипающей крови
хмельные пути...
Заунывного дня
беспробудность...

Уголовные будни.

Насилье – в ответ
на жандармскую цепкую хватку.

От Империи слабнущей – срок.
10 лет
(за террор и упорную схватку).
Знаменитой «Бутырки»
«объятыя»-года...

Жажда мести.

Анархии дерзость:
«Эх, упрямая воля, –
была не была!..»

Зов родимых степей, –
Беспредельность...

Восемнадцатый год.
Анархистский отряд.
Паутина боёв. И Жестокость...
И признание крестьянское...
Храбрость...

«Закат
Деградации?..
“Соц. односторонность” –
ставка лишь на “кулачество”?..»

«Как посмотреть...
Огневая людская Стихия!..»

Вековечных надежд
вдруг ожившая твердь
южной «МОВЫ»...

Но рядом – Россия,
где Стихию –
уже **подчинила** узда,
где Анархия –
только «попутчик»...

Наступали **иные**, увы, времена,
и Свободы – **чуть теплился** лучик...

Остальное – известно.
Зачем повторять?
Боль предательства.
«Схватки» и «рейды».

Жуткий отблеск Террора –
опять и опять...

Пропаганды
советские бредни...

*«А – погромы?!..
Цинизм-«беспредел»?!..
Грабежи?..»*

Было... –
как и у «тех», и у «этих»...

Боль Гражданской – рождала **одни** «типажи»...
Маргинальности «выкресты»-дети...

«Кто не будет гроши брать,
тому будем ж... драть!»
Надпись на деньгах тех лет –
«батька» шлёт лихой привет!..

«Путь к Свободе – грубый путь...»

Шалый ветер – прямо в грудь.
Воля.
Шашка.
Конь.
Наган.
Красно-белый вражий стан...

*«Там, где в “венчике из роз”
погребён Иисус Христос –
заживо распятый Бог
 (“тех” и “этих” тяжкий вздох)...»*

Необузданный всадник.
Лихой командарм.
Гнев и гордость всего Гуляйполя...

И 11 в схватках полученных ран!

И молва о «народном герое»...

Орден Красного Знамени?..

«Миф не доказан!..»

Бедный быт эмигранта, –
под Бахуса звон...

*«В это время в ковыльном и яростном мире, –
там, на Родине, –
Голода
косящий мор...»*

Смерть.

И – прах, что навечно в Стене коммунаров
захоронен...

И мифы, и чуждость речей...

Оправдания – *зачем?!..* –
в книге тех мемуаров,
что дают нам так мало...

«Лишь зыбкость свечей...»

* * *

Генерал М.В. Алексеев

«Была Россия, был великий, ломившийся от всяческого скарба дом... созданный благословенными трудами многих и многих поколений... Что же с ним сделали? Заплатили за свержение домоправителя всем тем кошмарно-кровавым балаганом, чудовищные последствия которого неисчислимы и, быть может, непоправимы»

И.А. Бунин

В Буэнос-Айресе дальнем бесценный архив
весь «советский период» хранился.
Но «формация» – канула в Вечность, и миф –
вдруг обрёл плоть и кровь, словно птица.

Птица Феникс, сгоревшая в жарком огне –
и восставшая снова из тлена.
Генерал Алексеев, в Гражданской войне
«позабытый»...

Как трудно из плена
красно-белых фантомов (тех школьных «азов»)
нам пробиться, продрасться, прорваться...
Русской мысли военной волнующий зов,
всё ж, – летит (с опозданием, признаться...).

Возвращённый архив. Десять тысяч – да-да! –
«единиц» нашей Памяти ратной:
карт, приказов и писем, воспрявших от сна
в той заморской тиши... «Благодатной?»

Нет, скорее, в иной – *в ожидающей нас*:
лишь потомков вердикт – самый правый...
И настал, наконец, долгожданный тот час –
он вернулся из долгой опалы...

Два отрывка на выбор давайте прочтём –
два кусочка начала столетья;
из витражной картины багровым костром
отпылавшего тысячелетья.

«В исключительно тяжкий и трудный момент
собрались мы на Дон: ведь Россия,
наша Родина, горше не знала тех бед,
что нагрянули нынче. Мессией
и надеждой народов всегда ты была,
даже если под гнётом томилась...
Но нам выпала, видно, иная судьба.
В наказание – *ушла* Божья милость?!

Молодая и слабая древняя Русь
испытала нашествие злое.
И, казалось, страна умерла: «Не проснусь...», –

прошептала она в жарком зное
от пожарищ цветущих в то время садов –
городов, где культура сияла...
Но не умер народ – вера в Бога, любовь
к краю отчему дух согревала.

А затем – лихолетие Смуты, и вновь
всё исчезло, казалось бы, в пропасть.
Сердце ж русское – билось, и это не слов,
а Энергии Действия поступь.

Нынче – всё по-другому: врагам удалось
через русских изменников (Боже!)
душу нашу растлить, чтобы ей не пришлось
птицей-Феникс воскреснуть...

*«И, всё же, –
в чём причина Распада?»*

«Желание жить
лишь своею, свободною жизнью –
умирает в народе... Лишь робко дрожит
ветерок то ль Надежды, то ль Тризны...

Только личное благо и личный мирок
насаждаются сверху отныне.
Но позорно спастись самим, если Рок
край могучий – в глухую пустыню
превращает... Устали мы все воевать,
и расшатана Армии твёрдость.
Серой массы террор обращает нас вспять.
Где же Мужества прежняя доблесть?!
Низость “высших” кругов.
Дряблость русских “низов”.
Унижение, позор и бессилье.
А гражданского мужества пламенный зов –
уступает тупому насилию.
Но и здесь, средь бушующих бешеных волн
низких помыслов, властных капризов,

вдруг возник островок, где спасается он –
Дух России...

“Высок” он – и “низок”,
ибо вера в Спасителя, наша любовь
к краю отчему, светлой Отчизне, –
тот единственный путь из Республики Снов,
из кошмарных сетей большевизма.

Жажда жизни и личное благо раба –
ниже жажды спасенья России!
Здесь – растёт этот остров борьбы и труда.
В ваших лицах – решимость Мессии,
потому – я приветствую искренне всех,
кто пожертвовать жизнью решился.
Впереди – долгий путь, среди отчаянных вех,
сквозь агонии дым, что не снился
никому ещё здесь (да и там!), никогда...
Молодые и чуткие души!
Создадим боевой организм – и тогда
будет шанс и у “массы” тщедушной
для спасенья страны... Ну, а мы – отдадим
этой цели всю жизнь без остатка...

“Дальше падать уж некуда чадам Твоим,
наш Спаситель...”

Как горько – и сладко:
горько – видеть Россию, забывшую честь,
веру в Бога, в Традиции силу;
сладко – верить, что здесь, на Дону, уже есть
наш ответ этой бездне постылой.

На какой политической “базе” стоим?
Эту мысль нужно нынче отринуть:
ведь пылает наш дом; вот развеется дым,
и спасённое зданье покинут

поджигатели-бесы, отступники, – все,
кто России могучей боялся,
и – тогда уж, высокой отдавшись мечте,
будем заново строить пытаться
политический “климат”. Сегодня ж спасти
умирающей Родины тело –
вот звезда путеводная в тяжком пути,
озарившая душу несмело.

Верьте этому. Цель – высока и чиста.
Эта ноша – тяжка, но посильна.
Я зову вас на подвиг. Ждать устала страна,
“велика и обильна”... Бессильна...

Груз великий на юные плечи упал.
И залог нашей светлой победы –
только в вере, и жертвенный ваш идеал –
не химера:

Грядущего стены...»

«Ненаглядная Нюточка! Камень свалился с души:
живы вы и здоровы. Сегодня – и это уж чудо.
Милосердие Божие – наша отрада в тиши.
Благодарен Ему – этой милости я не забуду.

Смерти я не искал, – но и прятаться в щель от неё
недостойным считал,
ей в глаза хладнокровно взирая.
Лишь сердился, когда молодые –
“налитое жизнью зерно” –
шли бесстрашно “под серп”, в вихре боя меня
охраняя.

Как устал я душою!.. Был в неведеньи и о тебе,
и о детях. Тревога ходила за мною повсюду.
Стал физически слаб: ведь плохая вода
каждый день; дисциплина расшатана...
Это давит на нервы подспудно.

Но пока выше тела – дух придётся поставить,
вот так...

Легче стало мне нынче: с Деникиным –
взглядов согласие,
и вопросы решаются быстро, но не наспех
и не кое-как,
а *для пользы совместной* –
ведь в ней нашей Родины счастье.

...Да, жестоко – до ужасов – пламя
Гражданской войны.
Впрочем, это всегда так бывает,
а ныне – подавно:
распадаются нравы, и семейные узы – увы! –
уступают безвольно
этим “классовым”
чувствам-обманам.

Всё, стоящее выше рабочих и даже крестьян, –
“истребляется”. Серость и враждебность
к Культуре – повсюду.
Поразительно это – словно хлынул
болотный туман
и накрыл своим саваном Русь, воспевая Иуду...

Воздаянье расплаты – превращается в страшную
месть.
Удержать наших трудно, как и трудно людьми
здесь остаться.
Тяжело это всё, ропщут Вера,
Надежда и Честь,
но жестокость борьбы –
неизбежна, я должен признаться...

Прекращаю письмишко: срочно надо людей при-
нимать.

Жаль, что времени нет к Веруну[♥] мне сейчас об-
ратиться.

Крепко всех вас целую, обнимаю, молюсь,
и, – как знать? –
если милость Его не иссякла,
увидю и милые лица...»

* * *

«Поток истинно народных крестьянских страстей
бушевал по земле, и не было от него защиты»

Варлам Шаламов

Один лишь стон затих...
Усадьба догорала...

Лишь драма чувств простых –
навзрыд ещё рыдала...
крича...

Кому? Ему?..
А *тем* – ужель простится?!

«*За что ж – её одну?..*»

Убита камнем птица.

Поэзия.
Судьба.
Чуть трепетный листочек.

Нет
звёздочки-души
на небе...
Днём –
как ночью...

Один лишь стон затих...

[♥] Младшая дочь генерала М.В. Алексева – Вера (в замужестве Алексева-Борель).

Обуглились поленья –
спалённые сады
Отрады-вдохновенья...
Вишнёвые сады...
Изящно-детский почерк...
Забытой той весны
пьянящий запах почек.

Но им – не расцвести
вишнёво-белым цветом...
Не будут зреть плоды
убийственным тем летом,
когда по всей стране
сжигали не усадьбы,
а Память о судьбе –
старинной панораме
из слёз, страданий, лжи, –
но и Мечты, о, Боже!...

Пылали миражи –
как блеф масонской ложи
о «светлом» том пути
на ниве Просвещения...

Лишь тихое «*Прости...*»

Туманное виденье
из страшного «сейчас» –
в бледнеющее «завтра».

Но луч –
навек погас
и тень луны-заката
нависла над страной,
рядясь под солнца брызги...

Наш долгий путь *домой*...
Трагичный опыт Жизни...

* * *

Ковалёв и графиня

*«Революция... упёрлась в одно-единственное
чувство злобы к имущим классам»*

М.М. Пришвин

*«...в обиход эпохи входили и узаконивались в качестве
нормы культ грубой силы, разгул самых тёмных им-
пульсов и побуждений, право на насилие.
То была плата за тотальное раскрепощение – вместе
со всем положительным, что оно принесло с собой»*

А.И. Демченко

Председатель ревкома, Егор Ковалёв,
не любил грамотеев: «Обманут,
сучье племя...». Обычно – лишь несколько слов
для приказов хватало... А станут
директивы «из центра» к нему поступать
(из *уездного*, кстати, ревкома), –
писарь местный Исайка всегда разобрать
их поможет... Картина знакома.

Вырвал лист из тетрадки Егор Ковалёв
и приказ не спеша нацарапал.
Привели старушонку. «Ишь, барская кровь...» –
и слова – словно курицы лапа
выводила! – упали в тревожную тишь:
«Ваше имя, фамилье и званье?..»

*«Ну, а ты, хуторянин, – всё так же глядишь
на ревкома допрос-наказанье,
жадно чувствуя кровь, –
как охотник, как зверь?..»*

Обывателя «взгляды» – извечны...

Но уже приоткрылась
Возмездия дверь...

«Или Случай – слепой и увечный?..»

«Не сложился» допрос:
и отказ отвечать,
и презрение –
«Вам деньги? Берите!..»

«Караул», как всегда, притомился уж ждать...
Нетерпенье, сопение, крики.

**По мотивам: Артём Весёлый. Отваги зарево //
Весёлый А. Россия, кровью умытая: Роман.**

«Да, да, да, я – графиня! Мои сыновья –
за Россию воюют, за веру,
против гнусного хама! И этим горда!..»

«Шлёпнуть ведьму! Другим для примеру!..»

«Кого ж будете грабить *потом*, – *после нас?*..
Глотки грызть друг у друга, как звери...
Захлебнётся той кровью в предутренний час
вся Россия несчастная... Верю,
в то, что адские муки вам всем суждены...»

«А-а, не терпишь! – вскочил председатель. –
Вы сулите нам *там*, – ну, а мы на земле,
тут устроим вам ад...»

«О, Создатель!..
Задремал, видно, там – в голубой вышине,
позабыв “птицу-тройку”- “мессию”...
Или отдал “на откуп” ликующей Тьме –

красно-белой – берёзку-Россию?!..»

А на хуторе, – *здесь*, – голосует «народ».
Все подняли тяжёлые руки,
чтобы «контру седую» – отправить «в расход».

«Выводи!..»

И – прощальные звуки
завучали: не стук чутких близких сердец,
не слова православной молитвы, –
нетерпенье толпы... хряск лопат... Наконец,
яма вырыта – поле для Битвы
заключительной: Духа – и плоти земной,
что *себя лишь* считает всесильной...

«Завязать ей глаза!», – приказал Ковалёв,
но «Не смей!» – прозвучало...

Бессильно
отступил чуть сконфуженный серый конвой.
Присмирившей толпы полукружье...

« – Приготовиться!
– Пли!»

Залп.

И визг (или вой?..) –
суетливый, истошный, ненужный...

Но старуха – *стояла*, схватившись за грудь.
Ридикюль уже выронен...

Шёпот
напряжённой толпы.

А Егор – тут как тут:
подбежал к ней вплотную – и ропот
осадил непокорный – не Духа, но «масс»:
весь наган в седину был разряжен...

«Храброй стерва была...»

«Социальный заказ» –

лихо выполнен
«красною стражей».

...Перерыт был затоптанный в грязь ридикюль,
фотография сына изъята...

Возвращение в хутор
под радостный гул
возбуждения, крика и мата.

...Впереди всех скакал рыжий хваткий юнец:
всё вертел он прутом, и крутилась
над мальчишечьим чубом
туфля...

*«Как гонец
в Мир иной,
где спала
Божья милость...»*
† † †

P.S.

«...народ – ни добрый, ни злой <...>, он –
стихия»

Г.В. Свиридов

«У них сидело там, внутри глубоко – галоши,
спинжаки, чай и сахар дарма и жажда новой жизни:
чтобы ничего не делать и быть, как господа»

Из воспоминаний художника К.А. Коровина

«Большевизм – это волна самой жизни, всколых-
нувшейся и поднявшей со дна всё то зло, отчаяние,
ненависть и озлобление, на которое способна народная
душа в минуты катастрофических несчастий.
...И нам страшно признаться, что в происходящем
виновны не лица, а весь народ...»

***А.И. Стебут, выдающийся учёный-аграрник, осно-
ватель и первый директор Саратовской Област-
ной Сельскохозяйственной Опытной Станции***

* * *

*«...Но душно там, и я пробралась в сад
Взглянуть на звёзды и потрогать лиру»
Анна Ахматова. «Ночью» (1918)*

Родился чудный стих...
Он звался просто: «Ночью»...

Голодный град – притих...
Лишь «бывшей» жизни клочья, –
как стайки облаков,
бредущие на Запад,
внимают ягод-слов
и жёсткий смысл, и мякоть
лирического «Я» поэта Божьей воли
(кому ж ещё и звать,
устав от грешной доли?)...

С Востока – жар Огня,
Пророка заклинанья,
а с Запада – стезя
не Веры, – только Знанья.

А в центре – древний край
просторов евразийских...
И клёкот диких стай
«наместников» латышских...

И Запад – далеко.
Восток – душе не близок.
А старых чёток блеск –
уж не высок, а низок...

И снова – духота...
Тревога ожиданья.
И Музы ворожба
звучит, как заклинанье.
Как обещанье их –

не чудных грёз объятий,
а слов твоих простых,
без цензорских изъятий...

Дарящих не Покой,
а только Просветленье, –
как милый путь домой,
как Детства утешенье...

От красно-белых фраз –
побег (верней, попытка...)
Усталый прежний вальс...

«Попытка ведь – не пытка!..»

Ведь мрачный часовой –
не ведает о лире,
поющей о Любви
в лазурном том эфире.

...И тихий плеск стиха
темнеющею ночью –
уход души *Туда,*
где только многоточья...

Где странница-судьба
не царствует, но правит,
а Муза – не раба...

Где человек – воспрянет,
услышав отчий зов
Традиции и Веры,
и сбросив тяжесть слов
той призрачной химеры,
что расчищает путь
в багрово-красном цвете...

«Усни, mon cher... Забудь
о Голубой Планете...

О лире, о мечте:
ведь времена иные

в зловещей простоте
настали...»

«В звёздной пыли...»

* * *

*«Помилуй, Боже, стариков,
Их головы и руки!
Мне слышен стук их башмаков
На мостовых разлуки»*

Вероника Долина

«Старосветские помещики» – случайно
забрели **в чужой** XX-й век.
Души – молоды, как в первый миг венчанья.
На висках – уж серебрится снег.

***По мотивам рассказа Артёма Весёлого
«Сад блаженства»***

Он – чиновник, вышедший в отставку,
а она – его жена и друг.
Домик, покосившийся «с устатку», –
тоже «доживал»...
Печальный круг...

В полутёмной кухоньке ютились,
ну, а «зальцы», комнаты – всё **им,**
птицам Божьим: клетки громоздились
всюду... А щемящий душу сплин
их не навещал – весёлый гомон
спозаранок радовал сердца...

Прочищая от дремоты горло,
кенар Петька голосом певца
«Хаз-Булата», «Тройку» и «Коль славен...»
им высвистывал...

Лазоревки, щеглы...

Как их трели нежные сверкали!..
Жаворонки,
 славки,
 СОЛОВЬИ...

Трепетную верность сохранили,
 уваженье к Жизни сберегли...
Даже капли зла не причинили,
 лишь Добро
 приняв в поводыри...

– Идеализация?

– Нисколько:

 так струилась жизнь за годом год,
 словно их любимая настойка...
И казалось – Время не замрёт...

Лишь детей – увы! – Господь им не дал,
бросив тень на их безгрешный Путь,
но смирились с этим:
 «Что поделать...
 Ведь не всем дано.
 Уж как-нибудь...»

Так *свой век*

 счастливо доживали,
но беда
 подкралась невзначай:
 ведь они её не замечали,
 «смену вех», –
 лишь пили дружно чай,
 о своих заботились питомцах,
как и прежде – год и пять назад...

Но уже за окнами – эпоха
 «ледниковая»,
 и сапоги стучат...

Сами жили «кое-как» (беспечно?),
и кормились тоже – «кое-чем»,
но кормушки – были полны вечно,
клетки вычищены...

Птичий рай шумел...

И война с германцем пролетела,
и огонь Гражданской занялся...

Ну, а им –

до этого нет дела...

Божьи люди...

Божии дела!..

...Как всегда, старик в саду копался –
всё червей любимице искал...

В дом – снаряд ударил!

Разорвался...

Пламя охватило ветхий стан.

...в лопухи отброшен страшным взрывом,
всё смотрел он на горящий дом,
цепenea, и не в силах двинуть
ни рукой, ни пальцем, ни ногой...

* * *

*«Пусть фонарь человека учёного
обнажил на разломе эпох,
что от белого неба до чёрного
только шаг, только взгляд, только вздох...»*

Бахыт Кенжеев

Упованье Надежды – и Горе...

«...только миг – за него и держись...»

«Ну, а *павшие* –

“сонм предысторий”?!..

Это *всё* –

«...называется Жизнь»?!..»

Тишина...
Что ответить, – не знаю...

Подсознание притихло.
Молчит.
Вновь бледнеют...
совсем затихают... –
и Идеи Багровой лучи,
и её современницы, –
Белой...
Всё сливается
в хаос и дым.

Как идеям –
и «правым», и «левым», –
одинок
(«Как Шмидту среди льдин?..»)
на имперском седом пепелище,
в карауле наточенных фраз, –
тех, что рубят сплеча
«третьих лишних»...
*«Их уж скоро –
не станет у нас...»*

Упованье Надежды – и Горе...
Детский смех – и вселенская Боль...

И оборванный ритм «предысторий» –
Божьих жизней,
сгоревших на той
по-звериному страшной
Гражданской...

И Набокова берег вдали,
в жизни *странной уже* –
«мирно-штатской»,
что растаяла
в звёздной пыли...

* * *

Екатерина Мещерская

*«Но знай: радушьем этот век
Нас не встречает у порога:
К кострам сирот, бродяг, калек
Сперва скользнёт твоя дорога»
Даниил Андреев. «Железная мистерия»*

*«Мы живём в безвоздушном
пространстве,
Не крича, не шепча, не дыша...
Попробуй, по жизни постранствуй
странной переступью антраша»
Георгий Оболдуев*

А в эти годы – материнства кровь
молила:

*«Ты судьбе не прекословь,
наивная и чистая душа,
что лишь порхала,
Радостью дыша...»*

*Как жить теперь –
в другой – увы! – стране?!..
(Теперь вот мы, наверное, “на дне”...)»*

Князья Мещерские...

Старинный славный род.

И вот – прервался
вековой полёт,
всё рухнуло:

и жизненный уклад,
и судьбы...

*«Ниагарский водопад»,
вмиг закруживший...*

«Дряхлый утлый челн?»
«Титаник-мир,
“зажжённый гобелен”!..»
И вот – осколки...

Жизни пустота.
Гнетущих мыслей скорбных маята
среди вражды,
рутины, новых бед...
А рядом – Прошлого
кристально-чистый Свет...

Иные –
лица...
воды...
берега
(заросшие осокою Труда,
но лишь вначале:
созиданья День –
и сорняки
преображал в сирень...)

И Страх клубящийся –
куда-то уползал...
Круженье будней
Бодрости вокал.
Надежды – и крушенья.
Новый мир:
доносов, зависти – из люмпенов-квартир,
участия – друзей...
Труда... Борьбы...

Так **годы** пролетали,
словно сны...
С достоинством
вела себя Душа
(не лебезя
под маской «антраша»).

*«Какие замыслы
погибли в глубине...»*

*«Соцреализм»... – Порыв!.. –
Опять «На дне»...*

Кастальской мудрости горчичное зерно.

Прощенья серебристое руно.

И – светлый, «перламутровый» рассказ
на фоне *чуждых* «красно-белых» фраз
эпохи, притворившейся «своей»
для *ней не предназначенных* людей...

* * *

*«Рубежные эпохи всегда чреватые разными ката-
лизмами... особую важность приобретает пробле-
ма экзистенциального Выбора, совершая который,
человек преодолевает кризис и в борьбе с собой,
прежним, становится другим, зрелым, способным
нести ответственность за свой Выбор и свою сво-
боду»*

Галина Вербицкая

*«Я родился при шелесте справок, анкет, паспортов,
В громыхани митингов, съездов, авралов и слётов,
Я родился под гулкий обвал мировых катастроф,
Когда сходит со сцены культура, своё отработав»*

Иван Елагин

Как суметь передать
энергетику Слова,
заключённого
в старый, «седой» фолиант?..

Всё оставить «как есть»? –
чтобы снова и снова

«звёздным небом души»
любоваться, как Кант, –

будто заново – о, «де жа вю!..» –
постигая
то, что знал, но забыл
на этапах Пути...
Негодую – и плача,
смеясь – и вздыхая...

Генной памяти зов?
Или – просто круги
от заброшенных в омут
ждавших Лучшего жизнью?..

*«Каждый свой выбирает
ответ, –
“по плечу”...»*

Слава Богу, – не слышится
грусть укоризны.

Вновь – извечность дилеммы:
Тьме?..
«Болоту»?..
Лучу?.. –
передать Подсознания
вещие клады?

*«Зло – всегда привлекательней,
Дух же – светлей...» –*
подпевают твои размышленья-рулады,
и от их «рутинёрства» –
немножко теплей...

Кто заслужит Эмпатии
трепет-доверье,
сопричастности тяжкой
ариаднину нить?..

Безвозвратного Времени
стаи-виденья...

Лейтмотив маргинальный:
«Казаться – иль быть?!..»

* * *

P.S.

«...все беды и страхи нашего времени, всё
духовное землетрясение, переживаемое нами
в революциях и войнах наших дней, – всё это есть
великое чистилище души, училище веры
и МОЛИТВЫ»

Иван Ильин

*«В мире, где край небосвода так розов,
Сколько замученных, сколько слепых!
Не задавай безнадежных вопросов,
Ни у кого нет ответа на них»*

Александр Кушнер

Здесь же – Бабель-романтик...

*«С женою – всегда был на “Вы”,
как Цветаева с мужем
и Блок с “Незнакомкой”-Любовью...»*

Зорким сердцем воспринявший
боль крестьянской великой страны...

*«“Дроля”, – страшный рассказ,
что приник по ночам к изголовью...»*

Но сейчас – *год 20-й* у нас.
Это значит – Конармии бег...
Шалый ветер Романтики...
Вкус долгожданной победы...
И Жестокости тень...
Красной кровью

забрызганный снег...
Зов Идеи – и плоти...
Удачи, крушенья и беды...

Тонкий лирик.
Эксцентрик.
Полиглот.
Верный друг.
Эрудит.

По мотивам произведений Исаака Бабеля.

«Трудоголик», конечно...
Домосед.
И – глубокий философ...

Накануне Второй мировой –
и его затащило в Зенит,
и «агент двух разведок» –
стал объектом
дознаний-допросов...

*«Разве мог он представить
в двадцатом, бурлящем году
этот жуткий Финал?..
Страх ареста?
Ежова, Ягóду?..»*

Интуиция – что-то шептала,
но – что?..
«Слов никак не найду...» –
говорил он жене
(правда, позже...).

Должно быть, природу
самородка-таланта –
обмануть очень сложно, и, всё ж, –
удалось *им* и это...

Остался лишь дивный подарок:
нежно-звонкой свирели
(неуёмной Фантазии) дрожь, –
той,
что будит и Совесть, и Любовь
(как всегда, спозаранок...).

«Социальный реванш» –
словно лава, сжигал на пути
все селенья обжитые...
Чёрный и траурный пепел...
«Воспевание Зла?!..»
Наша горькая карма: *«Прости...»*

Далеко до 30-х, –
там, где Страх лишь остался, да трепет
за судьбу своих близких – и дальних:
«Романтики» сабельной тень...
*«Да, Творец – тоже дней
Сна-Эпохи
заложник и данник...»*

Обаяния шарм –
и Любви вековечная сень...
«Временник» юных битв...
И – ушедший в Бессмертие странник...

* * *

*«Души у нас, как горькие ветры азиатские,
вздымающие пыль по степным дорогам...»*
Борис Лавренёв (1923)

*«А может, жизнь всегда – биенье переменных
В несовершенных, но живых Вселенных...»*
Екатерина Приходовская

«“Попутчиков” – извилисты пути...», –
интеллигенты с грустью отмечали:

эпоха помогала лишь «своим»,
а остальным – надежды зыбкость...

Дали

туманного гнетущего пути...

И – *страх*: сказать «не в такт», шагнуть
«не в ногу»...

Но Жизнь – не переделать, а уйти,
закрыв глаза, на «Вечную дорогу»
(о, лермонтовский лейтмотив души!..) –
дано не всем... И снова «век железный»
сменил «серебряный», а «винтики» (гроши
в чужой той сдаче) – всё снуют над Бездной,
ещё не зная участи своей
и «изживая» старые «пороки»,
столь чуждые горластой прозе дней:
«Душа обязана трудиться» – точно в сроки!..

Но ей, познавшей «мудрость и печаль»
и «тайный смысл» («Предметов?») – «Озаренья
духовного – как Мистики вуаль!..) –
не позабыть того самозабвенья,
которое *царит* («крамольный слог»!)
в сердцах людских – *любых* сердцах
(О, Боже!)..

А выживанья горестный урок –
лишь сон Истории...

И всё же, всё же, всё же... –
одна ведь жизнь у каждого, одна...
Как труден Выбор: рабство сна-эпохи
(так искажившей красоту Труда) –
иль призрак Прошлого, нечаянные вздохи
о том, чего уж больше не вернёшь?..

И снова – бег на месте, чтобы выжить.
Кругом «Даёшь!..», проклятое «Даёшь!»...
«Рефрен Мечты, которой *не увидишь*...»
Мечты *чужой* «попутчице-душе»

(других ведь «кадров» – нет,
как нет – «народа»...).

...И *многоцветья* «эры Фаберже»
в «*квадрате чёрном*» –
оживают снова...

* * *

*«Наследие самое грозное,
Оставленное нам, нищим, –
Не эта полночь морозная,
Не ветер над пепелищем,
Не вскормленная разрухою
За жизнь и за хлеб тревога.
Но пепелище духа
И тень Человеко-Бога»*

Даниил Андреев. «Железная мистерия»

Опалённые Мифом «эфроны»...
Сколько их по России прошло –
умных... дерзких... бессильно-безвольных?..
Точной цифры – не знает никто:

Страх клубился в крови поколений,
в генной памяти, в давящих снах...
*«Муки совести?..
Творческий гений?..»*
Выживания строгий устав!

Лишь бы выжить – любой ценою...
Зов Инстинкта – превыше всего...
Этой узкой звериной тропой –
шли предавшие племя своё.

А за ними – Кутепов и Миллер,
мириады загубленных душ...
Подсознания подводная мина –
Знак Иуды,

тот призрачный «куш»...

Кто виновен?

Эпоха?..

Характер?..

Наш извечный и горький вопрос.
Или некий «секретный фарватер»
Зло построило в сердце, – Путь слёз
(«Да, невидимых миру, – но, всё же...»),
честолюбия, страха и лжи...

Камень этот – не бросим (о, Боже...):
все мы слабы.

*«Но есть миражи
и богатство **иных** Иерархий,
Светоносного Духа призыв,
для которого брэнность “сатрапий”
да людского порока надрыв –
лишь ступеньки к Небесному Граду,
в заповедную,
синюю Тишь...»*

А «эфронов» мирские улады –
бич-уловка:

от Зла – не сбежишь...

«Третий Путь –

*мимо крови и снега,
мимо “белых” и “красных” –
не здесь:*

не в России,

*уставшей от Бега
и отринувшей
барскую спесь...»*

* * *

Средь пошлых «тинейджерских» клипов –
один вдруг припомнился мне...
Как зов Каннегисера-Света:

«Керёнский на белом коне...»

...Звучали Свиридова звуки, –
и Личности драма неслась
среди русских полей...

И не Муки –
лишь Счастья тревожная власть
звенела напевом валдайским,
валторною нежной зовя,
и скрипкой, призывной и страстной,
в заветную Даль унося, –
где не было «красных» и «белых»,
а были – Россия и Бог...
И общее ратное дело...
И пыль паутинок-дорог...
И радость проснувшейся жизни...
И таинство первой любви...
И – странно!.. – предчувствие Тризны...

Промчалось – зови не зови!..

...Смертельно был ранен поручик, –
и Жизнь – перед ним пронеслась
так быстро!

«Как солнечный лучик...»

Всё было, –
чтоб тихо упасть...
чтоб слиться с землёю, травой...
наполнить душою ветра...
И – снова ожить! – но **с другою**
надеждой на Встречу...
Да-да!

И вновь – по «спирали» железной.
Летят журавли над тобой,
а ты всё стоишь, с укоризной
смотря

на повторный «конвой»...
А Жизнь –
 снова стала мгновеньем...
 «Так быстро?!.. И – всё?!..»
 Гул-отбой.
 ...И только за такт –
 Озаренье,
 как нимб
 над Его головой...

* * *

P.S.

«Я люблю природу, люблю детей и люблю полезный труд.

Ни зависти, ни злобы у меня ни к кому нет. Я хочу работать, жить, никому не мешать и чтобы мне никто не мешал. Я испытываю отвращение ко всякому насилию. И вот судьба помещает меня в котёл русской революции. ...Кругом кипят партийные страсти. И во мне они вызывают, главным образом, тоску и отвращение. Не то нужно. Нужна любовь, а не зверство. Нужна честная борьба, а не вербовка в партию громкими лозунгами тёмных людей, что делается сейчас кругом. ...Только безумно жалко случайные жертвы, павшие в революции. Какой в них смысл?»

Из дневников Зинаиды Денисьевской

«Те, принявшие человеческую личину, бесы, которые захватили Россию... – захватили её именно в силу того, что в общем разброде и разногласии они были крепко спаянным кольцом, были дружной дружиной и горели непримиримостью ко всему, что не они»

Константин Бальмонт

«Новая и лучшая жизнь начнётся в России, когда светлый дух человека победит тёмного демона класса»

Николай Бердяев

А за окном – из «Окон РОСТА» взгляд:
«язык эпохи» – тот агитплакат,
который был, казалось бы, везде,
сопровождая, словно в жутком сне...

*«Иль даже в радужном: два мира – два врага
по-разному смотрели на тебя,
Россия, – наше счастье, наша боль...
Смотрящий в душу Вечный Часовой...»*

Творцы пытались воедино слить
Искусства ветви... Воссоединить
Архитектуру, Живопись и Стих...
Чтоб образ старый придушённо сник...

О, знаменитые плакатные листы!..
Хрестоматийными теперь слывете вы.
Апсит и Моор, Дени и Радаков
вас создавали, и был путь таков:

Художник – Мысль – Идея, а потом –
Рисунок, что войдёт затем в наш дом,
преобразит весь городской пейзаж,
руины жизни, быта антураж...

А там литограф вмиг перенесёт
его на камни (образы спасёт!),
и с двух, пяти и более камней –
Изображение выходит побыстрее
уже в печать... Тираж? – Теперь «смешной» –
«тыщ двадцать пять», не более. Такой
он был в столичных только городах –
Москве и Петрограде. В городках
провинциальных – «тыщи две иль три»,
и уж никак не более пяти.

Плакат советский! То – *особый* стиль:
господство Цвета (радужный пузырь

из пёстрых пятен) и Рисунок-шторм – геометрический волнующий узор, который в сердце подсознания бил, как мудрый Фрейд чуть позже говорил... И море Информации!.. Порой оно в сюжет доступный и простой спрессовывало множество проблем о Прошлом, Настоящем, а затем – звало вперёд, сквозь алую зарю, навстречу новому волнующему дню – без угнетателей, бандитов и рабов... В Республику Мечты и светлых снов...

Рисунок – Текст... Гибрид рождался здесь, порою – странный... Будто Клио смесь: плакат-*лубок* (прошедший славный век, тебе от нас гремит: «Физкультпривет!»..), и даже *комикса* грядущие черты иной раз проступали... Видно, ты, любимец «масс», задор-агитплакат, вместить в себя Вселенную был рад, пусть трафаретен был (и много раз), и «социальный» выполнял заказ.

Но часто подменял газету ты...
Иль – книгу, лекцию...
Отнюдь не «с высоты»
смотрел на всю людскую суету,
разруху, голод, – жизни маету
в тяжёлые те годы, что неслись,
как карусель, по кругу (часто – вниз...)

Ты на любые темы говорил,
не раз пристрастно обо всём судил,
но людям – *нужен* был... Воспитывал, давал
советы мудрые, – ну, в общем, «просвещал»...

Звал к Чтению и Знанию... «Добро»
учил беречь народное... Зерно

цветущей нивы – прорастало здесь...
И тут же – разжигалась чья-то месть,
безжалостно клеймился Божий дух
(что, к счастью, за столетье не потух)...

Но век плаката – краток.
Дождь иль снег, –
и вот лежит он,
словно человек,
истерзанный, «замученный» листок...
Свидетель времени... Рассказанный урок...

Он был рождён задорною толпой,
и гул призывов слышал день-деньской,
а ночью – жар пылающих костров
его обугливал...

«Свет прежних очагов...»
Расцвет «искусства революции»...
«Забег
в грядущий день,
но – не в грядущий век...»

* * *

Багровые Фурии Смуты

Реки красной крови
помнит триколор –
флаг, что ныне реет
всем наперекор.

Вопреки Насилью...

«Поколение NEXT» –
смутно представляет
тех, кто шли на Крест
испытанья Веры, отрицанья Лжи...
Это не химеры: василёк во ржи!...

Вопреки стремленью чуждой воли злой:
Геббельсов, Бжезинских, чей клубился рой,
жаля то и дело
тот славянский край,
что для душ вселенских –
путь в Господний Рай...

Вопреки несчастьям матери-страны,
всё перестрадавшей: тяжкий плен Орды,
Ольгерда набеги, буйный нрав Петра,
голод, мор, измены, призрак топора –
бунта, о котором Пушкин написал
как о вырожденье
всех людских начал...

Алый цвет Надежды. Позапрошлый век.
Звуки «Марсельезы». Свист нагаек.
Бег –
от тоски российской, боли, нищеты, –
к той мечте марксистской,
что с Судьбой – на «ты»...

Алый цвет маёвок – сменится другим:
огненно-кровавым, фанатично-злым...
Сталиным... Багровым... Малиновским...
Что ж, –
видно, залежался в ножнах старый нож
«классового чувства»; ненависти к тем,
кто уже с рожденья – угрожать посмел...

И стальные прутья, и багровый шрам...
Длинные этапы, подконвойный гам...
«Повивальной бабкой» всей людской Судьбы
станет вновь Насилье: замкнут круг – увы...

Алое – на Красном... Душ – не разглядеть:
робко-безучастно (не успев взлететь!)
жертвуют на плаху
Жизни кровь и пот,

светлые надежды...
Кто их разберёт –
парадоксы Клио, Вечные Пути,
древние руины
Духа во плоти?!..

Цвет людских стремлений – огненных аорт...
Цвет, которым Ленин
племя «держиморд»
побороть пытался,
вырастив своё...
Но с Мечтой расстался,
разглядев его –
призрак революций,
ставший явью-сном...

Горы резолюций... Тягостный излом...
Холод отчужденья сёл и деревень –
от заводов, фабрик
корпусов и стен...
И – огнём пожара в дымной тьме ночной! –
Боль, что к нам прорвётся
новою войной.

* * *

*«Всех убиенных помяни, Россия,
Егда приидеши во царствие Твое...»*
Иван Савин

*«Но памяти невольной данью
проступит сердце между строк
как приглашение к страданью,
попытка кончить диалог»*
Светлана Кекова

Как *собою* остался тогда Человек?..
Как *сберёг он* свой нравственный стержень
в этот смерчем сверкнувший
таинственный век?..

Да, – *таинственный*:
скрипки Надежды,
жизнерадостный, мирный, любовный звук флейт,
– и военных шеренг барабаны;
мудрый гений Эйнштейна –
и Эйхмана след,
Риффеншталь – и Довженко...
Октавы
Шостаковича – и
«Хорста Весселя» хрип...

Всё смешалось, – как в книге Толстого!..
И пожаром объятый наш дом-материк,
и Ахматовой
гордое Слово...

Леонид Каннегисер – и Павка Корчагин:
«полюса» не «гражданской»
забытой войны,
а *единого Духа!*

«Что – Троцкий? Что – Сталин?!..
Воплощение Времени...
Гулкое “Мы”...»

«Человеческий Дух, –
как ты выжил в те дни,
что терновником
в век перевиты ?..»

«Коллективная память» – лишь шепчет в ответ:
«Сотни судеб – *в единую* слиты...»
...Уцелело лишь Тело, – и то невзначай...
А Душа – поселилась *иная*:

погружённая *в будни* (как правило),
в стай

шумный общий полёт...

«В поиск Рая...»

Правда, звался тогда он иначе, – и, всё ж,
«мессианский порыв» – очевиден...

*«Что с “блаженного Мифом”,
ей Богу, возьмёшь?..»*

Этот Путь – как и Млечный! – не виден
в будний серый денёк...

И опять – череда
обещаний, надежд и обманов...

*«Василёк на ветру –
чья-то жизнь и судьба
“меж высоких штыков”
вражских станов...»*

* * *

*«Дай Бог, Россия спасётся, а вместе с ней
“лирическое жилище”, сострадание и те души,
которые не перемалываются
в жерновах истории!»*

Жорж Нива

*«А весна наступает. Цветущие яблони
Поют о жизни, презревшей тлен,
Так, будто тоже они православные,
Русские и после молитвы встают с колен»*

Елена Заславская

Сквозь красно-белый плен отчаянья, страданий;
сквозь призрачный мираж наивных упований,
через орду смертей – навстречу жизни новой,
чей образ так манил...

Неведомой?.. Знакомой?..
Черты её лица – и Жанны*, и Ларисы...
Сияния-глаза...
«Как у Мечты-актрисы –
любимицы толпы:
Серовой, Целиковской,
Орловой...»

Нет – увы! –
теперь в «обойме» плоской
ни личностей таких,
ни образов рассветных...
Гобой Мечты – притих...

И вместо вальсов венских –
«Блестящих» пенный вал...
«Звёзд» дутых мельтешенье...
Но «караул устал»,
и близится Прозренье...

Неужто унеслась
навечно
боль Гражданской?!..
Чапаев – в *Пустоту*?..
(Иль – в анекдот мещанский?)
Будённый – «на коня»
(во власть-преуспеванье)?..
Колчак же –
в прорубь льда
(Забвенья?.. Состраданья?)..

А *миллионы* тех,
кто опалён был *ею* –
жестокой Бойней Зла,
бредовою идеей
о «классовых врагах»,

* Жанна Мари Лябурб, «красная» героиня Гражданской войны в России.

«труде и капитале»?!..

Руин лишь скорбный прах
остался...

Что узнали

мы о себе самих

и о Дороге к Свету?..

Душа – молчит.

лишь стих –

всё рвётся к «парапету»

той Памяти-реки,

плывущей из Гражданской...

Из анналов историко-революционной музыки

Александр Демченко (Саратов)

Пятая симфония

Николай Яковлевич Мясковский (1881–1950) как один из ведущих представителей мирового симфонизма XX века, опередивший в излюбленном жанре многих композиторов даже в чисто количественном отношении, прошёл с симфонией большой путь, в котором ясно различимы два периода: творчество 1910–1920-х годов (симфонии №№ 1–10) и творчество 1930–1940-х (симфонии №№ 11–27). Для первого из этих периодов особенно примечателен находящийся в его центре диптих Пятой и Шестой симфоний, создававшийся на переломном этапе российской истории и составивший уникальную музыкально-художественную летопись происходившего тогда.

Пятая симфония (1914–1919) явилась для русской музыки наиболее значительным итоговым обобщением исключительно многообразной и разноречивой действительности, характерной для середины и конца 1910-х годов. Здесь со всей отчётливостью представлено расслоение на принадлежащее эпохе уходящей и эпохе нарождавшейся, причем с достаточной явственностью намечена направленность эволюционного процесса от старого к новому. Параллельно этому поставлена проблема вытеснения индивидуально-интеллигентского начала народно-массовым. Переходя к конкретному рассмотрению данной концепции, обрисуем вначале облик каждой из двух взаимодействующих сущностей – старого мира и мира нового.

Лик *прежней, уходящей России* предстаёт в двух очень различающихся между собой гранях – через идиллическое и мертвенное. Первое определяется идеализированными представлениями об окружающей жизни. Самое важное из них воплощено в главной партии I части: лирическое чувство, раскрывающее себя в слиянии с красотой родной природы. Пасторальные ощущения заложены в мягком

колыхании фактуры и в свирельном контуре наигрыша (не случайно композитор поручает мелодию кларнетам, флейтам и гобою, которые играют *solo*, в диалоге и наложении).

Можно встретить в симфонии и не менее идиллический взгляд на народ – в трио скерцо (ц.56) на основе колядки, записанной композитором на Западной Украине, разворачивается наивно-простодушная жанровая сценка «пейзан» (с привычным волыночным бурдоном тонической квинты и традиционными приемами фактурно-вариационного развития).

Приглаженной, «глянцево-хрестоматийной» выглядит картина всеобщего празднества в проведениях темы главной партии финала с характерным для неё налётом былинной старины. Отзвуками былого величия воспринимаются провозглашения медных в разработке I части (преобразование третьего мотива побочной партии в характере типично русских «слав»).

Совсем иным, мертвенным и пугающим предстаёт лик уходящей России в крайних разделах II части. Как и в главной партии I части, здесь есть черты пейзажности, но это пейзаж тусклый, блёклый, сумеречный, ночь остывающей жизни.

Отсюда призрачно-ирреальный оттенок (в зыбком шуршании тремолирующих струнных), общая скованность, оцепенение, обессиленность (остинатное покачивание никнущих ламентозных попевок), состояние гнетущей безотрадности (синтез жанрово-интонационных признаков колыбельной, заплачки и отпевания), закономерно приводящее к завершающему угасанию (*morendo* до *pppp* на флажолетах). Так рисуется тяжёлая дрёма, от которой веет дыханием смерти.

При всём различии названных граней уходящей России, их объединяет ретроспективный характер стилистики, отмечающий принадлежность последнему этапу Классической эпохи как эпохи, начинавшей своё развитие в середине XVIII века и завершавшей его на рубеже XX столетия. Совершенно очевидны непосредственные связи рассмотренных образов с традициями русской музыкальной классики (прежде всего с традициями петербургской школы).

Хорошо ощутимы специфические признаки исхода: заметная эстетизация образов (истонченность колорита с наплывами марева завораживающей красоты в зонах заключительной партии I части) и в ряде случаев – утрата внутренней значительности (суетливо-витиеватый оттенок главной партии финала, находящий себя в измельчённой ритмике и в перегруженности хроматикой). При всём том

данный материал, вне всякого сомнения, несёт на себе отсветы гуманизма XIX века, напоминая о «старой, доброй Руси».

* * *

Совсем иным обрисован в Пятой симфонии Мясковского *мир восходящий*. Главное в изменившихся представлениях об окружающей действительности состоит в том, что они не имеют ничего общего с идеализацией и устремлены в перспективу. Здесь в качестве тематических опор выделены побочная партия I части, основной тематизм III части и тема-эпизод рондо-сонатной формы финала.

В группе тем побочной партии I части определяющую роль играет обрамляющая тема (начальное проведение – ц.5, завершающее – ц.8), суммирующая в себе характерные для всей побочной партии приметы нового русского стиля, лишённого каких-либо прикрас, что воспроизводится на основе свойственного фольклоризму начала XX века синтеза архаики и модерна.

В основном тематизме III части за внешне привычными контурами жанрового скерцо проглядывает оттенок явной деформированности. Под покровом грубовато-терпкого трепака скрывается недобрая, колючая усмешка с чертами скоморошьего глума, Скажем, в исходной теме она передана через ироничный излом мелодической линии и включение «язвительной» триоли, через интенсивную хроматизацию, глиссандирующие эффекты и «вертлявый» тембр кларнета.

Тема-эпизод финала, соединяя в себе мужественно-волевою устремлённость и упругость поступи связующей партии (ц.74), побочной партии (ц.75), а также обрамляющего их мотива (ц.73 и перед ц.81), становится для симфонии самым ярким прорывом в современную стилистику. Образ собранной, наступательной энергии претворён здесь на основе урбанизированной токкатно-репетиционной фактуры, и развёртывание темы строится по типу раскручивающейся пружины, что передаёт дух настойчивых преодолений, который своего предела достигает на кульминации разработки, когда и без того холодноватая тембровая гамма флейт, гобоев и кларнетов переходит в открытую «сталь» труб.

Это драматическая токката жизненной борьбы, и её внутренняя конфликтность определяется интонационной заострённостью (включая скачки на большую септиму, малую нону и далёкие тоновые соотношения опорных гармоний $f - d - a - e$), а также противоречивым сопряжением регулярной моторной пульсации восьмых фона и выры-

вающейся из-под его «опеки» мелодической линии (пунктирный ритм и синкопы на слабых долях).

Рассмотренные грани облика новой России очень контрастны, и тем не менее между ними без труда обнаруживаются определённые общие черты. Одна из них – склонность к динамизму в различных его ипостасях, будь то импульсивный характер, экспансивная настроенность или стремление к лапидарности и концентрированности выражения.

Важнейшая сторона сходства состоит в активном действии таких качеств, как жёсткость и напряжённость. Отсюда общая суровость колорита, угловато-прямолинейный интонационный контур, широкая опора на увеличенные, квартосекундовые и квартовые созвучия (в том числе из трёх кварт подряд), а также аккордика с побочными тóнами и подчёркнуто диссонирующее голосоведение (см. в побочной партии I части перечень параллельных септим, а в теме-эпизоде финала взаимодействие *re b* и *fa#* мелодии с *f-moll* фона, *do* с *f* увеличенным, *mi* и *si* с *d-moll* и т.д.).

* * *

Итак, основной «водораздел», отчленяющий новое от прежнего, пролегает по линии стилистической ориентации: одни темы находятся в прямых связях с русской музыкальной классикой, чем акцентирована их обращённость в прошлое, другие отмечены современными чертами и их направленность в историческую перспективу не вызывает сомнений.

Чрезвычайно любопытно взаимодействие этих двух разнонаправленных сущностей. Только изредка наблюдается их непосредственный контакт, при этом есть случаи достаточно органичного срастания – скажем, в среднем разделе II части соединяются черты музыки позднего Чайковского и экспрессионизма XX века, в связующей партии финала черты рахманиновской героики и будущей советской песенности 1930-х годов.

Как правило, взаимодействие строится по принципу сопоставления. Однако контрасты столь значительны и их так много, что складывается весьма разнородный конгломерат. Чрезвычайно разнороден уже сам по себе стилиевой калейдоскоп: «ретро», переходная стилистика, новый стиль. И показательно, например, что среди обилия истоков, составивших базу «ретро», есть принадлежащее как петер-

бургской школе (Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов), так и московской (Чайковский, Рахманинов).

Всё это дополняется отчётливо поляризованными образными напластованиями (допустим, радужная гедония и кошмар катастрофичности, сугубо индивидуальное и надличное), причём контрастность может быть представлена даже на уровне самых малых построений (побочная партия I части построена из четырёх тематических элементов и состоит из пяти микроэпизодов: ц.5, т.5 ц.5, ц.6, ц.7, ц.8).

Следовательно, можно говорить не только о многоликости, подчас даже пестроте, но и о явной разноречивости, которая скрывается за внешним «благополучием» облика симфонии, за её соответствием традиционному строению цикла в его привычной трактовке. Разноречивость эту в данном случае нужно расценивать не как композиционно-структурный просчёт, а как отражение противоречивости, сумятицы и разлаженности самой жизни того времени.

В становлении столь множественного вороха явлений улавливается достаточно отчётливая тенденция – многоступенчатый, зигзагообразный, но, тем не менее, определённо выраженный переход от старого к новому.

Взаимодействие этих двух сущностей в событийно насыщенной I части находится, на первый взгляд, безусловно, под эгидой классических ориентиров, так как они занимают драматургически ключевое положение (прежде всего благодаря обрамляющему местоположению главной партии, открывающей экспозицию и завершающей зеркальную репризу).

Однако под идиллическим покровом зреют иные, чуждые силы, заявляющие о себе в наплыве образов побочной партии. При этом очень важно, что именно с ней связаны все кульминации (начиная с ц.8 и кончая ц.24), и её отголоски нарушают иллюзорное забытьё в зонах заключительной партии (предостерегающие «уколы» засурдиненных валторн на сумрачных аккордовых сопоставлениях $T - \flat VI moll$ и $T - \flat II moll$).

В подобном контексте совсем не случайным оказывается вторжение взбудораженной разработки, где посредством *fugati* (цц.13, 17) передаётся «заворошка» смутного времени, а резко трансформированная тема главной партии становится практически неузнаваемой. Таким образом, взятый изнутри, мир былого во многом оказывается

расшатанным, и процесс этот развивается вширь и вглубь в следующих частях.

Во II части, выражаясь образно, новое жизнеощущение (средний раздел) рождается в душевной тьме избываемого прошлого (крайние разделы). В скерцо III-ей прежнее уже оказывается отеснённым на задний план (трио с его отголоском в начале коды, ц.68).

Наконец, в финале, где множественность сопоставлений достигает своего предела, в ходе незримого противоборства чаша весов окончательно склоняется в пользу современности, что торжественно и громогласно подтверждается кодой – она построена на основной теме побочной партии I части, которая символически переосмысливается в «главную партию» симфонии.

Примечательно, что господствуют в финале бодрые, динамичные ритмы марша, шествия, и это призвано высветить основную мысль всего произведения: Россия пришла в движение, она находится на переломе своих судеб, в пути от прежнего уклада к новым жизненным горизонтам.

* * *

Параллельно движению от идиллий прошлого к суровой реальности нового времени фиксируется другой важный процесс – вытеснение индивидуально-интеллигентского народно-массовым.

Первое из этих начал представлено в двух ракурсах. С одной стороны (главная партия I части), это комплекс качеств, типичных для человека русской классической культуры: благородство, одухотворённость, поэтичность, чувствительность к тонким нюансам настроения, впечатлительность до прекраснодушия и сентиментальности.

С другой стороны (средний раздел II части), это метаморфоза личностного сознания в условиях воздействий нового времени, когда рефлексия неотвратимо эволюционирует в плоскость тревог и смятений, душевных мук и терзаний, когда посещают приступы непереносимой депрессии, жуткие галлюцинации и возникает ощущение фатальной обречённости (сложная, сплошь хроматизированная полиритмическая вязь многослойной линейной ткани, болезненная экспрессия «говорящих» интонаций взывания, стоны, а на кульминации – подавляющие обвалы *tutti*).

Рассмотренным материалом собственно и ограничивается зона влияния индивидуально-интеллигентской сферы. Как видим, драматургически он расположен по убывающей: от формального главенства в I части к скромным рамкам среднего раздела во II-ой, а затем ему и вовсе не находится места.

Главным симфония обращена к народной России, находящейся в постепенном перерождении. И пусть лик её далек от прежних представлений и в немалой степени настораживает, в целом автор склоняется перед ним и возвеличивает его как единственно прочный жизненный устой в брожении переломного времени.

Свидетельство тому – кода-апофеоз, где в качестве генеральной кульминации всего произведения проводится побочная партия I части, символизирующая грозную, исполинскую, несколько загадочную массовую стихию (подчёркнуто сурово-гимническое звучание темы в увеличении и в хоральном произнесении всем оркестром с доведением динамики до *ffff*).

Остаётся заметить, что Пятая симфония явилась для Мясковского этапной не только в силу того, что в ней он впервые достиг художественного результата на уровне наиболее значительных образцов отечественного музыкального искусства, но и потому, что в ней определились многие существенные элементы его последующего творчества.

По мнению самого композитора, отсюда ведёт начало «объективная линия» его симфонизма. Здесь Мясковский сформулировал для себя позицию прямой преемственности с русской музыкальной классикой, что с наибольшей последовательностью скажется в 1930–1940-е годы. А в основной теме побочной партии I части он обращается к казачьей песенности, которая станет для его творчества важнейшим фольклорным истоком (см. «Казачью колыбельную» в вокальном цикле на слова М.Лермонтова, отдельные образы Восемнадцатой симфонии).

Особенно много здесь параллелей к следующей, Шестой симфонии, где также разрабатывается проблема взаимодействия классического и современного (но уже в остроконфликтном, трагедийном истолковании) с сопутствующей ей темой «интеллигенция и народ» и есть прямые концепционные «мостики»:

– от главной партии I части Пятой симфонии к лирическим оазисам Шестой;

– музыка II части ведёт к скорбно-плачевой сфере следующей симфонии (в том числе средний раздел этой части – преддверие сгущённо субъективного психологизма с характерной для него инструментальной речитацией);

– в III части намечены подступы к инфернальному скерцо Шестой;

– а в финале Пятой намечается стихия празднеств-шествий Шестой (включая соприкосновение с мелодикой революционных песен – см. побочную партию финала рассматриваемой симфонии).

Александр Демченко (Саратов)

Шестая симфония

Как можно было заметить, Пятая симфония, открывшая *«объективную линию»* творчества Мясковского, на самом деле содержала в себе и достаточно много субъективного. Следовательно, то, что он именовал объективной и субъективной линиями, отнюдь не существовали изолированно друг от друга. Они взаимодействовали между собой, нередко сплетаясь в трудноразделимом целом.

И подчас нелегко понять: воспринималось ли некое объективное субъективно или само это объективное было изнутри насыщено субъективным. Но по музыке Мясковского можно с достаточной отчётливостью судить о том, что так или иначе существовала жизнь, происходящая вовне, а параллельно ей протекала жизнь души человеческой.

Жизнь вовне властно вторгалась в образную ткань произведений композитора, и это была жизнь многосложная, невероятно противоречивая. В музыке Мясковского тех лет нередко чувствуется горячий, а подчас просто бешеный пульс времени страшных катаклизмов, сотрясавших Россию и порождавших социальный хаос, разлом, распад, когда царил дух яростного бунтарства и ниспровержения основ (не случайно замысел другой его симфонии тех лет – Восьмой – связан с образом Степана Разина).

И среди этого хаоса, возникшего на волне того, что А.Блок обозначил как *«неслыханные перемены, невиданные мятежи»*, продолжала своё существование жизнь человеческой души, обретался внутренний мир впечатлительной натуры, остро, порой болезненно реагирующей на происходящее вокруг. Отсюда смятенность умонастроений, сгущённо драматическое, даже трагическое восприятие импульсов, исходящих извне, и соответственно – обжигающая патетика, экзатичность, экспрессионистский накал страстей.

Всё это своё законченное выражение получило в **Шестой симфонии** (1918–1923). Здесь уместно позволить себе небольшое отступ-

ление на предмет её далёкой предшественницы с аналогичным номером. Имеется в виду Шестая симфония Чайковского. По признанию Мясковского, «*потрясающее впечатление*» от неё послужило для него «*последним толчком к музыкально-творческим устремлениям*».

Заметим, этим толчком послужила не опера или вокальное произведение, а симфония – жанр, ставший определяющим для Мясковского. И далее. Толчком послужила музыка Чайковского – свойственный ему лирико-драматический и лирико-психологический строй художественного высказывания стал характерным и для Мясковского.

Наконец, толчком послужила именно Шестая симфония Чайковского. Завершая эволюцию русской музыкальной классики, она в то же время как бы «открывала занавес» конфликтности и трагизма XX столетия. Мясковский подхватил эстафету, воплощая эти качества в условиях следующего исторического этапа. И если Шестая симфония Чайковского отметила вхождение в период эпохальной социальной ломки, то Шестая симфония Мясковского до предела обнажила суть этой ломки.

Шестая симфония высится в творческом наследии композитора недостижимой вершиной, но у неё был целый ряд «спутников» – произведений, в которых раскрывалась та же проблематика и которые отличались тождественным тоном звуковой атмосферы.

Подобные аналогии начинаются со Второй фортепианной сонаты (1912), где впервые вводится мотив католической секвенции *Dies irae*, приобретающий значение символа фатальности, и с Третьей симфонии (1914), с экспрессионистским накалом передающей смятение душ и умов в условиях кардинально меняющегося порядка вещей.

Помимо Пятой и Шестой симфоний, всё это нашло своё продолжение в Третьей и Четвёртой фортепианных сонатах (1920, 1924), в которых средствами фортепианной фактуры претворены свойства Шестой симфонии ораторская патетика, конфликтность яростных жизненных схваток и блики ирреально-фантастических образов. К этим сонатам следует также присоединить Десятую симфонию (1927), неистовая экспрессия которой была навеяна «мученическими» мотивами поэмы А.Пушкина «Медный всадник».

Тем не менее, своё главное слово о жизни России её переломного этапа, Мясковский сказал в Шестой симфонии, где отразились его непосредственные впечатления и переживания времени двух революций 1917 года (Февральская и Октябрьская), Гражданской войны и «военного коммунизма», а также потрясения в личной жизни композитора (смерть близких людей).

В отличие от предыдущей симфонии, Шестая регистрирует уже не разноречие и сосуществование, а исключительно острое противоречие и противостояние, то есть конфликт уходящего и нового, что порождает качественно иную концепцию. Кратко сформулировать её можно так: трагический разлом бытия (экспансия революционной стихии – погребение старого мира) и поиск духовной опоры в водовороте исторических катаклизмов.

Революционная стихия получила многоплановое отображение. Один из её ликов – властный императив, звучащий крайне категорично, требующий беспрекословного подчинения. На одном из митингов времён «красного террора» (то был митинг 1918 года по случаю ранения Ленина) Мясковский слышал речь прокурора Республики Н.Крыленко, провозглашавшего: *«Смерть, смерть, смерть врагам Революции!»*.

Это почти буквально «процитировано» во вступительных тактах симфонии, где патетика ораторского обращения передана через плакатные, отрывисто-скандирующие произнесения медных. Их подчеркнута жёсткое, отчуждённое звучание олицетворяет грозную великую силу.

В подобных эпизодах до мыслимого предела доведена острота экспрессии гармонического письма, насколько она была возможна в рамках музыкального языка Мясковского. Самые сильнодействующие средства выразительности связаны в таких случаях с введением целотонной аккордики, напряжённость звучания которой усиливается добавлением большой септимы.

Другая грань революционной стихии – мощный, неукротимый напор драматической энергии, которая разворачивается в стремительных преодолениях, мощными импульсами-толчками и молниеобразными росчерками волевой жестикуляции, передавая взвихренно-вздыбленную атмосферу клокотания яростных социальных баталий. Это начинается с тематизма главной партии I части, с его исключи-

тельным возбуждением и с его экстатичностью наступательного натиска, всё сметающего на своём пути.

Ещё один ракурс связан с разрушительным бушеванием поднявшихся на поверхность бытия инфернально-демонических сил, созвучных природным стихиям. Вот почему, раскрывая смысл II части, исследователи единодушно приводят строки из поэмы А.Блока «Двенадцать».

*Ветер, ветер –
На всём Божьем свете!*

Но это *inferno* несёт в себе и определённый подтекст. Когда-то Ф.Достоевский вывел людей зарождавшегося в России революционного движения в романе с симптоматичным названием «Бесы». Нечто подобное тому находим и в ряде эпизодов симфонии Мясковского (главным образом в её II части): игрище «бесов», зловещее мельтешение сатанинских сил, претворённое в формах «адского» скерцо, с его дьяволиадой заострённо-импульсивного синкопированного ритма и гротескной искажённостью интонационного контура.

И, наконец, в финале симфонии композитор рисует картину шумного, красочного торжества революционных масс, в котором раскованность праздничных проявлений своеобразно сочетается с собранностью и боевой устремлённостью. Для передачи подобных настроений он воспользовался мелодиями Французской революции «Карманьола» и «*Ça ira*» («Всё вперёд»).

Эти мелодии Мясковский взял не из известных сборников, а записал в 1918 году от художника, который только что вернулся из Франции и слышал их в предместьях Парижа у рабочего люда тех лет, то есть в актуальном звучании другого исторического времени. Тогда же возник и замысел симфонии. Таким образом, ещё не завершив Пятую, композитор уже приступил к созданию Шестой.

* * *

Мир уходящий предстаёт только в одной плоскости: страдание, скорбь, обречённость. Но раскрывается это состояние в широкой амплитуде оттенков: от горестной унывости до мрачной безысходности, от тоскливых вопрошаний до буквально кричащего стога на болевом пределе. Почти всё необходимое в данном отношении экспонируется уже в разделе связующей партии I части.

Констатации скорбного исхода начинаются с первой темы побочной партии I части, развёртывание которой заканчивается реквиемом. Далее на протяжении всего повествования вестником смерти служит простирающий свою гнетущую длань средневековый мотив *Dies irae*.

В финале вершится окончательное отпевание, основанное на старинном духовном стихе «О расставании души с телом». И чтобы не возникало никаких сомнений в истолковании данной цитаты, автор вводит для её исполнения хор с пропеванием текста. Так фиксируется не только обречённость, но и как бы состоявшееся погребение былого.

Как видим, лик двух миров разительно несхож, что подчёркнуто резко выраженным стилевым размежеванием. С одной стороны, сугубо современный музыкальный язык, экспансивный настрой, напряжённейший динамизм, стремительное движение (об использованной им «Карманьоле» композитор говорил: «*Меня особенно поразила её ритмическая энергия*»). С другой – архаизированная лексика, заторможенность пульса, пассивность и обессиленность.

Столь ярко обозначенная поляризация противостоящих сущностей, доведённая до уровня их несовместимости, как раз и определяет воссозданный в симфонии остроконфликтный разлом бытия. Вслушиваясь в музыку, вербально его можно обрисовать приблизительно так:

- всё в жизни сорвалось и ринулось в неведомое;
- мир потерял равновесие, превратился в клокочущий водоворот;
- доминирует бурная, лихорадочно-взрывчатая пульсация стихийных сил;
- царит нескончаемое напряжение тревог, потрясений, катастроф.

Отсюда проистекают композиционные особенности этой, самой сложной из всех 27 симфоний Мясковского. Огромное музыкальное полотно, звучащее свыше часа, поражает уникальным для данного жанра обилием образов, непрерывно сменяющих друг друга. Всё здесь построено на резких контрастах, атмосфера накалена максимально (не случайно симфония написана в *es-moll*, одной из самых мрачных тональностей).

В этой атмосфере всеобщего разлома, катаклизмов и бушеваний как естественная необходимость выдвигается проблема поиска ду-

ховной опоры. Данная сторона концепции соотносится практически единственно с личностью русского интеллигента, который мечется между громадами столкнувшихся миров, горячо и зачастую даже болезненно переживает происходящее вокруг него. Как раз через его реакции в симфонии с максимальной силой и остротой запечатлено то, что В. Ленин определял как *«невероятно сложный и мучительный процесс умирания старого и рождения нового общественного строя»*.

Лирический герой симфонии не стоит в стороне от битвы миров, но у него своя, особая функция: в его патетических тирадах и возвышенных упованиях прослушивается стремление поддержать среди всеокрушающего неистовства идеалы благородства и человечности (эта линия открывается, начиная со второй темы побочной партии I части).

Однако чаще всего он находится в состоянии нервной возбужденности и душевной смуты, избывая себя в экстатических мольбах и заклинаниях. Вероятно, именно это имел в виду сам композитор, когда писал об *«интеллигентски-неврастеническом восприятии Революции»*, отразившемся в Шестой симфонии.

Кстати, сходная настроенность, столь же экспрессивная и экстатичная по тону, отличает оперу С. Прокофьева «Огненный ангел», законченную в первой редакции в том же 1923 году, что и симфония Мясковского. Параллели такого рода доказывают закономерность подобного восприятия действительности тех лет.

Обе отмеченные ипостаси (экстатическая взвинченность и просветлённый лиризм) связаны с традициями русской музыкальной классики, восходящими к Чайковскому, Скрябину и Рахманинову. Творческое переосмысление этих традиций шло у Мясковского в направлении максимального обострения выразительных средств.

Субъективно-исповедальный характер высказывания потребовал самого широкого включения речевого начала, что породило особого рода инструментальный речитатив, который стал важной приметой индивидуального стиля Мясковского, начиная уже с Третьей симфонии. В контексте Шестой инструментальный речитатив приобрёл некое чрезвычайное качество с характерной для него взволнованной прерывистостью музыкальной речи.

* * *

Выход из всеобщего хаоса, невзгод и внутренних терзаний видится герою Шестой симфонии в том, чтобы встать над схваткой миров, подняться к тем духовным ценностям, которые находятся как бы вне времени и пространства и сопричастны идеалам вечной красоты. Подобное стремление вполне объяснимо – можно понять человека, безмерно уставшего среди нескончаемых треволнений, тягот и жертв.

Такие настроения были типичны для русской интеллигенции начала 1920-х годов. Не случайно кода Шестой симфонии перекликается с завершением написанного незадолго до неё романа А.Н.Толстого «Сёстры» (первая часть трилогии с чрезвычайно знаменательным названием «Хождение по мукам»). Вот слова Роцина, обращённые к его возлюбленной в конце романа.

«Пройдут года, утихнут войны, отшумят революции и нетленным останется только одно – кроткое, нежное, любимое сердце ваше».

Подобно завершению кантаты С.Рахманинова «Колокола», написанной десятилетием раньше и посвящённой катастрофе поколения «серебряного века», в Шестой симфонии Мясковского после реквиема-отпевания следует кода-катарсис (реминисценция основной темы III части), одаряющая умиротворением духа и немеркнувшим светом надежды.

Шестая симфония Мясковского вещала о коренной ломке бытия, которая происходила в начале XX столетия и острие которой в нашей стране пришлось на рубеж 1920-х годов. То, о чём ровно за три десятилетия до этого произведения пророчила Шестая симфония-трагедия Чайковского, так много значившая для становления Мясковского-симфониста, обрело реальные очертания, вызвав к жизни симфонию-трагедию Мясковского как наиболее яркий и впечатляющий музыкально-исторический документ *«страшных лет России»*.

Для самого композитора она явилась центральным, наиболее масштабным и концепционно концентрированным произведением, кульминацией его творчества, которому предстояло плодотворно развиваться ещё более четверти века.

Взятые как целое, рассмотренные выше Пятая и Шестая симфонии Н.Мясковского по хронологии их написания (охватили десятилетие 1914–1919 и 1918–1923) и по затронутой в них проблематике составившие единый монументальный диптих, стали своего рода музыкально-художественной летописью происходившего в России в период коренного перелома её истории (Первая мировая война, две революции 1917 года, Гражданская война и окончательное установление большевистского режима).

Александр Демченко (Саратов)

«Семеро их»

Искусство Сергея Прокофьева (1891–1953) – явление чрезвычайно многогранное и многоликое. Одна из ипостасей его раннего творчества была связана с особым, в высшей степени неординарным художественным феноменом, который вошёл в анналы истории культуры начала XX века с целым «букетом» обозначений.

Основное из них – «язычество», и возникло это обозначение, отталкиваясь от произведения, ставшего «альфой и омегой» данного направления. Имеется в виду балет Игоря Стравинского «Весна священная» с его подзаголовком «Картины языческой Руси».

Параллельно этому термину в искусствоведении закрепился ряд других, чаще всего употребляемых в качестве синонимов: *варваристское* («варварство»), *скифское* («скифство»). Реже используются понятия *примитивизм* (или *неопримитивизм*) и *фовизм*.

«Скифство», как один из коренных устоев языческого направления, исторически неотрывно от русской почвы. Оно прежде всего подразумевает воспроизведение особого типа воинственной настроенности, что передаётся через мощный, неукротимый напор экспансивной энергии, в которой подчас осязаемо ощущается азартное буйство мышц, горячая, пружинящая мускульная сила. Отсюда исключительная роль ритма – динамично-импульсивного, властного, наступательного.

Приподнимая декоративную завесу мифической старины, обнаруживаем, что буйственная стихия первородных сил накрепко обвенчана с мощным «мотором» современности. Детищем парадоксального синтеза архаики и модерна становятся особого рода скифская урбанистика и машинизированный варвар, или, по выражению А.Тойнби, *mechanicus neobarbarus*.

Ведущим представителем этой линии стал С.Прокофьев. Образы скифства, возникавшие во множестве его сочинений («Наваждение» из *op.4*, Токката *op.11*, Аллеманда из Десяти пьес *op.12* и т.д.) макси-

мальную концентрацию получили в балете «Ала и Лоллий», который был переработан в четырёхчастную оркестровую композицию с симптоматичным названием «Скифская сюита» (1914).

Неожиданный поворот языческая образность получила в связи с революционными событиями в России 1917 года. Особого внимания в плане «революционного скифства» заслуживает кантата Прокофьева «Семеро их» (1917–1918). Смысл происходящего в ней можно представить как грандиозный обряд неистового ниспровержения.

С самого начала устанавливается атмосфера катастрофичности, дух всеобщего разлома. Вздрыбленность оркестрово-хоровых линий, их сумбурные напластования, сотрясения и обвалы звуковых масс, изобразительные эффекты бушевания (вибрация трелей и тремоло, вихреобразные пассажи) создают ощущение абсолютной неустойчивости, брожения, хаоса, в котором происходит извержение первородных сил, вырывающихся как бы из глубин земли.

Это внеличные, всеобщие силы, принадлежащие стихийному потоку движущихся множеств. И хотя есть корифей (тенор *solo*), всё определяется сверхнасыщенным звучанием большого хора и четверного оркестра (с участием двух больших барабанов).

В данном случае людской лавиной движет экстаз мятежных бушеваний, выраженный в воинственных кличах и возгласаниях. Всё пронизано высочайшим напряжением, которое базируется на сквозной роли тритона и локрийского лада, на предельно жёсткой диссонантности и на форсированных звучностях.

Передаче экстатического характера служит причудливый, но очень эффективный синтез фовистской и экспрессионистской выразительности. Многие построены на имитации выкриков, на воющем и ревущем интонировании (включая «варварские» *glissandi*), на различных топчущих и стучащих эффектах (немаловажную роль при этом играет резкий, пронзительный тембр ксилофона), а на кульминациях «звучность хора и оркестра доходит до исступления» (И.Нестьев).

Может быть, композитор несколько наивен в этом нагнетании ужасов и устрашающих акций, тем не менее цели своей он добивается. Ему удаётся воспроизвести невероятный накал ярости, даже своего рода бешенство массовой стихии, которая в диком фанатизме подминает под себя всё и вся и сама полыхает в оргии самоиспепеления.

И.Нестьев справедливо квалифицирует кантату как «*один из самых экстремистских опусов Прокофьева*», добавляя, что «*автор вложил в это сочинение всю взрывчатость своего темперамента, возбуждённого бурлящей атмосферой времени*». «Обертоны» революционной эпохи с наибольшей явственностью заявляют о себе в те моменты, когда движение стихии переплавляется в ритмы организованного шествия (это происходит дважды – цц.10 и 18).

Жёстко впечатываемая поступь, обостряемая чеканным скандированием (с фонетическим усилением «*Семь-ме-про их*»), созвучна образности и инструментовке стихов В.Маяковского тех же 1917 и 1918 годов («Наш марш», «Левый марш»). Но в то же время за аскетизмом и самоотречённостью этого маршевого движения со всей отчётливостью проступают контуры властной, подавляющей силы, её неумолимость, беспощадность, что отражено в тексте: «*Злые они! Благотворенья не знают они. Молитв не услышат – нет слуха у них к мольбам*».

Экспансия этой силы безмерна в своих притязаниях. Отсюда особая укрупнённость масштабов, чрезвычайный гиперболизм образов. Глобальность охвата в сочетании с полуфантастическим колоритом способны вызвать ассоциации с картиной всемирного потопа, великого пришествия. Укрепляет в этой ассоциации ритуальный характер происходящего. Обрядово-магические функции обнажены здесь до предела. Сознательная авторская установка зафиксирована в подзаголовке произведения: «*Халдейское заклинание*».

Многое предопределял текст К.Бальмонта, представляющий собой свободную расшифровку древнееврейской надписи. Отталкиваясь от этого текста, композитор вводит целый набор ритуальных формул (особенно часто звучит клич «*Закляни!*», порой многократным повторением на одной ноте, как в ц.32), и словесно-музыкальное целое воспринимается как мистерия неистово-экстатических заклятий, пророчеств, взываний.

Магия обрядовости, апокалиптический оттенок, фантастические очертания, погружение в стихию иррационально-инстинктивного – всё говорит об интуитивном постижении катаклизмов тех лет. Дополнительным свидетельством тому служит завершение кантаты (ц.37): быстрое затухание звучности, невнятная просодия мужских голосов, глухое тремолирование большого барабана, педаль «пустой» квинты, повисающей у засурдиненных струнных в крайних регистрах

– то есть повествование как бы уходит в дымку времени, растворяясь в неведомости.

Никто не вправе потребовать от Прокофьева тех лет конкретно-исторического осмысления происходивших событий – композитор откликнулся на них так, как подсказывала ему художническая интуиция, подтолкнувшая его к тому, чтобы передать в ирреально-символических образах наплыв величайшей смуты, ощущение грандиозной ломки мира, извержение невиданных сил, угрожающую поступь «революционных гуннов».

Саратовский меридиан

Владимир Вардугин (Саратов)

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин

«Простота – высшая форма сложности», – эту формулу вывел мастер простоты Леонардо да Винчи. В «Трактате о живописи» он отмечал, чем отличается искусство живописи ото всех других искусств: «эта красота длительна и позволяет тебе рассматривать себя и обсуждать, – и не родится всё снова, как музыка в многократном звучании, не наскучивает тебе – наоборот, очаровывает тебя и является причиной того, что все чувства вместе с глазом хотели бы обладать ею, и кажется, что хотели бы вступить в состязание с глазом».

История русской живописи насчитывает не так уж много веков, всего три столетия – если не считать иконопись, тут наши мастера не уступят мастерам других европейских народов. «Как прекрасна земля и на ней человек» (Сергей Есенин) поведали красками наши соотечественники Василий Тропинин, Алексей Венецианов, Павел Федотов, Фёдор Васильев, Василий Суриков, Виктор Васнецов, Иван Шишкин, Архип Куинджи, Василий Поленов, Михаил Нестеров, Исаак Левитан, Василий Верещагин, Иван Билибин, Ефим Честняков, Филипп Малявин, Андрей Рябушкин, Константин Коровин, Константин Сомов, Виктор Борисов-Мусатов, Павел Кузнецов. «Мои краски – напевы», – говорил Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. Прекрасные мелодии живописных полотен русских художников – наше неиссякаемое богатство.

В середине 1890-х годов начинающий поэт Кузьма Петров-Водкин решил показать Алексею Максимовичу Горькому, в ту пору модному писателю, свою религиозно-философскую поэму. «Буревестник революции» не стал щадить самолюбие юноши и дал нелестный отзыв о виршах самоучки. «Этот момент подействовал

на меня отрезвляюще», – вспоминал первую критику на своё творчество Кузьма Сергеевич.

Судьба позднее не раз столкнёт его с пролетарским писателем. На третий день Февральской революции, 4 марта 1917 года, художник будет участвовать в совещании на квартире Горького, его включают в Совет по делам искусств. Издав книгу мемуаров «Пространство Эвклида» в 1933 году, Петров-Водкин вновь ощутит пренебрежительное отношение классика советской литературы: Максим Горький в статье «О прозе» заметит, что книга художника – «вместилище словесного хлама», потому что «Кузьма Петров-Водкин выдумывает так плохо, что верить ему невозможно», «он человек всесторонне малограмотный».

«Малограмотный» автор серьёзной книги «Пространство Эвклида» в письме к Андрею Белому посмеётся над старанием Горького задеть его самолюбие: «Залихватская статья Алексея Максимовича, напоминающая луг семечек под гармошку, ещё больше подзадоривает меня к работе». В том числе и к акварельным иллюстрациям к произведениям А.М. Горького, среди них особо выделял он рисунки к рассказу «Страсти-мордасти».

Отчего же «страсти-мордасти» возникли в отношениях между двумя маститыми художниками, ведь и тот, и другой – авторы символов нового мира («Буревестник» Горького и «Купание красного коня» Петрова-Водкина)? Почему же Алексей Максимович не оценил того, чему сегодня мы, читая, радуемся? Потому что певец революции всю жизнь оглядывался на Запад, стараясь угодить глашатаям либеральных ценностей, а Кузьма Сергеевич опирался в своём творчестве на русские истоки, найдя свой стиль в творческом развитии наследия иконописцев.

«Петров-Водкин воспринял не просто образы и краски икон, влияние их было шире и многограннее: он впитал в себя сам неземной, несколько отстранённый дух русской иконописи, – пишет на сайте «Проза.ру» Константин Рыжов. – Всё это внесло в его картины просветлённость, прозрачный неброский трагизм и жертвенность. (...) Его творчество стало глубоко национальным по своему духу. (...) Даже в самых реалистичных его картинах всегда присутствовал элемент высокой аллегии, «космического» обобщения, надмирности, в которых растворялось всё случайное и обыденное. Этому же способствовало особое, неевклидово пространство картин Петрова-Водкина, много и разнообразно экспериментировавшего с перспекти-

вой. Смысл его теории сводился к следующему: художник в своём произведении должен выразить сопричастность изображаемого огромному миру Вселенной. С этой целью Петров-Водкин разработал метод особой «сферической» или «наклонной» перспективы. В его картинах линия горизонта бралась обычно очень высокой и спадающей к обоим краям картины, что создавало впечатление взгляда с большой высоты на окружающую земную поверхность. При этом все вертикальные линии превращались в наклонные, и зритель как бы втягивался в условленное пространство картины. Этот сдвинутый с привычных вертикалей и горизонталей мир картины действительно казался частью нашей стремительно несущейся в космосе планеты».

Уроженец провинциального волжского городка Хвалынска (и сегодня остающегося тихой гаванью в бурном мире), Кузьма Сергеевич вовсе не хотел становиться художником. Да, он рисовал, так, для души, а мечтал стать... машинистом паровоза (ни разу не видя его: до сих пор к Хвалынску не протянули стальные рельсы). На свет он появился 24 октября (5 ноября) 1878 года в семье сапожника Сергея Фёдоровича и Анны Пантелеевны, работавшей прислугой у купца. Двенадцати лет Кузьма, ученик начального четырёхклассного городского училища, знакомится с иконописцами, сам пытается освоить это духовное ремесло.

«Предлог, уж не помню какой, завёл меня к нему в избушку на Проломной улице, – много лет спустя вспоминал художник о знакомстве со старообрядцем Филиппом Парфёновичем. – В горнице было особенно чисто и опрятно. Мастер сидел у окна за работой. Чка (иконная доска – *авт.*), над которой он трудился, находилась в лежащем положении на столе. Прислонённые к стене, стояли доски, которые с графьёй, а которые ещё только в левкасе (белый грунт – *авт.*). Пахло льняным маслом и ещё какими-то снадобьями, незнакомыми мне, но приятными... У Филиппа Парфёныча узнал я о процессах работы над иконой – от заготовки левкаса до санкирного (метод работы кистью – *авт.*) раскрытия ликов. Полюбился я, видать, старику моей радостью возле его дела, да и уж очень хотелось самому мне попробовать работы, и вот мастер дал мне прописать на подновляемой иконе травчатые околичности и палаты. Когда мною было закрашено довольно много, Филипп Парфёныч, указывая на кричащие на иконе мои краски деревьев и гор, рассказал мне о том, как всякий цвет требует сдержанности, улаженности между тонами. Жаль мне было рас-

статья с чистым цветом, хотелось повышенных гамм, но иконописец сбелил яркость и сложной смесью красок приглушил цвет...»

В 1893 году, завершив учёбу и лето отработав в судоремонтных мастерских, почувствовал призвание к «железу» и поехал в Самару, поступать в железнодорожное училище. На счастье русского искусства, провалил экзамены. Домой решил не возвращаться, записавшись в класс живописи и рисования Ф.Е. Бурова. Закончить образование ему не удалось: через полтора года Буров умер, и юноша возвратился в Хвалынский, чтобы встретиться со своими меценатами.

Его мама, Анна Пантелеевна, горничная у купчихи Казариной, показала рисунки её сестре, Юлии Ивановне Казариной, у которой летом 1895 года гостил петербургский архитектор Роман Фёдорович Мельцер, проектировавший для купчихи новый особняк. Рисунки Кузьмы так понравились Мельцеру и Казариной, что они стали добрыми ангелами-хранителями его таланта. Казарина за пять лет опеки истратила на обучение своего земляка около двух тысяч рублей (и дальше продолжала помогать деньгами), а Мельцер подсказал, куда пойти учиться.

Свои «университеты» Кузьма-Сергеевич проходил сначала в петербургском Центральном училище технического рисования Штиглица (с сентября 1895 года), а с лета 1897 года – в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, в древней столице его учителями были В.А. Серов, Н.А. Касаткина и К.Н. Горский.

Как и всякий студент, он стремился подрабатывать. В начале XX века подрядился проектировать и лепить изразцы на гончарном заводе Н.П. Сорохтина в подмосковном селе Всехсвятском. «Подбрасывал» ему заказы и Мельцер, рекомендовавший талантливого художника своим богатым знакомым. Давал Кузьма Сергеевич и частные уроки рисования. В училище он сблизился со своими земляками, Павлом Кузнецовым и Петром Уткиным (в недалёком будущем оба стали гордостью саратовской школы живописи), и друзья втроём подрядились в августе 1902 года расписать церковь Казанской Божией Матери в Саратове. К сожалению, фрески их даже не успели сфотографировать. Нет, не большевики уничтожили храм. Через два года после завершения работы окружной суд постановил уничтожить роспись как неканоническую.

Училище он окончил в 1904 году. Как и многие русские художники, получив диплом об образовании, совершенствовал мастерство за границей. На поездку заработал ещё студентом, получив крупный

заказ опять же от Мельцера – для строящейся по проекту архитектора церкви Ортопедического института на Петроградской стороне изготовить пятиметровое майоликовое панно «Богородица с младенцем». Переводить эскиз в майолику художника направили в Лондон, это была его первая заграничная командировка. А на гонорар с октября по февраль путешествовал по Италии, об итальянских впечатлениях спустя годы вспоминал: там «происходила моя зарядка и закваска в смысле понимания всего исторического прошлого живописи... Я начал с Италии, где работал в сущности мало: там я выбрал себе любимчиков, которых и чту и уважаю до сих пор, которые меня поучают всю жизнь». Кого имел в виду, говоря о любимчиках? Конечно же, Леонардо да Винчи, Джованни Беллини, Рафаэля, Джорджоне.

В Хвалынске не так давно, в 2016 году, установили памятник своему знаменитому земляку. Застыл в бронзе не с палитрой, не с кистью в руках, а рядом с... велосипедом. Тем велосипедом, который позволил ему впервые посетить Европу. Да, да, от Москвы до Парижа студенты Кузьма Петров-Водкин и Владимир Сорохтин намеревались добраться, крутя педали: прочитали объявление в московской газете: кто на двухколёсном велосипеде доедет до Парижа, тому оплатят расходы на путешествие, и рискнули. По сто вёрст в день приближали мечту, за двенадцать дней доехали до Варшавы, и всё же до столицы Франции не дотерпели: техника подвела. Поезд домчал их до Германии. Там, в Мюнхене, в знаменитой рисовальной школе Антона Ашбе учились их соотечественники – Билибин, Грабарь, Кандинский. Они-то и собрали им денег на обратную дорогу и на два месяца занятий в школе Ашбе.

Поиски своего стиля всё же привели его и в Париж (1906 год), и в Африку (1907 год, посетил Алжир и Тунис). «...Два с половиной месяца африканских прошли для меня как сказочный сон, и это впечатление не забудется, и я чувствую, что это было необходимо, полезно мне по части живописи – я почти забыл мои серые краски», – отзывался счастливый молодожён: в 1907 году сочетался гражданским браком с двадцатилетней полусербкой-полубельгийкой Маргаритой Йованович (после венчания в Хвалынске 28 августа 1910 года она примет имя Мария Фёдоровна; единственная их дочь Елена родится спустя двенадцать лет после венчания).

Второе десятилетие XX века ознаменовалось для Петрова-Водкина утверждением своего «иконописного» стиля. В 1910 году он пишет картину «Сон», получившую общественный резонанс. Хоро-

ших отзывов удостоились и «Мальчики» (1911 год). Ещё больший успех выпал на «визитную карточку» художника – полотно «Купание красного коня». Даже Илья Ефимович Репин, то того неприязненно относившийся к творчеству волжанина, вынужден был признать: «Талантище...»

Лето 1914 года – путешествие с мольбертом по Кавказу. По возвращению в Россию решает осесть в тихой гавани – покупает в Хвалынске заброшенный сад и строит дачу, назвав её Красулинкой. Кажется, ничто не может отвлечь его от работы, даже начавшаяся война. Однако в ноябре 1916 года она настигает и его. Военная комиссия направляет призывника в лейб-гвардии Измайловский полк, расквартированный в Петрограде. Определили его на полуказарменном положении, что дало ему возможность писать картину «На линии огня».

Самому же художнику не довелось попасть на эту линию: после Февральской революции писал в Хвалынск: ««Бог даст, сдадутся немцы, летом и приехать можно будет на милую Красулинку». Однако в апреле его зачислили в маршевую роту, предстояло ехать на фронт. Но наступили такие времена: батальонный комитет отменил приказ командира, оставив художника в столице. «...С конца апреля не был я в полку, да и некогда – задёргали разные советы, заседания, и никогда я ещё так не уставал», – писал он матери 2 июня 1917 года.

В двадцатые годы – работа над знаковыми картинами «Смерть комиссара», «После боя», «Фантазия». Преподаёт в бывшем училище Академии художеств. Летом 1924 года выхлопотал годичную командировку в Западную Европу. Вернулся. Поселились под Ленинградом. И тут – беда: глава семьи заболел туберкулёзом (он и сведёт его в могилу), врачи запретили... писать красками. Переключился на литературное творчество (автобиографические повести «Хлыновск» и «Пространство Евклида»). Полегчало – вновь взял кисть в руку.

Тридцатые годы – это картина-воспоминание «1919 год. Тревога», о ней он оставил свой отзыв: «„Тревога“ для меня очень нежная картина... мне удалось полюбить людей, которые там изображены». А вот полотно «Новоселье» (1937 год) – отклик на репрессии, изображение людей, коих он никак не мог полюбить. Сам он не комментировал полотно, за него это сделал критик М.К. Кантор: («Новоселье») «показывает, как было после ареста, как пролетарии вселялись в квартиру репрессированных интеллигентов. Пёстрая толпа людей, которым прежде никак не попасть было в такую обстановку – богатый паркет, высокие потолки, вид на Неву, – привыкает к обстановке.

<...> В центре картины сидит хозяин в белой рубахе, уверенный в себе человек. Лицо у него восточного типа, волевое и неподвижное, он носит усы и курит трубку. Это не вполне Сталин, вероятно, имеется в виду симбиоз Сталина и Ленина».

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин, о коем современники отзывались как о «древнерусском иконописце, волею случая попавшим в будущее», скончался 15 февраля 1939 года.

Владимир Тихомиров на сайте s-t-o-l.com поведал историю главной картины Петрова-Водкина, на которой живописец запечатлел своего младшего двоюродного брата Шуру Трофимова.

«Купание...» действительно стало своего рода манифестом художника – манифестом цветового авангарда против традиционной живописи.

«Для всякого человека, знакомого с канонами иконописи, в цвете коня нет ничего необычного: это знак неземной природы животного. Кони огненные – красные – вознесли на небеса пророка Илью. На огненном коне восседает Георгий Победоносец, разящий копьём дракона – символ язычества. Красный конь принадлежит и святому Дмитрию Солунскому, одному из самых почитаемых в то время на Руси святых. Но самое главное – на красном крылатом коне ездит сам Архангел Михаил».

Картина «Купание красного коня» стала гимном всех цветов сразу. «В спектре выделяются шесть обособленных лучей: фиолетовый, синий, зелёный, жёлтый, оранжевый и красный, – писал сам Петров-Водкин в книге «Пространство Евклида». – Каждый из этих цветов проходит гамму осветления, смешивается с соседями справа и слева и уступает им место. Ньютон, очевидно, желая сохранить аналогию цвета и звука, ввёл седьмой цвет, являющийся не более как разбелом от синего к зелёному. Ньютон же назвал все эти семь цветов основными, но ещё античные греки, при наблюдении радуги, принимали за основные только три цвета: синий, жёлтый и красный, считая остальные оттенки производными от смешения основных друг с другом... Промежуточные цвета – фиолетовый, зелёный и оранжевый – являются составными, или сложными. Они вмещают в себе двойки основных: фиолетовый – синюю и красную, зелёный – синюю и жёлтую, оранжевый – жёлтую и красную. Из этих же цветовых двоек они и могут быть составлены оптически и пигментарно...»

«Это основное трёхцветие и изобразил Петров-Водкин, – утверждает Владимир Трофимов. – Причём каждый основной цвет у него символизирует и определённую стихию. Красный – трансцендентальный огонь, чистая энергия космических сфер. Синий – цвет воды, то есть первовещества и основы основ всей материи. Помните строки из книги Бытия: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою». Наконец, жёлтый – это человек, соединивший в себе и земную материю, и духовный мир».

Картину Кузьма Сергеевич начал писать летом 1912 года в Хвалынске. Дописывал – на берегах Невы, спешил успеть к открытию выставки «Мира искусства». Весной 1914 года десять картин Кузьмы Сергеевича, в том числе и «Купание красного коня», были посланы в Швецию на выставку русских художников. Далее – война, революция, непризнание СССР Западом – полотна волжского живописца оказались в «дипломатическом плену».

Умирая, художник завещал жене вернуть картины на Родину. Ей удалось это только в 1950 году. Однако советские музеи отказывались брать «дореволюционный хлам»: авангард в ту пору считался порочным. «Купание красного коня» купила в частную коллекцию Казимира Басевич. А в хрущёвскую «Оттепель» – подарила Третьяковской галерее. Так, на красном коне, состоялось триумфальное возвращение Петрова-Водкина, ныне по праву считающегося одним из лучших русских художников.

Александр Демченко (Саратов)

Константин Федин



Наряду с А.Н.Толстым, из саратовских писателей начала XX века самым значительным был *Константин Александрович Федин* (1892–1977). Он родился в нашем городе, и в его опубликованных воспоминаниях находим такие строки.

Родина моя – Саратов.

Детство – окружные деревеньки Евсеевка, Синенькие, Увек, Поливановка, Курдюм и Разбойщина. Заброшенные сады, рыбацьи дощаники, буксиры, крепкий анис...

Детские впечатления от Волги с её неповоротливыми пароходами, бесконечными вереницами плотов, просмолёнными рыбацкими дощаниками и окрестными садами – отсюда пошли мои первые

представления о русской земле, о русском народе. Здесь складывались начальные представления о прекрасном...

Волга – моя родина. Каждое новое свидание с ней волнует меня, точно, ступив на её берега, я попадаю в отчий дом... Волга в русской жизни – как небо и воздух. Мы дышим Волгой, мы любим ее. Мы поём о ней самые сердечные песни. С детства волжанин мечтает о своей реке, как о самом прекрасном из всего, что ему дано на земле.

В романе «Костёр» встречаем одну из вариаций на общеходовую истину «Все мы родом из детства».

Чем дольше не был в доме, где вырос и оставил свои ранние годы, тем беспокойнее стучит сердце, когда опять приближаешься к родному порогу.

Кажется, давно уже всё позабылось, поросло мхом и грибами, да вдруг выгянет на повороте дороги какая-нибудь дряхлолетняя сосна, по которой карабкался мальчишкой – висел где-то на суку, под небесами, посвистывал Соловьём-разбойником – и сами собой останавливаются ноги.

Глядишь, глядишь на разлапую вершину и дивишься: да неужели ты всё ещё прежняя, какой была тогда? А я-то думал – уже больше ничего не повстречаешь былого, всё переменилось или ушло. Но забвение – только дымка: дунет ветром – её нет.

В конце первой книги этого романа один из героев, оглядывая Оку, говорит: «*Это почти Волга. А Волга – что может быть роднее?*»

Саратов и Поволжье живут во многих произведениях писателя – в рассказах «Сазаны», «Встреча с прошлым», «Гармонь», в повести «Старик» и особенно широко в романах «Братья», «Первые радости», «Необыкновенное лето». К примеру, в романе «Первые радости» всё происходит в Саратове: Липки, Пешка, Зелёный остров, здание Музыкального училища (будущая Консерватория), строящееся здание Университета, Театр драмы, сад Очкина и т.д. Касательно первой из названных достопримечательностей в этом романе говорится следующее.

В городе был большой бульвар с двумя цветниками и английским сквером, с павильонами, где кушали мельхиоровыми ложечками мо-

роженое, с домиком, в котором пили кумыс и йогурт. Аллея, засаженная сиренями и липами, вязами и тополями, вела к деревянной эстраде, построенной в виде раковины. По воскресеньям в раковине играл полковой оркестр. Весь город ходил сюда гулять, все сословия, все возрасты... Бульвар назывался «Липками».

* * *

Переходя непосредственно к художественному наследию писателя, сразу же начнём с того, что впервые по-настоящему обозначило масштаб его дарования – произошло это в середине 1920-х годов.

Кульминационный этап начала XX века приходился на исторический отрезок от начала Первой мировой войны до окончания Гражданской войны в России. Именно этот отрезок определяет временные рамки повествования в романе «Города и годы» (1924). В нём до известной степени как в сгустке представлен событийно-психологический узел происходившего на том этапе, причём происходившего на территории двух стран, находившихся в самом центре исторического процесса тех лет – России и Германии.

«Города и годы» – первый и, пожалуй, лучший роман Федина. В нём писатель поднялся до самого высокого уровня современной художественной прозы, одним из свидетельств чего является его издание во многих странах мира, а также выпуск двух фильмов (в 1930-м, а затем в 1973 году). Достигнутый уровень становится показателем несомненной убедительности отображения представленной здесь реальности и побуждает довериться слову и мысли писателя.

Будучи одним из самых примечательных произведений русской литературы этого времени, оно обнаруживает концепционную близость к роману А.Н.Толстого «Хождение по мукам» и диалогии лучших отечественных симфоний тех лет – Пятой и Шестой Н.Мяковского. Общая для них центральная тема – судьбы интеллигенции в ситуации коренного исторического перелома начала XX столетия.

Бурный водоворот событий, кардинально меняющих всё и вся в этом мире, и напряжённые искания личности, которая, словно щепка, мечется в этом водовороте – вот что повлекло за собой усложнённую композицию романа, в котором действие лишено хронологической последовательности, а сюжетные линии обрываются и вновь всплывают на поверхность. На эту «изломанность» профиля повествования

своё воздействие оказали и модернистские увлечения начала XX века, с характерным для данного периода стремлением к художественному эксперименту, так что и по своей форме роман Федина весьма отвечал духу времени.

В написанном много позднее послесловии к своему первому роману, автор констатировал в отношении главного героя: «*смятение духа Андрея Старцова, нашедшее отражение в “смятенной” концепции романа*». Через его фигуру был запечатлён сложный комплекс столь свойственных переломной эпохе исканий, прозрений, заблуждений и мучительных раздумий человека в его столкновении с необходимостью социально-нравственного выбора.

«Смятенная» концепция романа «Города и годы» определяет изломанность его «маршрута». *Города*, по которым перемещается повествование – это несколько немецких городов, Петербург, Москва, уездный город Семидол, а также ещё целый ряд всякого рода «населённых пунктов» Германии и России. *Годы* зафиксированы в названиях глав.

*Глава **первая** о годе, которым завершён роман*

Глава о девятьсот девятнадцатом

Глава о девятьсот четырнадцатом

Глава отступлений

Затем следует их последовательная смена:

Глава о девятьсот шестнадцатом

Глава о девятьсот семнадцатом

Глава о девятьсот восемнадцатом

*Глава **вторая** о девятьсот девятнадцатом, которая предшествует **первой***

Глава о девятьсот двадцатом

Так, совершенно вольно, необычно, с хронологическими перестановками, строится композиция романа. Сюжет начинается с конца, события излагаются с обрывами нитей повествования, которые в конечном счёте связываются воедино. Правда, приходится признать: чтобы безусловно сложить для себя сюжетную канву в единую последовательность, читателю после полного прочтения желательно вернуться к исходным главам. Только тогда станет ясно, что начало

романа – не абсурд, и прояснится, что главный герой сходит с ума, «железный» друг-большевик убил его за совершённую им измену «делу революции» (когда-то Андрей из личных соображений помог спастись её врагу) и был оправдан товарищеским судом.

Ни в коем случае не будучи автобиографическим произведением, роман «Города и годы» тем не менее явился непосредственным отображением того, что писателю приходилось наблюдать в те времена. Он находился в Германии с весны 1914 по осень 1918 года и волей обстоятельств оказался там в положении гражданского пленного. Это позволило ему многогранно, во всевозможных ипостасях описать жизнь немцев времён Первой мировой войны.

В раскрытии во многом чуждого для него национального уклада жизни нередко сквозит ирония. Она относится главным образом к бюргерскому укладу жизни, девизом которой является благополучие во что бы то ни стало. Благополучие чистенького, гладкого, ухоженного, упорядоченного существования, отвечающего всем установлениям раз и навсегда установленных правил. Об этом типе существования определённое представление даёт образ-метафора, открывающий *Главу о девятьсот семнадцатом.*

Этот дом благополучен.

Он не мог не быть благополучным. Его окна горели на солнце таким огнём, точно в них были вставлены не стёкла, а хрустальные многогранники. Он был умеренно сер, потому что был облит цементом, умеренно розов, потому что к цементу был примешан сурик, умеренно бел, потому что выступы и лепка фасада были чистенько отштукатурены.

Этот дом – с сотнями горящих окон, с тяжёлой, как храмовые ворота, дверью, прикрытый гладкой чешуёй кирпично-красной черепицы – этот дом был умеренно приятен.

Всякий умеренно приятный дом, конечно, благополучен. Как человек, который стоит на своём месте, в галстуке, в манжетах, проглаженных брюках, с упорядоченными волосами на голове, в крепких башмаках и с своевременной улыбкой на лице. Такой человек приятен, такой человек благополучен.

Это бюргерское благополучие разлетается вдребезги при столкновении с ужасами войны. И тогда авторскую иронию сменяет сгущённая экспрессия боли и страдания. Таков, к примеру, эпизод в той

же «благополучной» главе, когда в госпиталь является жена искалеченного солдата, потерявшего все конечности, зрение и слух. Он умоляет окружающих написать жене, чтобы она приехала, а она в это время находится рядом и пытается пробиться сквозь его слепоту и глухоту.

– Альбе-ерт! Ты слышишь, ты видишь меня? Альбе-е-ерт!

– Жене напишите, слышите? Марте Бирман, в Тейфельсмюле...

Она кинулась перед ним на колени, теребя его голову, глотая слёзы, лившиеся в рот, задыхаясь, кашляя, икая, визжала:

– Альберт! Я здесь, здесь, я твоя Марта! Мерхен, твоя, твоя, здесь, здесь, здесь!..

Он вопил разодранным криками голосом, кружа распахнутыми чёрно-синими, как старая эмаль, глазами без зрачков:

– Жене, напишите жене!

Та же ирония и та же сгущённая экспрессия сопровождают описания жизни России послеоктябрьских лет. Федин весьма рельефно воспроизводит некоторые типичные особенности поведения и лексикона новой революционной власти, утвердившиеся в те годы. К примеру, не без явной насмешливости он рисует фигуру председателя исполкома некоего Семидола.

По городу надо ходить быстро, припечатывая подошвы к утоптаным панелям, подёргивая и теребя верхнюю губу, сморщив на лбу шишку и глядя вперёд по меньшей мере на полверсты. А когда встречные кланяются – отвечать стремительно и кратко:

– Зр-расте, товарищ!

Если же ехать в тарантасе, то не иначе, как сжав крепко губы, засунув руки в карманы и впившись глазами в кучерскую спину. Тогда всем ясно, что товарищ Голосов спешит по неотложному делу государственной важности, а не катается на советских лошадях без необходимости.

* * *

Совершенно иная тональность вступает в свои права там, где писатель обращается к ведущей теме своего романа: судьба интеллигента, запутавшегося в бурном водовороте «страшных лет России» (А.Блок) – России Первой мировой войны, двух революций и Граж-

данской войны. В этом историческом водовороте прочное место могут найти только фанатики, которые вплавляют свою судьбу в магистраль всеобщего жизненного потока. Колеблющиеся, неуверенные, сомневающиеся, подобные Андрею Старцову, при всех их человеческих достоинствах обречены быть смятыми этим потоком.

Именно такой – смятой, уничтоженной, отброшенной прочь оказывается единичная человеческая судьба, олицетворяемая образом главного героя. Смятой, перекорёженной в мясорубке и кипящей лаве этого времени. Один из «бывших», действительный статский советник, как-то говорит Андрею: *«Теперь всё полетело к чёрту в пузо. Всё! Мы теперь с вами – кашка в утробе какого-то дьявола».*

Симптоматичен трагический финиш жизни главного героя, который автор связывает с городом на Неве как горнилом нового жизненного порядка. Образ этого города унаследован от самых мрачных страниц русской литературы, что дополнительно отягощено голодом и разрухой революционного лихолетья.

Исходная глава романа начинается на той абсурдно-нелепой ноте, которая может привести читателя в замешательство. Насколько можно понять по первым страницам, главный герой, высунувшись из окна, обращается к соседям с речью, по поводу которой его хозяйка констатирует: *«Я давно думала, что он помешался!»* Отдельные фразы этой речи говорят о состоянии персонажа.

– ... меня грызёт тоска, почтенные граждане, сердце моё ссохлось и свернулось штопором, как лимонная корка на раскалённой солнцем мостовой.

Из этой же речи можно понять, что дело происходит в Петербурге: *«Теперь белые ночи, и в нашем колодце...»* Слово *колодец* повторяется затем дважды, и когда здесь же находим упоминание о *«каменной коробке смежных домов»*, мы понимаем, что речь идёт о столь характерной для Петербурга невероятно скученной многоэтажной застройке, напоминающей глухие, тёмные, сырые колодцы, подавляющие отсутствием солнечного света и малейшего намёка на какой-либо ландшафт.

Глава, названная первой и повествующая о девятьсот девятнадцатом, открывается разделом под названием *«Петербург»*. Город, который за видимостью роскошных проспектов и набережных всегда отличался каменной бесприютностью «нутра», с особой очевидно-

стью предстал в этом своём качестве в первые послеоктябрьские годы, годы «нового летоисчисления», как помечает это автор.

На третий год нового летоисчисления, в конце октября, над Петербургом висела тьма. С северо-запада гнал тьму со свистом и гулом мокрый, косоплечий ветер.

Петербург шелушился железной шелухой, и шелуха со звоном билась по крышам и падала, скрежеща, на каменные днища улиц.

Внизу было темно, как в туннелях.

Дома вымерли, дома провалились, домов не было. Пересекались, тянулись во тьме безглазые, мокрые бока туннелей.

И по мокрым, безглазым бокам туннелей и по каменным днищам их с визгом и звоном неслась железная шелуха. Косыми плечами мял ветер каменный город, сдирал ошмётками сношенную кожу, швырял её в промозглую тьму.

И Федин рассказывает о жителях этого города, которым приходится проживать «долгую жизнь без неба, без прямых, широкогрудых ветров, вырасти в сомкнутом строю железных столбов, провести детство на чугуне лестниц и асфальте мостовых». Именно в этом городе Андрей Старцов окончательно не выдерживает потрясений судьбы и впадает в помешательство, когда немецкая девушка, которую он так любил, приезжает в Петроград и, убедившись в его измене (он невольно оказался женатым на другой), бежит прочь, а несколько погодя приходит письмо из Германии от того немца-врага, которого он спас от возмездия революции (в письме сообщаются подробности, приводящие Андрея в ужас). Старцов бежит прочь из дому, как когда-то бежал обезумевший пушкинский Евгений «Медного всадника».

Всклокоченный, измятый, он замедлил свой отчаянный бег только на окраине города. Кругом него лежали пустыри, засыпанные отбросами и кирпичом. Шёл мелкий дождь, сгущая и холодея вечерний сумрак. В каменном остове разрушенной постройки, как зверь в клетке, покачивался ветер.

Делая местом развязки невские берега, а её временем вечерние сумерки, и до предела нагнетая экспрессию, писатель рисует картину кошмара, окружившего Андрея.

Его поглотила беззвучная громада амбаров, элеваторов, вышек и башен. Он углублялся в город костенеющих, мёртвых небоскрёбов.

Вдруг что-то серое пересекло ему дорогу и провалилось в землю. Один за другим скользнули через дорогу серые комочки. Вот что-то ткнулось об его сапог и откатилось в сторону. Вот он наступил на что-то мягкое, как тряпка, и короткий визг резнул по его ушам. Он замедлил шаг, потому что начал наткаться на податливые препятствия, рассыпанные по всей дороге. Он остановился, потому что пронзительные визги, раздававшиеся с каждым его шагом, заострились до свиста.

Он стоял посередине улицы из подпиравших чёрное небо амбаров. Он стоял по щиколотки в какой-то массе, крутыми волнами перекатывавшейся через дорогу и тяжело омывавшей его ноги. Он смотрел на мутно-серые гребешки этих волн, и они казались ему покатыми спинками каких-то бесчисленных гадких зверьков.

Андрей рванулся и побежал к городу. Но улицы завели его опять на пустыри. Он оступился в глубокую рытвину, упал, стал выкарабкиваться и скатываться назад в яму. Наконец, с воплем выскочил из ямы и кинулся в ночь, крича:

– Помогите, по-мо-ги-ите!..

И в ночи, по щебню, по рытвинам, по бесконечным пустырям метался, как безумный, ища путей. Но кругом него лежали пустыри, над ним висело чёрное небо, и не было человеческого жилья, и не было путей.

Разумеется, эта финальная сцена во многом метафорична. Та трудная судьба, которая выпала на долю главного героя, его попытки найти своё место в буреломе событий войн и революций, заканчиваются печальным крушением (кстати, лучшим из предварительных названий романа Федин считал «Бурелом»). Ночная темь, рытвины и ямы петербургской окраины, кишашие крысами зловещие пустыри – такова нелицеприятная картина времени, не имеющая ничего общего с пафосом утверждавшегося «светлого царства коммунизма».

Между прочим, и в той публичной речи, с которой Андрей обращается к соседям по каменному колодцу, сквозит неприкрытая ирония в адрес устанавливающегося социального строя.

– Почтенные граждане! Республика в конце концов неплохая штука. В республике можно выбивать перины и проветривать их на

солнышке. В республике можно иметь музыкальный слух и обучаться игре на домре. Совершенно очевидно, что образ правления государства никак не отражается на добротности граммофонных пластинок. И, наконец, республика сравнительно легко усвоила, что крашенные оконные рамы отменно противостоят ветрам и непогоде.

– Добрейшие обыватели! На дворе двадцать второй год. Это верно, потому что мы кушаем сметану и простоквашу, учимся играть на домре и проветриваем перины. Это верно, потому что против перечисленных занятий, как ни мало они революционны, республика не возражает...

И оказывается, что серьёзная, глубокая по своей внутренней сути, безусловно положительная личность, каким обрисован Андрей Старцов, несомненно вызывающий симпатии читателя, эта личность, при всём стремлении влиться в общий строй меняющегося бытия, обречена на роль маргиналия и более того – сломлена обстоятельствами. Этой объективной жизненной правдой своего очень субъективного, «странного» романа Федин был чрезвычайно далёк от того писательского конформизма, который ему приписывают порой в нынешние, посткоммунистические времена.

* * *

Наблюдая резко изменившийся мир, мир начала XX века, писатель не раз констатирует его «антилиризм» и не раз заявляет о праве человека на нежность, любовь и добросердечие.

Почему нельзя говорить о чувствах трогательных и наивных, как детский лепет? Кто наложил запрет на нежные вздохи, на незабудки, на чистый, тёплый поцелуй? Кто осмелился сказать, что чувствительность – это нечто более пошлое, чем жестокость, в то время как влюблённый шёпот мы слышим реже, чем стон убитого?..

Эта затоптанная суровым временем травинка нежности и любви в конечном счёте оказывается важнее грохота и беснований грозного, беспощадного социума. Главный герой показан сломленным не столько тем, что не сумел толком вписаться в круговорот окружающей жизни, сколько тем, что предал самого дорогого для себя человека, загубил свою настоящую любовь. И его последним, всеохваты-

вающим желанием становится во что бы то ни стало увидеть бесценную и единственную для него Мари.

Высшая драгоценность большого человеческого чувства подтверждается в том эпизоде романа, когда Андрей рассказывает другу о своей истории с Мари. Тот задаёт ему вопрос и получает абсолютно однозначный ответ.

– Значит, самое большое в твоей жизни за эти годы – любовь?

Андрей сказал:

– Да.

В «лирических отступлениях» романа «Города и годы» столь характерная для него авторская ирония приобретает совершенно иные «обертонны». Вот характерный пассаж в той главе, в которой предполагается рассказать о мощном всплеске чувства, возникшего между Андреем и Мари.

Глава, которую мы пишем, посвящена цветам. Их мало в нашем романе, их любят девушки, негодующие на писателей, которые рассказывают о войне, забастовках и королях, вместо того чтобы говорить об изменах и объятиях, о любви и цветах. Грустно думать, что до этих сочувственных слов не дочитает романа ни одна девушка. Но если нежная душа, вконец измученная солдатскими эшелонами, революционерами, социал-демократами и королями, случайно раскроет книгу на этой странице, она найдёт здесь наше клятвенное обещание говорить на протяжении главы только о цветах, об одних цветах, душистых, окропленных чистою росой, целомудренных, живых цветах!..

Ирония всевозможных оттенков – одно из свидетельств несомненной и ярко выраженной романтической природы фединского романа. Но, разумеется, это романтизм современного покроя, чему служат и соответствующие «модернистские» черты повествования: отмеченная выше «изломанность» конструкции, неожиданные повороты сюжета, запредельные состояния, сложно закрученная вязь человеческих судеб.

В том же ряду – особая выпуклость, резко поданная индивидуализация обрисованных характеров. В первую очередь, это касается образа Мари, особенно времени её подросткового становления, когда

она обрисована своевольной, «дикой» девочкой, которую простолюдины подозревают в причастности к дьяволу. Одно из проявлений её «бесовщины» явствует из рассказа кучера, обязанностью которого было резать кур, гусей и уток.

Только он приладился у чурбана и, зажав гуся между колен, замахнулся тесаком над гусиной шеей, как к нему подбежала фрейлен Мари и объявила о своём желании зарезать гусака собственноручно. Да, да, собственноручно! Каково было ему это слышать? Конечно, он отговаривал её, упрашивал, пригрозил даже нажаловаться. Не тут-то было! Мари схватила гуся за шею и заладила своё: дай да дай. В конце концов она вырвала у него тесак и ударила по гусиной шее. Отрубить гусаку голову ей не удалось, но кровь хлынула ручьём, и гусь вырвался у кучера из рук. Птица была крупная, сильная. Два-три взмаха крыльев – и она взвилась под крышу и заметалась вдоль и поперёк сарая, натыкаясь на стропила, косяки, изрыгая стонущий хрип.

А Мари неподвижно стояла у притолоки и каким-то мёртвым, остылым взглядом следила за издыхавшей птицей. И когда кучер заметил этот взгляд, он опрометью бросился из сарая. Вспомнить о глазах Мари или пойти в сарай, где он увидел их, ему было жутко. А заколоть птицу теперь он просто не мог.

Несколько позже Мари повесила кошку, любимицу своего брата. И когда отец спросил, зачем она сотворила с кошкой «такую гадость», услышал в ответ: «Хотела посмотреть, как она будет умирать...»

Через несколько лет эта девочка-зверёк превратилась в красивую девушку, о которой мечтает именитый своим происхождением лейтенант и ему удаётся обручиться с ней. Но затем Мари встречает Андрея Старцова, находящегося в Германии на положении интернированного чужеземца, и их охватывает большое взаимное чувство.

Это та Мари, которую Андрей позже предал – пусть в чём-то невольно, но предал, связав свою жизнь с другой женщиной. И это предательство, наряду с другими обстоятельствами его неудавшейся судьбы, сводит его с ума.

Заострённость подобных перипетий, опора на рельефное, отточенное слово, наполненная нервной энергетикой проза – всё это отмечает принадлежность фединского романа к по-настоящему боль-

шой литературе. О том же свидетельствует обращение к поднятым здесь крупным социально-нравственным проблемам. Глубинные смыслы конкретно-сюжетного повествования выразительно подчёркнуты введением соответствующих метафор. Так, открывая *Главу о девятьсот восемнадцатом* (год окончания Первой мировой войны), писатель использует образ, символизирующий агонию человечества, выпотрошенного прошедшей войной.

Старый взбесившийся пес, голодавший в беспомощности самого себя, при последнем издыхании повалился на землю. Сухим языком он начал зализывать раны на своих ляжках и окровавленной мордой вправлял в распоротый живот выпавшие внутренности.

А вокруг пса курился ладан, и колокольцы кадильниц переливались над его ушами, и умильные патеры, кардиналы, ксёндзы шествовали в чинном согласии, и раввины лопотали свои тысячелетние заклинанья, и ангельские голоса оглашали застывший воздух:

*И на земле мир...
в человецех благоволение...*

А пёс южал от предсмертной боли, и слепые глаза его были застланы мутной слезой.

Так встретили люди мир.

Писатель стремится осмыслить истинные причины, которые привели к развязыванию Первой мировой войны. В одной из начальных глав он вводит в картину народного гулянья эпизодического персонажа, который выражает то, что затаилось в подсознании германской нации. И примечательно, что его откровение изливается в разделе под заголовком *«Когда, собственно, началась мировая война»*. Вот какой видит он Германию кануна войны.

– Такой расцвет, такая пышность, такой достаток, такое довольство. Нестерпимо. Я чувствую, что под почвой всей страны, под сознанием всего народа лежат целые пласты напряжённого нетерпения. Всё кругом так насыщено, налито, наполнено, что нужна, необходима, неизбежна разрядка. Во всём вокруг я слышу дыхание какой-то страшной потенции. И я вижу, как эта потенция растёт, как она непрестанно питается извне, словно аккумулятор, заряжен-

ный электричеством. Вы понимаете, куда она будет направлена? Вы ощущаете, как эта сила колеблет под вами землю? Вы чувствуете, какое это будет извержение?

Следует признать следующее: подспудно в этом романе вызрела мысль о нацистской идее, завладевшей сознанием Германии всех первых десятилетий XX века, что вовлекло человечество в катастрофы двух мировых войн. В написанном много позже послесловии к роману Федин отмечает, что уже накануне первой из этих войн обнажились *«издавна воспитанные милитаризмом и укоренившиеся черты. В мещанской, буржуазной и особенно юнкерской среде это было национальное высокомерие и воинственная нетерпимость ко всем ненемецким народам. Почти всякий филистер, от мала до велика, считал себя призванным судить каждую нацию и рвался “наказать” славян, “наказать” французов уже за одно то, что они смели думать не так, как думали немецкие милитаристы».*

И автор справедливо отмечает в своём романе *«предвидение последовавших за Первой мировой войной событий».* Те силы, которые обрекли мир на страшные потрясения Второй мировой войны, *«существовали в зародыше ещё в Первую мировую войну».* И он напоминает о чудовищных преступлениях: *«Это нацисты уничтожили в своих лагерях тысячи тысяч мужчин и женщин. Это они во рвах расстреливали матерей с грудными детьми. Это они выжгли целые страны. Они стёрли с лица земли сотни городов. Они клеймили пленных, как каторжан...»*

* * *

Так в русскую литературу первой половины XX века входил ещё один крупный писатель. Это подтвердил его второй роман – **«Братья»** (1928). Федин вновь рассказывает здесь главным образом о судьбах интеллигенции примерно в те же трудные, переломные годы: перед революциями 1917 года и Гражданской войной, в их время и в ближайший период после них. Он вновь обнаруживает прочное, но ещё более широкое знание жизни в различных её пластах и ипостасях – в российской глубинке и столице, в среде интеллигенции и в низовых слоях. Однако на этот раз он только изредка позволяет себе выходы в романтически заострённый показ дебрей сознания и психологических «темнот». Здесь он ориентирован на безусловно реалисти-

ческую прозу с достаточно последовательным изложением событийной канвы и крепко сцепленными людскими судьбами.

В центре жизненной драмы семья Каревых – отец (заволжский промышленник) и три брата: пользующийся широким признанием профессор-медик Матвей, мучительно ищущий своего пути музыкант Никита, лихой вояка Ростислав. Рядом с ними множество колоритных фигур, основные из них – матрос-большевик Родион и «роковая женщина» Варвара, непредсказуемая, обольстительная (в некотором роде близка Настасье Филипповне из «Идиота» Достоевского и предвосхищает Ларису из «Доктора Живаго» Пастернака).

Главное лицо – Никита. Он особенно притягателен для автора и потому, что находится в разладе с окружающей жизнью, и потому, что олицетворяет неизбежно сложные искания творца искусства (не случаен жанровый подзаголовок этого произведения: *роман-симфония*). Федин хорошо сознаёт, что с точки зрения всеобщего бытия это только пылинка, но в этой пылинке отражается вся вселенная жизни. И сразу же следует признать, насколько поразительно точно, с законченным знанием профессиональных мелочей и вместе с тем поэтично описывается творческий процесс становления музыканта: обучение на скрипке, затем переход к сочинению музыки.

К примеру, очень подробно и достоверно рассказывается об обычно типичной для детей (особенно мальчиков) нелюбви к урокам музыки и к неизбежной профессиональной муштре во время этих занятий. И как высшую благодать подаёт писатель момент, когда после многолетнего ученического «послушания», после нередких приступов ненависти к своему учителю-мучителю Якову Моисеевичу, Никита с ним и двумя другими музыкантами исполняет в публичном концерте квартет Мендельсона и наконец-то впервые в жизни входит в соприкосновение с настоящей музыкой: *«Так, если бы одушевить неживую природу, пригретая солнцем капля воды должна была бы чувствовать себя испаряясь»*. С этой минуты он возлюбил *«учителя, скрипача Якова Гольдмана»* и понял, что *«на свете стоило жить»*.

По роману на этот счёт рассыпано множество метких штрихов и деталей. Вот, допустим, Никита Карев дирижирует своей новой симфонией в филармоническом зале. После исполнения – оглушительный успех у публики. Вздволнованный композитор благодарит оркестр, трясёт руку первому скрипачу, на что *«концертмейстер снисходительно-вежливо улыбался»*. В артистической Никиту ждал старый мэтр. *«Он чуть приподнял над своим животом вялую руку и без-*

словно дал её Никите пожать. Вероятно, это означало решительную похвалу...»

И в отношении всего остального в романе «Братья» находим массу впечатляющих жизненных наблюдений. Так, после прошедшего в городе черносотенного погрома, направленного против инородцев, Никита возмущается гнусным поступком блюстителя порядка и в разговоре со старым евреем называет это подлостью, на что его собеседник отвечает древней мудростью.

– Подлость?.. Вам надо знать талмуд. Там есть такое место: падает камень на кувшин – горе кувшину; падает кувшин на камень – горе кувшину; так или иначе – всё горе кувшину.

Или такой эпизод. Когда Никита совершенствуется в музыкальном ремесле за границей, в одном доме с ним живёт молодой скрипач, который трудится неустанно, как автомат, у которого всё в жизни, что называется, разложено по полочкам и который буквально источает ясность, бодрость, жизнелюбие. Но как-то его педагог из самых лучших соображений посоветовал ему перейти на альт. И после нескольких дней депрессии тот повесился. Никиту этот случай психологически сразил наповал: такой жизнелюб, такой деятельный и целеустремлённый молодой человек, и одно благое пожелание сбивает его с ног. То есть насколько всё зыбко и эфемерно в человеческом мире!

И ещё раз о конформизме, в котором постсоветское литературоведение не раз упрекало Федина. Даже самый поверхностный анализ текста «Братьев» убеждает в заведомой объективности писателя. Он показывает реальность с учётом победы большевизма, но в равной мере отмечая плюсы и минусы как предреволюционной, так и после-революционной жизни. То и другое он описывает без малейшего энтузиазма, а перипетии судьбы главного героя, Никиты Карева, отнюдь не приводят к какому-либо завершающему высветлению. Роман заканчивается только констатацией необходимости примирения с жизнью и своей судьбой. «*Пусть так*» – эта последняя фраза повествования звучит для Никиты, обречённого на одиночество, как смысловой синоним тривиальной истины: приходится жить, надо жить, другого естественного выхода для человека нет.

Тем не менее, эта нота знаменовала отход от трагического мировосприятия, характерного для предыдущей книги, из чего можно сде-

лать вывод, что русская интеллигенция послеоктябрьских лет постепенно обретала своё место в резко изменившихся условиях существования. И именно к безвозвратно уходящему прошлому относится эпиграф произведения, взятый из Байрона: *«Прощай, прощай, и если навсегда, то навсегда прощай!»*

Другой роман, другое мироотношение и другой Петербург–Петроград–Ленинград. В облике этого города отступают подавляющий мрак и каменная неприютность, в известной мере возвращаются «респект» и фешенебельность. И уже на третьей странице книги мы сквозь всю ироничность автора прочитываем уверенно пророческое.

Давно ли потеряли мы в переулках нашей памяти – так легко, словно обронили на проспекте перевязанную шпагатиком покупочку – окаменело-возвышенный облик Петербурга? Грозные мятежные и смятенные годы счесали с Петербурга завитушки, пуговицы, папильотки, бантики, и город предстал перед нами в суровой своей нагоде. Поблёлкло, омертвилось великолепие фасадов, застыли обмороженными пальцами недвижные краны верфей, гавани, порта, и люди, скрюченные холодом, торопились оголеть окоченелый город там, где он был ещё прикрыт.

Но нет такого испытания, нет запрета, которые поколебали бы людскую веру в воскресение, и люди верили, что город воскреснет, и – каждому по вере его – город воскрес. Он зашевелил окоченелыми пальцами, со ржавым свистом повернулись краны верфей, он начал дышать, и редкой испаринкой отделились от него дымки и поплыли в рассвет.

И вот уже изо всех щёлочек, скважин и трещин, с василеостровских задворков, величественных своими фасадами, лопухами и крапивой, с молочнобидонной, сыроварной Охты, из деревянного Лесного, из подворотен дворцов и разбитых окошек Рот – отовсюду полез, повыполз, посочился старомодный, недавно упразднённый Петербург.

* * *

Завершающие литературные труды Константина Федина, постепенно раздвигаясь в масштабе, складывались в большую трилогию романов: «Первые радости», «Необыкновенное лето», «Костёр». В них прослеживалась судьба одних и тех же основных персонажей, связанная с важными историческими вехами жизни России первой

половины XX века: 1910 год как начало новой фазы общественного подъёма после поражения Первой русской революции, 1919 год как решающий момент в ходе Гражданской войны, 1941 год как начало Великой Отечественной войны.

Последняя часть трилогии осталась незавершённой, и главной причиной тому послужило, очевидно, ощущавшееся самим автором заметное снижение художественной силы создававшегося текста. Как и прежде, убеждает свойственное писателю хорошее, точное русское слово, доскональное знание жизненного материала, однако присущая ему обстоятельность описаний вязнет здесь в подробностях, житейских мелочах, что становится помехой полноценному восприятию замысла.

Таким образом, реально приходится говорить не о трилогии, а о дилогии романов, объединяемых в том числе близостью времени создания: первый из них закончен в 1945, второй – в 1948 году (кстати, о значимости этих книг говорит тот факт, что по ним в 1956 году была выпущена дилогия одноимённых фильмов).

По своей сюжетно-хронологической основе роман **«Первые радости»** обращён к жизни России начала XX века, когда после поражения Первой русской революции зарождалась новая волна освободительного движения. Писатель воссоздаёт картину этой жизни в призме событий, происходящих в большом провинциальном городе. Воссоздаёт очень сочно, во всех срезах социальной иерархии: от «столпов общества» до тех, кто тогда «посягал на священные устои», от состоятельных горожан до самых нищих низов, от представителей художественной братии до «золотой» молодёжи.

Среди множества ярко обрисованных чисто русских типажей выделены главным образом трое. Кирилл Извеков предстаёт как юноша, в характере которого просматривается будущее страны. Наделённый принципами, волей, развитым чувством человеческого достоинства. Он смолоду встаёт на путь революционной борьбы, и в нём хорошо ощутима хватка тех, кто впоследствии составил ядро властных структур «страны Советов».

Цветухин – чрезвычайно характерно выписанный образ актёра, который по-детски открыто радуется своему успеху у публики и способен добиться определённых высот в искусстве благодаря своей несомненной талантливости. При всём антураже «премьера», это человек с сердцем, наделённый отзывчивостью и готовый постоять за справедливость.

Пастухов – фигура барственная, вальяжная. Привыкший жить на широкую ногу, в меру циник и эгоист, он тем не менее не утрачивает «человеческого лица» и большого обаяния.

В отличие от романов Федина 1920-х годов («Города и годы», «Братья») книгам рассматриваемой дилогии присуща сугубо реалистическая направленность. Течение жизни воспроизводится в них очень объективно, спокойно, уравновешенно, с неукоснительной последовательностью и завидной обстоятельностью. Как известно, это одно из характернейших качеств отечественной прозы середины XX столетия, и в этом одно из свидетельств принадлежности обоих романов не столько описываемым в них временам, сколько тому, что было порождено мироощущением человека 1930–1940-х годов. В опоре на мироощущение подобного рода обрисована в «Первых радостях» линия, сплетающаяся вокруг Лизы. Красота этой девушки привлекает и Кирилла (для них обоих это первая любовь), и повидавшего виды театрального премьера Цветухина, и богатого молодого коммерсанта (в конечном итоге, Лиза становится его женой).

Однако эта сюжетная линия остаётся скорее сферой «лирических отступлений». На передний план выдвинуто судебное дознание по делу революционного подполья. Именно ситуация расследования позволяет писателю расставить всё по своим местам, выяснить «кто есть кто»: одни являют стойкость в испытаниях, другие готовы на всё ради спасения своей жизни (неприглядно выглядит в этой истории и Пастухов, столь тяготеющий к комфортабельности существования).

Именно мотив дознания наиболее очевидно актуализирует повествование романа «Первые радости». Сквозь узнаваемый почерк царской охраны явственно просвечивают свойственные сталинским временам иезуитские методы борьбы с «врагами народа». Это тот самый механизм психологического и силового давления, который позволял любого сделать виновным. Характерные штрихи находим в эпизоде допроса отца Лизы в полицейском управлении. Почтенный Меркурий Авдеевич Мешков вызван в качестве свидетеля, поскольку в его ночлежке жил бывший ссыльный Рагозин, в комнате которого была обнаружена нелегальная типография.

Он явился расчѣсанный, степенно приодетый, как к заутрене. Вопросы, заданные ему первоначально, были нетрудными. Он отвечал готовно, и вся слаженность и удобство происходящего усыпили

его страх, тем более что Полотенцев всё время будто извинялся за невольное причинённое утруднение.

Тем же располагающе-добродушным тоном Полотенцев предупредил Мешкова, что за ложные показания свидетели несут уголовную ответственность.

– Понимаю, понимаю, – сказал Мешков, действительно сразу поняв, что удобные вопросы кончились.

Полотенцев спросил, что известно Мешкову о его квартиранте Рагозине, после того как тот скрылся.

– Как же мне может быть о нём что-нибудь известно, если он скрылся? – заволновался Мешков.

– А это я буду вас спрашивать, а вы мне – отвечать, – назидательно поправил Полотенцев.

И он неумолимо спрашивал об одном и том же на разные лады. Меркурий Авдеевич напрягал страшно утомлявшие его усилия памяти, чтобы вместо «не знаю» сказать какое-нибудь другое слово, которое остановило бы неотвязное повторение совершенно бессмысленного вопроса, и у него нарастало пугающее и тоскливое ощущение виновности в том, что он не употребил свою жизнь на такое необычайно важное дело, как наблюдение за квартирантом Рагозиным, а занимался Бог знает чем, и вот теперь, из-за этой непростительной ошибки, поверг в несчастье подполковника Полотенцева и вместе с ним обречён мучиться и биться над безответными вопросами.

Получалось, что Мешков упрямуется, запирается, скрывает одному ему известные тайны и, конечно, должен будет сам на себя пенять, если подполковник Полотенцев откажет ему в расположении и доверии.

– Так ли я вас должен понимать, что вы не желаете помочь следствию по делу о государственном преступнике? – спросил Полотенцев, упирая ноготь мизинца в чистый лист бумаги, чтобы записать ответ Мешкова.

– Дозвольте, ваше высокоблагородие, – взметнулся Меркурий Авдеевич, протягивая руку к подполковнику, словно умоляя его подождать записывать и вытирая другой рукой запотевший лоб. – С радостью готов помочь законному следствию, но как быть, если это не в моих силах?

Подполковник приблизился к Мешкову, напряжённо поглядел на него, снял очки и потёр глаза кулаком, точно отгоняя изнуряющий сон.

– Должен вам признаться: самым огорчительным бывает, когда неожиданно видишь, что ошибся в свидетеле. Когда свидетель по делу в действительности оказывается соучастником в деле, да-с!

И когда несколько позже в круговерть судебного расследования втягивают известного драматурга Пастухова, и ему доводится пройти сквозь страхи возможных преследований, читатель в призме его восприятия осознает: в государственной системе того времени ни за пюшку табака мог пропасть и совершенно невиновный ни в чём человек, причём пропасть независимо от его достоинств и общественного положения.

* * *

Действие романа «Первые радости» прерывается на «многого-чии», оно явно ждёт своего продолжения, которое последовало в завершённом три года спустя романе «**Необыкновенное лето**». И что было совершенно естественно, над ним зримо и незримо веет дух только что отгремевшей Великой Отечественной войны. Но вместе с тем очень весомо явлены приметы предыдущего страшного ристалища отечественной истории – Гражданской войны. Уже с самого начала в видении многих персонажей романа Россия предстаёт не только в терзаниях голода и холода, но и донельзя взбаламученной, когда во всём царит сумятица и потеря каких-либо ориентиров.

Раньше воевали все вместе против одного, для всех очевидного врага. Теперь воевали все порознь, брат шёл на брата, и надо было разглядеть в одном брате врага, в другом – друга. Нет, ничего нельзя было взять в толк из этих небывалых, клопочущих событий.

Из романа «Первые радости» сюда перешли все основные действующие лица, но само действие здесь широко раздвигает свои масштабы – по всей Нижней Волге (причём по отдельным ситуациям как бы предвосхищая будущую Сталинградскую битву) и перекидываясь на другие российские территории. Раздвигается этот масштаб и по времени – посредством введения разного рода ассоциативных параллелей. Для драматурга Пастухова, со свойственной ему художественной фантазией, вне всяких сомнений очевидна связь происходящего сейчас вокруг него с тем, что когда-то давно бушевало в этих же местах.

Громы, ходившие второй год, днём и ночью, перекликались с отдалёнными событиями, описанными на полузабытых страницах. Наверно, прошлое умирало только мнимой смертью вместе с пережившими свой век летописями, но вечно пребывало в крови народа, взмётывая языки старого пламени, едва загорался новый огонь – огонь возмездия и неистовой тоски о лучшей доле.

Пастухов читал о народной войне Пугачёва, и Емельян Иваныч возникал перед ним, как призрак, явившийся на жёлтых лысых взгорьях, обнимающих Саратов. Былой хорунжий стоял без шапки, уткнув кулаки в бока, августовский полынный жар шевелил его русую гриву, и он грозно глядел вниз, на городских людшек, которые взбирались к нему вверх, чтобы положить к стопам покорителя городские ключи.

И тут же воображение переносило Пастухова в нынешние дни.

Тогда слышался ему топот белого коня и свист его ноздрей, и на коне, прижавшись к гриве, скакал, заломив папаху, светлоусый всадник с прищуренным глазом под стиснутыми бровями, и за всадником, переливаясь словно ковыль, волнами накатывались ярые конные полки. Это был балаковский плотник, недавний подпрапорщик из солдат, теперь собравший на просторах Заволжья конную и пешую рать в защиту революции от возмущившихся против неё уральских станиц. Под знаменем большевиков красный командир Василий Иваныч карал и казнил корыстный старый мир увесистой народной дланью. Имя его уже несло впереди него восточным гортанным клёкотом – Чапай, Чапаев – по всему Уралу, по всей Волге. Опалённый всё тем же неистребимым полынным жаром августа, отвоёвывал он у белых родной уездный город Николаевск, и когда вёл свой Первый имени Емельяна Пугачёва полк в атаку, наименовал штурмуемый город Пугачёвском, отменив рабочей и крестьянской властью царское его Николаево величанье, и конники, скача в атаку, грянули на всю раздольную ширь: «Даёшь Пугача! Даёшь!»

Кроме того, писатель на протяжении всего романа большими вставками разворачивает историческую хронику событий 1919 года – кульминационного и самого трудного года Гражданской войны, показывая картину тяжёлых поражений Советской власти и раскрывая

причины её конечной победы над белым движением и иностранной интервенцией. Этот пласт повествования сближает его по художественному методу с «Войной и миром» Толстого. Так складывается не только подлинно исторический роман, но и настоящая эпопея, чему отвечает чрезвычайно большой объём произведения (около 750 страниц).

Духу эпопеи отвечает и многоликость огромной массы обрисованных здесь персонажей. Создавая роман о начальной поре становления Советского государства, пришедшейся на жаркое лето 1919 года, писатель в конечном счёте рассуждает с позиций победившего тогда большевизма. Через помыслы Кирилла Извекова и ему подобных он стремится показать мечту об иной жизни, идеальное в революционном переустройстве России начала XX века, когда новая власть так часто смотрела «поверх голов», пытаясь создать почву для всеобщего счастливого будущего, когда она самоотверженно боролась и трудилась, не щадя ни себя, ни окружающих. Именно об этом Извеков и рассуждает в конце романа.

– Никакой полёт в небо невозможен без земли. Чтобы взлететь, нужно твёрдое основание. Мы сейчас отвоёвываем себе это основание. Строим аэродром будущего. Это работа долгая и тяжёлая. Скорее всего – самая тяжёлая, какая только может быть. О перчатках приходится забыть. Мы, если надо, землю руками разгребаем, ногтями её рыхлим, босыми подошвами утаптываем. И не отступимся, пока не будет готов наш аэродром. Отдыхать у нас нет ни минуты. Иной раз и улыбнуться некогда. Может, от этой работы мы и стали такими суровыми. Но перемениться нам невозможно. Мы будем укатывать землю, пока она не станет годна для разбега. Чтобы оторваться потом в такую высь, какой люди никогда не знали.

Эта идея в какой-то мере ещё жила и в те годы, когда Федин создавал «Необыкновенное лето». Но так отличающая писателя безусловная правдивость побуждает его вносить в характеристику «победителей» постоянные коррективы. Анечка, которая так приглянулась Кириллу Извекову и которая отвечает на его чувство, не раз и убеждённо задаёт ему вопрос: «Вы больше всего любите власть?» или даже утверждает – «Вы любите, когда вас боятся». И при достаточной симпатии к этому герою романа, писатель в уста другого пер-

сонажа может вложить о Кирилле пометы *говорун, словопрения*, которые сразу же привносят в характеристику Извекова некую сомнительность.

Нет! Этот говорун находил в дебатах явную усладу! В конце концов не ради словопрений явился сюда Пастухов в такую тяжёлую минуту.

* * *

Другой из главных для книги образов большевиков – Рагозин. Как и Кирилл, он весь в работе, отдаётся ей безраздельно и на пределе возможностей: всё ради «светлого будущего». И вдруг обнаруживается, что за те годы, когда ему удалось скрыться от ареста и жить нелегальной жизнью вдалеке от родного города, он только кое-что понаслышке узнал о смерти жены в тюрьме и предположительно – о том, что умерла она во время родов и, может быть, ребёнок остался жив.

И вот Рагозин уже после революции возвращается в Саратов, развивает бурную деятельность на важном посту и только изредка вспоминает, нет ли здесь где-либо следов его ребёнка. Среди сумятицы дел начинает мелькать какая-то нить, но Рагозин вовсе не торопится и только случайно наталкивается на упоминание о некоем Ване Рагозине. И только тогда он отыскивает подростка лет десяти (!), который прошёл приюты, а сейчас причислен к какому-то детскому дому. Прежде, чем открыться мальчику в своём отцовстве, Рагозин наконец-то мучительно размышляет.

С чего он начнёт разговор, когда Ваня проснётся? Он скажет: ты – мой сын. Сын спросит отца: где же ты был раньше? Отец должен будет рассказать о преследовании, которому подвергся, о смерти матери. Ты спасал себя, – скажет сын, – но почему же ты не спас мать? Я спасал не себя, я спасал то великое дело, которому служил и служу, – ответит отец. Но ведь ты знал, что я должен родиться, почему же ты меня не искал? Это могло помешать великому делу, – скажет отец. Значит, ты любишь великое дело больше меня, – спросит сын, – зачем же я тебе?

В контексте такого предполагаемого разговора понятие *великое дело* оказывается весьма малоутешительным с точки зрения общече-

ловеческой морали. И в этом содержится явственный намёк на то, что революция и Советская власть зачастую смотрели именно «поверх голов», пренебрегая индивидуальными судьбами.

И ещё один показательный штрих в той же истории. Как-то, разбирая судебные дела, Рагозин по справедливости отнёсся к невиновному человеку, который в царские времена работал в городской прокуратуре. В разговоре с ним Рагозин околично расспрашивал и об архивных бумагах, которые могли бы пролить свет на судьбу его ребёнка. Подследственный в благодарность за человеческое к нему отношение, начинает рыться в архиве и кое-что обнаруживает. Он приходит к Рагозину, чтобы порадовать его – разумеется, не зная, что тот уже нашёл сына.

– Вы прямо тогда не высказали, но я понял, что вам крайне ценно было бы установить участь вашей супруги и, более того, вопрос – родился ли у неё ребёнок и существует ли он. Я тогда не осмелился предложить вам услугу, но дал себе слово употребить все силы, чтобы быть вам полезным.

– И что же?

– Мне удалось после кропотливых поисков напасть на документ. К несчастью, это подтверждение, что супруга ваша скончалась в тюрьме. Но, вместе с тем, документом устанавливается, что она скончалась от родов и, таким образом, что у вас. ... был ребёнок.

– Вон что, – сказал Рагозин.

– Так или иначе, но я могу уверенно сказать, что след вашего ребёнка мною найден.

– Да что вы?! И куда же след ведёт?

– Это требует ещё известных усилий, которые я с радостью приложу.

– А если я скажу вам, что след приведёт вас ко мне на квартиру?

– На какую квартиру?

– На которой я проживаю вместе с сыном.

– Вместе... Вы отыскиали своего... Поздравляю, поздравляю от всей души! Неужели, возможно? Сын с вами? Тот, который....

– Вот так-то, – прервал Рагозин. – А из каких соображений вы, собственно, стараетесь?

- То есть... Исключительно из доброго намерения быть вам полезным. Отблагодарить.*
- Благодарить меня не за что.*
- Я был бы счастлив вам просто услужить.*
- Я услуг не принимаю.*

Позицию Рагозина в этом диалоге понять и принять невозможно. Так оттолкнуть человека чёрной неблагодарностью! Подобные моменты вызывают в отношении «неподкупных» большевиков только неприязнь.

* * *

Многозначность характеров дополняется в эпопее «Необыкновенное лето» таким ярко выраженным качеством, как «многоязычие». У каждого из основных персонажей не только свой образ действий, своя человеческая повадка, но и соответствующий, ему одному присущий говор. Возьмём, к примеру, торгового человека Мешкова, которого никто не любит и который, действительно, не внушает никаких симпатий. Однако и в первом, и во втором романе этот завзятый стяжатель предстаёт глубоко, искренне верующим.

На определённом витке жизни, уже оказавшийся теперь «бывшим», бесконечно устав от страхов и маеты революционного времени, он собирается в скит, хочет закончить свой путь монахом. Мешков приходит к архиерею-викарию, глубоко почитаемому среди мирян за праведное служение Богу. Начинается их разговор, убеждающий в том числе точно схваченным языком обоих персонажей.

- Пришёл просить благословения своему шагу, который я намерился сделать, владыко. Издавна имел желание постричься. Теперь настало время принять решение. Благословите, владыко.*
- Меркурий Авдеевич снова поклонился.*
- Не поспешно ли решились? – спросил викарий тихо.*
- Ведь уже шестьдесят, владыко.*
- Вижу. Один в пятнадцать лет наденет клобук – будто родился иноком, на другом и под конец жизни ряса – будто с чужого плеча.*
- Веление сердца, владыко. Одной думой жив: о спасении души.*
- Давай Бог. Да ведь спасись-то везде можно. В миру крест нести – заслуга едва ли не ценнейшая, чем за нашими стенами.*
- Сил нет совладать с собой.*

- Значит, по слабости идёте?
- Грешен, владыко.
- Отцу небесному не слабость угодна, но крепость духа.

Завидную писательскую зоркость Федин обнаруживает во всём. Сплошь и рядом по страницам романа разбросаны меткие житейские наблюдения.

Проводы близкого человека в неизвестность тяжелы особенно в эту секунду ухода поезда, в секунду исчезновения последнего вагона, когда вдруг пронизывает чувство физической утраты принадлежащего тебе существа, которого миг назад можно было коснуться и которое сразу стало недостижимым.

В опоре на подобные наблюдения писатель выходит к разного рода обобщениям. Одно из них касается семейной жизни.

По натуре Агния Львовна принадлежала к тому роду жён, которые сравнительно спокойны, когда водят мужа, как мопса, на поводочке – сравнительно, потому что крайне раздражаются, если мопс больше, чем надо, потянет, и немедленно начинают плакать, убиваться, пить валерьянку, если поводок лопнет.

Егор Павлович не отвечал требованиям человека удобного для покорного счастья. Может быть, его удержала бы цепь, а не поводок, который он то тянул, то дёргал, то теребил, то рвал. Но, чтобы выковать цепь, чары Агнии Львовны были недостаточны. Она только штопала, надвязывала непрочно поводок, снова и снова накидывая его на непослушную шею.

Сила таких обобщений умножается, когда описываемые ситуации выходят за пределы бытового обихода, втягиваясь в круговорот больших исторических событий. Тогда Федин нередко подключает ресурсы глубоко прочувствованного, точно и тонко мотивированного психологизма.

Ещё раз вернёмся к зигзагам судьбы драматурга Пастухова. Обстоятельства сжимают вокруг него и его семьи кольцо испытаний и невзгод до последнего предела. Суть его мучительно безысходных раздумий сводится к следующему: как бы хотелось встать над схват-

кой двух миров, но она затягивает в свой омут всех подряд, и это подчас воспринимается как гибельный исход.

Война катилась на город, война шумела за околицей, война наваливалась на Пастухова с его Асей, с его Алёшей, с его рукописями, замыслами, ожиданиями будущего, с его жизнью. История, время, календарь, часовая стрелка приговорили Пастухова к войне. Приговорили к смерти. Это был факт.

Как можно было осмыслить этот факт? Зачем Александр Пастухов должен погибнуть в войне, которой он не призывал, не хотел, чурался. Ведь приговаривают за преступление, за вину. Что преступил он? В чём виновен? Он не красный, и, значит, его будут считать белым. Он не белый, и, значит, его будут считать красным. Он приговорён за то, что не белый и не красный. Ужели весь мир либо белый, либо красный? Что делать, если Пастухов оливковый? Убить его! Ультрамариновый? Тоже убить!

И писатель, которого в постсоветские времена чуть ли не обвиняют в ангажированности, в высказывания того же Пастухова вкладывает чистейшую, немислимую «крамолу». Вслушаемся в его диалог с Извековым, когда поднимается тема бесчисленных жертв, которых потребовало переустройство мира. Пастухов сомневается в их необходимости, Кирилл же пытается эту необходимость обосновать (кстати, здесь нетрудно почувствовать намёки на сталинские репрессии 1930–1940-х годов).

– Да. В этой войне нами руководит ненависть. Но ненависть наша не слепа. У неё зоркий глаз. Этот глаз – справедливость. Мы ведём справедливую войну обездоленных, которые защищают своё право на жизнь, достойную человека. Поэтому наша война не злонамеренна и не бессмысленна. У неё великий смысл и прекрасная цель. Если мы сложим оружие, мы будем преступниками, потому что нас не пощадят, раздавят и ещё больше обездолят обездоленных.

Пастухов вскинул руку, чтобы остановить Извекова.

– Я никогда не сомневался в возвышенности целей, о которых вы говорите. Но меня ужасает, что в битве за добро человек вынужден делать так много зла!

– Вы ужасаетесь войны, но под войной разумеете революцию.

– Я разумею уничтожение человека человеком. А каким словом называется уничтожение – разве это существенно?

Подводя итог, остаётся подчеркнуть огромное мастерство большого писателя, каким являет себя Константин Александрович Федин в рассмотренной дилогии романов.

Во-первых, это многоплановое повествование, прослеживающее судьбы большого числа очень разных людей и отдельных семейств, прочно стянуто в единый узел. И, во-вторых, чтение этих романов воспринимается не как рассказ о жизни, а как собственно жизнь, сама жизнь, жизнь как таковая. То есть, перед нами то качество реалистического повествования, когда не просто главной, а единственной целью является не *как*, а *что*.

В Саратове работает Государственный музей К.А.Федина, рядом с которым на площади его имени установлен памятник писателю работы А.Кибальникова и В.Проткова.



Владимир Вардугин (Саратов)

Ольга Васильевна Ковалёва

В октябре 1993 года в Саратове готовились провести Поволжский конкурс исполнителей народной песни, посвящённый Лидии Андреевне Руслановой. В том году исполнилось двадцать лет со дня её смерти, впереди замаячил уже столетний юбилей певицы, и организаторы старались привлечь к участию как можно больше молодых певиц и певцов из разных волжских, и не только, городов и сёл. В Доме народного творчества царил предпраздничная суэта: обсуждали афиши, составляли условия конкурса, правили программу, выстраивали концертные номера торжественного открытия конкурса. Мне поручили подготовить к печати брошюрку для гостей, знакомящую их с биографией великой певицы.

Вот это-то слово, «великой», и царапнуло Вадима Геннадьевича Котликова. Когда я обратился к нему за какой-то справкой, он удовлетворил моё любопытство, но несколько иронично добавил: «Да, Лидия Андреевна, несомненно, великая певица, но..., – он призадумался на секунду, формулируя мысль, – не она первая... Вот Ольга Васильевна Ковалёва – вот это певица!». И ушёл по коридору Дома народного творчества, оставив меня в раздумье: что он хотел этим сказать? О Ковалёвой я слышал: была такая певица, она, как и Русланова, наша землячка, в Калининском районе даже проводят местный конкурс её имени, но сравнивать её с Руслановой и, мало того, в чём-то (не Русланова первая!) ставить выше непререкаемого авторитета в народном пении – это уж слишком, Вадим Геннадьевич погорячился.

Годы спустя, когда появился Интернет и стало возможным без труда слушать пение Ольги Васильевны, я убедился в правоте Котликова, пожалев вслед за ним, что имя Ковалёвой по-прежнему остаётся в забвении. В то время как Руслановский конкурс вышел на Всероссийскую орбиту (прошло уже десять фестивалей-конкурсов её имени, в Саратов посостязаться в пении съезжаются непрофессиональные певцы раз в три года), фестивали имени Ковалёвой так и не

вышли за рамки области. А ведь Ольга Васильевна, действительно, раньше Руслановой подняла народную песню на высоту сценического искусства (Лидия Андреевна в двадцатых годах даже брала уроки пения у своей предшественницы), любители народной песни наслаждались её пением так же, как пением Вари Паниной, Анастасии Вяльцевой, Надежды Плевицкой. Их имена помнят потомки, а имя Ковалёвой кануло в Лету? Не хочется так думать, ведь настоящее искусство не умирает, тем более что сохранились записи, хотя и немногочисленные, доносящие все оттенки её неповторимого голоса. Послушайте те записи, и вы, несомненно, повторите вслед за Котликовым: «Ольга Васильевна – это певица!»

Родилась будущая певица 23 июля (4 августа) 1881 года в деревне Любовка (Окунёвка тож) Аткарского уезда Саратовской губернии в многодетной семье. Сама певица объясняла, почему у деревни двойное название: «Раньше наша деревня называлась Окунёвка, по имени барина Окунькова, а когда барин отдал дочь Любашу замуж, Окунёвка, доставшаяся ей в приданое, стала зваться Любовка».

Тогда, в конце позапрошлого века, многодетным семьям не удивлялись, напротив, если у батюшки по лавкам сидело менее семерых чад, соседи недоумевали. Вот и у Ели – так звали домашние Олю Ковалёву – было много братьев и сестёр, за стол обедать садились два десятка едоков, одних ребятишек – тринадцать. Среди них Еля держалась особняком. Её все любили и... жалели. Росла болезненной, почитали её за блаженную после того, как чуть Богу душу не отдала из-за тяжёлой болезни.

Однажды её маму, Александру Павловну (урождённую Житкову) позвали зимой в соседнее село на свадьбу попеть песни (на что та была мастерица), она взяла с собой маленькую Елю, ну, в дороге и простудила дочку. Металась в жару, примочки и пилюли лекарские не помогали, а когда жар стал спадать, у малышки вспухли веки, мать полагала, что лопнули глазоньки у доченьки, ослепнет кровиночка! Бог миловал, пять месяцев не могла открыть глаз, однако всё же нарывы прошли, отлетели корочки запёкшейся крови, глянула на мир синими-пресиними глазами (однако левый глаз стал слегка косить; певица старалась скрывать этот недостаток, чаще фотографировалась в профиль).

В Википедии и некоторых других источниках сказано: в шестнадцать лет уехала Оля Ковалёва учиться пению в Саратов (даже в Большой Советской Энциклопедии 1960-х годов упоминается Сара-

тов как место первоначального ученичества певицы Ковалёвой). Москвичи часто путают Саратов с Самарой. Хотя к Любовке Саратов гораздо ближе, и в нём, как и в Самаре, уже открылись Музыкальные классы Императорского Русского Музыкального Общества, но путь её лежал в Самару: там жили Смирновы, дальние родственники, приютившие Елю. И поначалу пошла учиться она не в Музыкальные классы, а на фельдшерско-акушерские курсы (окончила их 8 августа 1898 года, получив свидетельство № 6191 Самарского уездного земства). Петь? Разве ж это работа? Это – удовольствие, – считали крестьяне.

В Любовке пели все. Ольга Васильевна вспоминала, что особенно славились скорняк дядя Яков и её бабушка Акулина. «Дороже песни не стало у меня ничего, – признавалась Ковалёва, рассказывая о бабушке и её «уроках» пения. – Песня была выше молитвы. Когда бабушка перед сном опускалась на колени, я думала: зачем она молитвы читает? Пусть бы лучше спела! Тогда бы Боженька обязательно её услышал».

«Однажды, слушая, как дядя Яков поёт хорошо знакомую мне песню, я вдруг почувствовала, как от любви и жалости к людям – к матери, к дяде Якову, к самой себе – болью сжалось моё сердце, и я заплакала, – со слов певицы записала воспоминания о её детстве Г.Б. Павлова. – С этого вечера в моём отношении к песням, звучавшим всюду и приносившим до сих пор только радостное чувство, появилось новое. Я полюбила песни со счастливым окончанием, ревностно охраняя незыблемость их содержания, плакала над горем и печалью, обидой и унижениями других, всегда за звуками и словами видя живого человека, любя и жалея его».

Смирновы не могли не заметить таланта бедной родственницы из Саратовской губернии. У них в гостях бывало много людей, Ольга пела для них, и ей посоветовали показаться в Музыкальных классах. Преподаватели сразу же оценили вокальные данные «золушки», зачислили на учёбу (кстати, не она платила за учёбу, а ей платили стипендию). Три года профессора гранили талант. Так песня стала для деревенской девушки профессией. Из Музыкальных классов вышла она дипломированным специалистом-педагогом, однако Ольга понимала, что прежде, чем учить других, нужно самой ещё многому научиться. И она поехала в столицу. Три года занималась на частных курсах петербургского оперного певца Ипполита Петровича Прянишникова. Тот пошёл навстречу таланту и не стал брать платы за

уроки! А когда пришла пора расставаться, поспособствовал трудоустройству: Ольгу Васильевну приняли в оперную труппу в Ростове-на-Дону.

Неизвестно, как бы сложилась судьба оперной певицы Ковалёвой, однако её хватило лишь на год сценической жизни в этом амплуа (зрители увидели её в роли... Ратмира в «Руслане и Людмиле» Глинки и в роли Зибеля в «Фаусте» Гуно, она блестяще воплотила мужчин на сцене). Хотелось петь народные песни и для народа, а в оперные театры простые обыватели заходили редко. Второе десятилетие XX века породило моду на всё русское, народное. Хор Митрофана Ефимовича Пятницкого собирал полные залы. Зрители внимали сказам народных сказителей Марии Дмитриевны Кривополеновой, Трофима Григорьевича Рябинина. Со сцены звучала подлинная народная песня в исполнении Надежды Плевицкой, Веры Паниной, Анастасии Вяльцевой.

И Ковалёва решила посвятить себя концертной деятельности с репертуаром, состоящим только из тех песен, которые она слышала с детства. А уроки, полученные в Музыкальных классах, и у Прянишникова, недолгий опыт исполнения оперных арий помог ей выйти к народу как профессионалу. Наверное, было страшно: как воспримут её те, кто сам знает русскую песню не хуже неё? Первый «концерт» решила дать в... родной Любовке, выбрав для экзамена печальную любовскую песню «Ты судьба ли, судьбинушка» о горькой судьбе Ульяны, солдатки из их деревни, песню, сложенную любовскими жительницами, в том числе и мамой певицы, и когда услышала от старух: «Эх, родная, кабы мы умели так, мы бы только так и пели!..», то поняла: зрители её примут.

Александр Михайловъ на сайте «Proza.ru» в рассказе «От сердца к сердцу» представляет, с какими чувствами Ольга Васильевна оставила оперу и перешла к исполнению на сцене народных песен.

«Как-то Ольга Васильевна гостила у родственников в Петербурге (кстати, матери её и Сергея Прокофьева – двоюродные сёстры) (мама композитора – Мария Григорьевна Житкова – дочь крепостного крестьянина графа Шереметьева – В.В.). Тётка, желая показать гостям племянницу, оперную певицу, попросила что-нибудь спеть. Ольга Васильевна вышла в простой девичьей блузке, с простой причёской, поздоровалась и заявила, что оперных партий не исполняет, а поёт народные песни и романсы. И спела. В ответ на досаду тётки заявила,

что не хотела петь для барынь то, что им нравится: «Я пела своё. Я – сама по себе».

Так она и осталась в истории песенного искусства – сама по себе, ни на кого не похожая. Если Ольга Христофоровна Агрёва-Славянская на сцену выходила в боярском костюме, то её саратовская тёзка представляла перед зрителями в самом настоящем крестьянском наряде, привезённом из Любовки (в тридцатых годах пёстрый саратовский костюм сменила на более строгий). Едва ли не первой Ковалёва расширила «концертный зал» до многотысячной аудитории – стала петь в микрофон в радиостудии, первый концерт дала в 1923 году, когда же в тридцатых годах радиофицировали всю страну, вся страна и стала для неё концертным залом. После каждого её концерта звонили из Радиокomiteта: «Ольга Васильевна! Приходите за письмами. В портфель все письма не уместятся, возьмите чемодан!»

Трудная у артистов работа. У тебя горе, а ты должен петь весёлые песни: зрители купили билеты и ждут наслаждения. Революционное лихолетье не обошло и Ольгу Васильевну. В 1918 году вышла замуж за коммуниста Франца Феликсовича Иванчука, педагога, опекавшего в детских домах трудновоспитуемых. Из голодной столицы уехали к маме в Любовку. Родились двойняшки Наташа и Марина. Казалось бы, в глуши можно переждать лихолетье. Но Любовка оказалась в центре восстания А.С. Антонова, и можно представить, что пережила певица, когда узнала: в Баланде 6 апреля 1921 года восставшие расстреляли партийный актив. Иванчук уцелел, но детей спасти не удалось: погибла от голода новорождённая Наталья, позднее умерла и Марина.

Из охваченного военными действиями края Ковалёву и её мужа спас композитор Николай Яковлевич Мясковский, обратившийся 1 июля 1921 года к Луначарскому с просьбой предоставить вагон «...на предмет переезда из Симбирска в Москву матери художника и жены композитора В.С. Серовой, АК-МУЗО просит разрешить перевезти в том же вагоне из Саратова профессора Госуниверситета Б.М. Соколова и из Баланды народную певицу О.В. Ковалёву для работы в АК МУЗО...» Лично знавший Ковалёву нарком просвещения в просьбе не отказал. В 1923 году у четы Ковалёвой и Иванчука родилась девочка, в память о погибшей её назвали Мариной (стала актрисой театра и кино, написала книгу о матери «Певица Ольга Ковалёва»).

В конце 1921 года Ольга Васильевна впервые выехала за границу. В составе концертной группы выступала в Финляндии, Швеции и Норвегии (это была первая концертная группа из Советской России, а Ольга Васильевна Ковалёва – первая советская певица, исполнительница народных песен, выехавшая за рубеж). За четыре месяца Ковалёва спела около двухсот концертов для скандинавских рабочих.

Слышали её и на Всемирной художественной выставке в Париже в 1925 году. Через два года – концерт во Франкфурте-на-Майне. И всюду рукоплескали народной артистке. Хотя звание заслуженной артистки республики ей присвоили в 1934 году, а народной – лишь в 1947 году, но она с самого начала была поистине народной певицей.

«Основу богатого, разнообразного репертуара К. составляли старинные лирические женские песни – протяжные и свадебные. Глубоко самобытная манера исполнения К. отличалась подлинной народностью, простотой и задушевностью. Певица тонко чувствовала и умела передать интонационно-подголосочную природу русских песен, особый характер пения-сказывания», – ёмко определяет манеру пения Ковалёвой Большая Советская Энциклопедия.

«Огромным преимуществом Ковалёвой, например, перед Плевицкой (они практически ровесницы) было то, что она записывала свои песни с аккомпанементом не рояля, а настоящих русских народных инструментов – гармошки, струнного оркестра, – говорит об особенностях Ковалёвского стиля музыковед Вадим Грачёв (сайт ekskluziv-smi.ru). – Это придавало особое обаяние исполнению. Жаль, что у Плевицкой из всех её более чем 100 записей почти нет таких. Манера исполнения Ковалёвой лирическая, без лишних звуковых «перегибов». Вся драматургия в песне ею показана не внешними голосовыми эффектами, а душевным настроением. Это тоже придаёт её песням особое обаяние. Слава Богу, что эти песни к нам возвращаются. Если бы меня попросили определить место Ковалёвой среди исполнителей русской народной песни, то я бы сказал, что она стоит в первом ряду вместе с Плевицкой, Руслановой, Мордасовой, Скобцовым, Яунзем».

В её репертуаре были сотни песен. В том числе и её собственного сочинения. Хотя она и не считала себя ни композитором (в их роду был настоящий композитор: в 1934 году троюродные брат и сестра встретились, но творческого содружества не получилось: Сергею Сергеевичу Прокофьеву не глянулись простенькие мелодии Ольги Васильевны), ни поэтом, но на многих пластинках значится её имя.

«На окошке два цветочка – голубой да синенький», «Ой, у меня есть дружок тайный», «Мне казалось он смеётся, а он навек расстается», «До свиданья милый скажет, а на сердце камень ляжет», «Меж крутых бережков», «При долине куст калины», «Дударь» (три последних и «забраковал» Прокофьев) – её песни.

Как и «Ой ты, Волга, Волга-реченька» (слова и напев О. Ковалёвой), «На кургане» (слова и напев О. Ковалёвой), так же и стихи, и музыка певицы в песнях «Шла я, шла дорогою» и «Разлилась Волга широко» – наверное, самая известная её песня, «визитная карточка», как и песня «Ой, цветы, кудрявая рябина». На народную мелодию подобрала Ольга Васильевна слова, ставшие песней – «Летал по-над Волгой орёл молодой». И, напротив, сочинённые ею песни уходили в народ, становились народными ещё при жизни их создательницы. Как в старину, когда люди сами писали песни и сами их распевали. Распевали так, как пела Ольга Васильевна Ковалёва.

Она оставила после себя (умерла 2 января 1962 года в Москве) много звукозаписей. К сожалению, многое не сохранилось, особенно записи довоенных лет. В собрании Гостелерадиофонда ныне хранятся два десятка записей, сделанных певицей с 1938 года по 1953 год, песни записаны в сопровождении секстета домристов под управлением А. Семёнова, и оркестра русских народных инструментов (дирижёр Николай Некрасов).

Александр Демченко (Саратов)

Лев Кассиль



Мы все хорошо знаем то, что стало преддверием расцвета русской детской литературы, который начался столетие назад, в 1920-е годы. Преддверие это разворачивалось в русской литературной классике XIX века и хронологически выглядело следующим образом:

- басни И.Крылова;
- некоторые произведения В.Жуковского;
- сказки А.Пушкина;
- «Конёк-Горбунок» П.Ершова;
- автобиографические повести и сказка «Аленький цветочек» С.Аксакова;
- рассказы «Муму» и «Бежин луг» И.Тургенева;

- стихи о детях и для детей Н. Некрасова;
- автобиографическая трилогия Л. Толстого;
- «Каштанка» А. Чехова.

Однако специально для детей и непосредственно адресованную соответствующей аудитории литературу начали, в сущности, создавать в России только с начала 1920-х годов. Среди её зачинателей были Владимир Маяковский, Самуил Маршак и Корней Чуковский. И это то, что вскоре стало восприниматься классикой:

- «Что такое хорошо и что такое плохо», «Кем быть?», «Сказка о Пете, толстом ребёнке и о Симе, который тонкий» Маяковского;
- стихи «Сказка о глупом мышонке», «Багаж», «Мяч», «Пудель», «Почта», «Вот какой рассеянный», «Усатый-полосатый» и повесть в стихах «Мистер Твистер» Маршака;
- книга «От двух до пяти» и стихотворные сказки «Мойдодыр», «Тараканище», «Муха-Цокотуха», «Чудо-дерево», «Бармалей», «Федорино горе», «Телефон», «Айболит» Чуковского.

Несколько позднее эту эстафету подхватили Аркадий Гайдар (повести и рассказы «Р.В.С.», «На графских развалинах», «Школа», «Дальние страны», «Военная тайна», «Голубая чашка», «Судьба барабанщика», «Чук и Гек», «Тимур и его команда»), Агния Барто (книги стихов «Мишка-воришка», «Девочка-рёвушка», «Девочка-чумазная», «Игрушки», «На заставе», «Дом переехал», «Верёвочка», «Фонари», «Первоклассница», «Стихи детям»), Борис Житков (рассказы «Чёрная махалка», «Дяденька», «Джарылгач», «Про обезьянку», «Кружечка под ёлочкой», «Белый домик», «Мангуста», «На льдинке»), Виталий Бианки (книги «Лесная газета на каждый год», «Страна зверей», «Наши птицы», «Клуб колумбов», сборники рассказов «Заячья хитрости», «По следам», «Нечаянные встречи»), Михаил Пришвин (повесть «Жень-шень», повести-сказки «Кладовая солнца», «Корабельная чаша», роман-сказка «Осударева дорога»), Сергей Михалков (стихи «А что у вас?», «Про мимозу», «Фома», «Весёлый турист», «Мы с приятелем вдвоём...», «Три товарища», «Весёлое звено», поэма «Дядя Стёпа»).

К этому необходимо присоединить и такие замечательные образцы прозы для детей, как «Детство Никиты» Алексея Толстого (ему же принадлежит книга «Золотой ключик, или Приключения Буратино»), «Ташкент – город хлебный» Александра Неверова, «Три тол-

стяка» Юрия Олеши, «Красные дьяволята» Павла Бляхина, «Республика Шкид» Григория Белых и Алексея Пантелеева, «Белеет парус одинокий» и «Сын полка» Валентина Катаева, «Старик Хоттабыч» Лазаря Лагина, сказы Павла Бажова «Малахитовая шкатулка».

В этот необычайно многообразный спектр первых десятилетий советской детской литературы свои краски внёс и Лев Кассиль.

* * *

Писатель *Лев Абрамович Кассиль* (1905–1970) родился в слободе Покровской (позднее город Покровск, ныне Энгельс), учился там вначале в царской гимназии, затем в советской Единой трудовой школе, после того в одной из школ Саратова и наконец – в Художественно-практическом институте при Художественном музее имени А.Н.Радищева. Литературную деятельность начал рано, с 1925 года.

Во многих его повестях и рассказах действие происходит на волжских берегах, начиная с одного из первых опубликованных произведений – «Изустный период в городе Покровске». А затем последовал цикл рассказов «Есть на Волге утёс» и целый ряд других его вещей, которые будут названы ниже.

В первой его большой творческой удаче, автобиографической дилогии «Кондуит и Швамбрания» без всяких околичностей сразу же обозначено место действия – Покровская слобода, и многократно упоминается город на другом берегу Волги – Саратов. Этой своей книгой писатель навеки прославил маленький заволжский город, каким он был в 1910-е годы. Кассиль живописует его очень колоритно.

В открытые окна рвалась визгливая булга торговков. Пряная ветошь базара громоздилась на площади. Хрумкая жвачка сотрясала торбы распряжённых лошадёнок... Возы молитвенно простирали к небу оглобли. Снедь, рухлядь, бакалея, зелень, галантерея, рукоделие, обжорка... Тонкокорые арбузы лежали в пирамидках, как ядра в кинокартине «Севастопольская оборона».

Картина эта шла за углом в синематографическом электротетре «Эльдорадо». Кинематограф всегда окружали козы. У афиши, расклеенных на мучном клейстере, паслись целые стада.

Город Покровск раньше был слободой. Слобода была богатая. На всю Россию торговала хлебом. На берегу Волги стояли громадные амбары. Миллионы пудов зерна хранились в этом амбарном городке. Тучи голубей закрывали солнце. Зерно грузили на баржи. Маленькие

буксирные пароходы выводили громадные баржи из бухты, как выводит мальчик-поводырь слепца.

Болота и грязь затопляли слободские улицы. Так жили в слободе Покровской, в семи верстах от Саратова.

Не одна галоша захлебнулась в лужах, не один резиновый бот затонул на главной улице Покровска.

Рассказывая о замысле своей знаменитой дилогии, писатель утверждал, что в городе его детства, который был типичной российской глубинкой, при желании удавалось открыть немало чудесного: *«Не надо было никуда бежать, не надо было искать обетованную землю. Она здесь, около нас».* Действительно, какой богатейший материал дала ему Покровская слобода, но вместе с тем какой цепкой памятью и писательским мастерством нужно было обладать, чтобы поведать обо всём так ярко и талантливо. Несомненно, свою роль в этом сыграла глубокая привязанность к родным местам, в чём Кассиль признавался не раз: *«Много мне приходилось ездить по белу свету, но, где бы я ни был, всегда меня тянет на Волгу, в саратовские края... На каких бы морях и реках я ни был, перед моими глазами всегда плывёт полноводная, бескрайняя громада родной Волги».*

Из множества его произведений сосредоточим внимание на тех двух, которые имеют прямое касательство к Поволжью.

* * *

«Кондуит» и «Швамбрания» – две автобиографические повести, написанные одна за другой и позднее объединённые в дилогию (1928–1931). В них с большим остроумием рисуется жизнь двух мальчиков-братьев в семье и вне дома. Вне дома – это прежде всего в дореволюционной гимназии, а затем в школе первых лет Советской власти. Попутно в призме детского восприятия затрагиваются социально значимые события Первой мировой войны и двух революций 1917 года. В конечном счёте суть книги состоит в стремлении маленьких героев вырваться из будней повседневности и скучной жизни взрослых в мир фантазии и свободного волеизъявления, что позволяет удовлетворить свойственной детскому возрасту потребность в приключениях и путешествиях.

С самого начала найден превосходный тон рассказа – весело, легко, «играючи», с великолепным чувством юмора.

Вечером 11 октября 1492 года Христофор Колумб, на 68-й день своего плавания заметил вдали какой-то движущийся свет. Колумб пошёл на огонёк и открыл Америку.

Вечером 8 февраля 1914 года мы с братом отбывали наказание в углу. На 12-й минуте братишку, как младшего, помиловали, но он отказался покинуть меня, пока мой срок не истечёт, и остался в углу. Несколько минут затем мы вдумчиво и осязательно исследовали недра своих носов. На 4-й минуте, когда носы были исчерпаны, мы открыли Швамбранию.

Для Лёвы и его младшего брата Оськи открылась эпоха бесконечно изобретательных игр в таинственную страну Швамбранию. При этом важнейшая из затей состояла в войнах с соседними «странами».

Войны в Швамбрании начинались так. Почтальон звонил с парадного входа дворца, в котором жил швамбранский император.

– Распишитесь, ваше императорское величество, – говорил почтальон. – Заказное.

– Откуда бы это? – удивлялся император, мусоля карандаш.

Почтальоном был Оська, царём – я.

– Почерк вроде знакомый, – говорил почтальон. – Кажись, из Бальвонии, от ихнего царя.

– А из Кальдонии не получалось письма? – спрашивал император.

– Пишут, – убеждённо отвечал почтальон, точно копируя нашего покровского почтальона. (Тот всегда говорил «пишут», когда его спрашивали, есть ли нам письма.)

– Царица! Дай шпильку! – кричал затем император.

Вскрыв шпилькой конверт, император Швамбрании читал: «Дорогой господин царь Швамбрании!

Как вы поживаете? Мы поживаем ничего, слава Богу, вчера у нас вышло сильное землетрясение, и три вулкана извергнулись. Потом был ещё сильный пожар во дворце и сильное наводнение. А на той неделе получилась война с Кальдонией. Но мы их разбили наголо и всех посадили в Плен. Потому что бальвонцы все очень храбрые и герои. А все швамбраны дураки, хулиганы, галахи и вандалы. И мы хотим с вами воевать. Мы Божьей милостью объявляем в газете вам манифест. Выходите сражаться на Войну. Мы вас победим и посадим в Плен. А если вы не выйдете на Войну, то вы трусы, как девчонки. И мы на вас презираем.

Передайте поклон вашей мадам царице и молодому человеку наследнику.

На подлинном собственной ногой моего величества отпечатано каблуком Бальвонский Царь».

Параллельно приключениям в стране Швамбрании с исключительной красочностью описывается происходящее в Покровской гимназии. Это бесконечная череда всевозможных шалостей и проделок, происшествия забавные и не очень, когда, например, повествуется о «весёлом» изуверстве, царившем в среде гимназистов, и уместным становится выражение «и смех, и грех».

Дрались постоянно. Дрались парами и поклассно. Отрывали совершенно на нет полы шинелей. Ломали пальцы о чужие скулы. Дрались коньками, ранцами, свинчатками, проламывали черепа. Старшеклассники дрались нами, первоклассниками. Возьмут, бывало, маленьких за ноги и лупят друг друга нашими головами. Впрочем, были такие первоклассники, что от них бегали самые здоровые восьмиклассники.

Меня били редко: боялись убить. Я был очень маленький. Всё-таки раза три случайно валялся без сознания.

Большая дистанция, отделяющая нас от времени написания этой книги, позволяет нам усмотреть достаточно явственные параллели между подобными гимназическими «смертоубийствами» и теми устрашающими побоищами взрослых, которые повели свой отсчёт в XX столетии с Первой мировой войны.

Другая параллель невольно возникает в ходе развёртывания хроники «войны», объявленной гимназистами учителям. Это живо напоминает охвативший страну того времени пафос раскрепощения и разгорающееся пламя классовых битв. При этом маленькие бунтари дифференцировали своих «врагов» на особо ненавистных и более или менее терпимых. Среди первых были директор (ему дали прозвище Рыбий Глаз) и надзиратель (Цап-Царапыч). Среди вторых – инспектор, которого «гимназисты почти любили» и у которого были «свои собственные методы воспитания». Разбирая какое-либо «преступление» класса, он приходил после уроков, держал гимназистов стоя около часа, а затем спокойно отчитывал следующим образом.

– Ну-с! Что, болваны? Доостолопились, хулиганы, брандахлысты, голодранцы! При всей честной гимназии ошельмую, головоотяпы! Шарлатаны, лодыри. Стыдно небось, обормоты? Мерзавцы, оборванцы! Я ещё доберусь до вас, прохвосты. Сидите вот теперь всем классом без обеда. А дома-то обед ждёт. Щи горячие. Говядина жареная. Что? Хочется жрать? То-то и оно-то. А дома ещё батяка зад взгреет. Обязательно. Я записку специальную пошлю: спустите, дескать, вашему сыну штаны и всыпьте ему в задний кондуит по первое число...

И, поговорив так около часа, отпуская домой. По одному, с промежутками. Нас уже не держали ноги.

Приведённая сцена свидетельствует о том, что раскрепощённости нравов сопутствовала полная раскованность речевого изъяснения, и заодно приходится только поражаться изобретательности писателя на этот счёт и тому, насколько исключительной сочности языка он добивается. В этой сочности многое приперчено экзотикой сугубо слободского происхождения, включая соответствующие «смачные» выражения. Характерен эпизод, когда Лёва, будучи первоклашкой, познакомился с девочкой и бравирует молодечеством на манер взрослых парней.

– Вы дворников боитесь?– спросила она.

– Неохота связываться, – сказал я басом, – а так я чихал на них левой ноздрёй через правое плечо.

В добавление к этому улично-разговорному аргументу воспроизводится пёстрая смесь наречий, бытовавших в Покровске. Вот, к примеру, пассаж по поводу объявившейся там моды ставить электронные звонки.

Около некоторых кнопок висели вразумляющие объявления: «Прозба не дербанить в парадное, а сувать пальцем в пупку для звонка».

Но вернёмся к маленьким мятежникам, поднявшим восстание против педелей. Один из самых милосердных вариантов противостояния учителя и класса выглядит так.

Французенку нашу звали Матрёна Мартыновна Бадейкина. Но она требовала, чтобы мы её звали Матроной: Матрона Мартыновна.

До третьего класса она звала нас «малявками», от третьего до шестого – «голубчиками», дальше – «господами».

Малявок она определённо боялась. У некоторых малявок буйно, как бурьян на задворках, росли усы, а басок был столь лют, что его пугались на улице даже верблюды. Кроме того, от малявок, когда они отвечали урок у кафедры, так несло махоркой, что бедную Матрону едва не тошнило.

– Не подходите ближе! – вопила она. – От вас, пардон, несёт.

Неизмеримо более жёсткий вариант «подпольной войны», которую вели гимназисты, преподносит эпизод, когда уже в годы Первой мировой войны в качестве учителя математики появился «скучнейший акцизный чиновник, скрывающийся от мобилизации, Самлыков Геннадий Алексеевич». Ученики-патриоты заведомо негативно относятся к нему. И вот очередной урок.

Бац!!! За доской выстрелила печка... Трррах!!! Кто-то, зная ненависть Самлыкова к выстрелам, положил в голландку патроны. Учитель, бледнея, вскакивает. По классу ползёт вонючий дым. Учитель бежит за доску. По дороге он наступает на невинный комочек бумаги. Класс замирает. Хлоп!!! Комочек с треском взрывается. Педагог отчаянно подпрыгивает. Едва другая его подошва коснулась пола, как под ней происходит новый взрыв. Класс, подавившись немым хохотом, сползает со скамеек под парты. Взбешённый учитель оборачивается к классу, но за партами ни души. Мы извиваемся, мы катаемся от хохота под скамейками.

– Дрянь! – кричит в отчаянии учитель. – Всех запишу!!!

И он осторожно, на цыпочках, ступает к кафедре. Подошвы его дымятся. Он достаёт с кафедры табакерку – надёжное утешение в тяжёлые минуты, но в табакерку, которую он перед уроком оставил на минуту на подоконнике в коридоре, нами уже давно всыпан порох и молотый перец.

Самлыков втягивает взволнованными ноздрями понюшку этой жуткой смеси. Потом он застывает с открытым ртом и вылезающими на лоб глазами. Ужасное ап-чхи сотрясает его.

Дверь в классе неожиданно растворяется. Мы встаём. Входит директор. Пальба в классе, хохот и орудийный чих педагога привлекли его.

– Что здесь происходит? – холодно спрашивает директор, оглядывая багрового педагога и великопостные рожки вытянувшихся гимназистов.

– Они... Ох!.. Ао!.. – надывается Самлыков. – Чжихи!.. Ох!.. Чхищхи!..

– Геннадий Алексеевич, будьте добры ко мне в кабинет!

Чихая в директорскую спину, Самлыков плетётся за директором. Больше в класс он уже не возвращается. Мы избавились от него.

К завершающим страницам первой книги в буффонную чехарду бесконечных проделок гимназистов постепенно всё ощутимее вторгаются теневые моменты жизни тех лет – моменты уже далеко не детские. Драматические коллизии возникают в основном с началом Первой мировой войны, и они весьма болезненно отзываются на психике подрастающего поколения. Как-то соседская кухарка просит Лёву прочесть пришедшее с фронта письмо её сына.

Я вижу на конверте священный штамп «Из действующей армии». Почтительно принимаю письмо. Пропасть уважения и восторга скопилась в кончиках пальцев. Письмо оттуда! Письмо с войны! И я читаю вслух радостным голосом:

– «... и ещё, дорогая мама Евдокия Константиновна, спешу уведомить вас, что это письмо подписую не собственной рукой, как я будучи сильно раненный в бою, то мне её в лазарете отрезали до локтя совсем на нет...»

Потрясённый, я останавливаюсь... Клавдина мать истошно голосит...

* * *

Эта серьёзная тональность становится доминирующей во второй части дилогии. Последний год Первой мировой войны, Февральская и Октябрьская революции, затем Гражданская война, голод и холод – суровая явь бесповоротно вторгается в существование детей, вытесняя фантазии Швамбрании и заставляя их включаться в реальную жизнь. Забавное, весёлое, курьёзное есть и здесь, но его удельный вес несопоставим с тем, что было в первой книге. Один из таких сравни-

тельно редких штрихов относится ко времени Гражданской войны, когда население Покровска было поголовно увлечено театром.

Однажды во время спектакля «Вечерняя заря» потухло электричество. Спектакль продолжался при керосиновом освещении. Шла заключительная сцена пьесы. Отец решил убить дочь. Отец взял револьвер.

В эти минуты я заметил, что лампа, стоящая на авансцене, сильно коптит. Пламя тоненьким фонтанчиком встало из стекла. Отец приближался к дочери. Пламя уже доставало до края холщовой декорации. Отец поднял руку с револьвером. Декорация могла вспыхнуть каждую минуту. Дочь ломала руки. Я уверен, что многие зрители видели, как грозила пожаром лампа. Но дочь упала на колени, и зрители молчали. Они боялись испортить убийство. Отец щёлкнул взведённым курком.

Декорация задымилась.

– Так умри же, несчастная! – крикнул отец.

– Лампа коптит! – закричал я, сбросив оцепенение.

Ловкий актёр нимало не смутился. Одной рукой он привернул фитиль, другой – закончил пьесу.

Театр был спасён. Но не успел упасть занавес, как соседи набросились на меня. Они твердили, что я мог обождать со своим дурацким криком, а теперь вот вышло не убийство, а какая-то комедия, за которую и денег платить не стоило.

Повзрослевшие герои повести встают лицом к лицу с пережившей жизнью, с её сложностью и суровостью. Коренной перелом, происшедший в судьбе страны, воспринимается в призме детского (и, конечно же, авторского) восприятия не только как неизбежное, но и как необходимое, даже желанное. Диалог братьев с чекистами, которые по поступившему к ним «сигналу» провели дознание и вдоволь нахохотались над Швамбранией, призван объяснить читателю и смысл детской затеи, и замысел новой власти сделать так, чтобы реальная страна уподобилась выдуманной. Диалог этот начинается с вопроса чекистов: зачем ребятам всё это понадобилось?

– Мечтаем, – сказал я, – чтоб красиво было. У нас, в Швамбрании здорово! Мостовые всюду, и мускулы у всех во какие! Ребята от родителей свободные. Потом ещё сахару – сколько хочешь. Похоро-

ны редко, а кино – каждый день. Погода – солнце всегда и холодок. Все бедные – богатые. Все довольны. И вшей нет.

Это, разумеется, видение Швамбрании с поправкой на ситуацию Гражданской войны, обернувшейся обилием трупов и тифозных вшей. Но это и психологическая «отмычка» к тому, зачем братья выдумали себе такую страну и так долго играли в неё. В том же разговоре, похвалив за чудесную, забавную выдумку, один из чекистов высказался в пользу реальной жизни.

– И у нас будут мостовые, мускулы и кино каждый день. И похороны отменим и вшей упраздним. Только тут не мечтать надо, а работать...

И в послесловии к дилогии, написанном много лет спустя, автор говорит о своём посещении города детства – Покровска, переименованного в Энгельс. Пояснение к двум фразам приводимого ниже текста: «*На месте, где земля закруглялась*» – таким когда-то казался братьям край земли; «*Аэропланы реяли, рокотали над городом, но я не видел задранных к небу голов*» – то есть самолёты стали привычным явлением.

Город был неузнаваем. На месте, где земля закруглялась, простирался прекрасный Парк культуры и отдыха. Пустырь, оставшийся после разрушения швамбранского дворца, застраивался домами Мясокомбината. Пробегал автобус. Торопились на лекции студенты трёх вузов. На бывшей Брешке выросли большие дома. Аэропланы реяли, рокотали над городом, но я не видел задранных к небу голов. Строились новый театр, клиника, библиотека. На горé красовался великолепный стадион. Утром отец повёз меня похвастаться новой больницей. Она ослепила меня блеском окон, полов, инструментов.

– Ну что, – говорил папа, наслаждаясь моим восторгом, – было в вашей Швамбрании что-либо подобное.

– Нет, – признавался я, – ничего подобного не было.

Так писатель утверждал превосходство новой яви над тем старорежимным, что довелось ему застать в детстве.

С диалогией «Конduit и Швамброния» в отечественную литературу вошёл большой детский писатель со своим, легко узнаваемым почерком. Его отличали увлекательное, динамичное, остросюжетное повествование, всегда последовательное и безупречно мотивированное, меткость и выразительность живого языка, великолепное чувство юмора и глубокое понимание мировосприятия детей и юношества. В одной из своих книг, обращаясь к читателям, своё кредо он сформулировал так: *«Мне очень хочется, чтобы из вас выросли сильные люди с отважным сердцем, ясной головой, умелыми руками и доброй душой, которая ни за что на свете не примирится со злом и несправедливостью».*

Этой благородной цели в полной мере отвечали написанные после знаменитой диалогии повести «Черемыш – брат героя» (1938), «Дорогие мои мальчишки» (1944), «Улица младшего сына» (1949, совместно с М.Поляновским).

Второй из названных книг предшествует посвящение: ***Светлой памяти Аркадия Петровича Гайдара.*** Этим Лев Кассиль справедливо связывал своё творчество, посвящённое детям, с наследием недавно погибшего классика детской литературы, в том числе создавая в параллель гайдаровской сказке о Мальчише-Кибальчише свою чудесную сказку о стране Синегории.

В поисках страны Синегории автор едет в вымышленный город Затонск, который в его воображении связывается с городом детства – Покровском.

Недавно я был на Волге, в своих родных краях. У меня выкроилось немного свободного времени, и я решил съездить на денёк в Затонск...

Городок был небольшой и всем обликом своим очень напоминал тот, в котором я сам вырос. И, хотя я был в Затонске первый раз, мне всё казалось тут знакомым: и пески на Волге, заросшие ивняком, меж ветвей которого с лёгким звоном ветер нёс песчаные струйки, и акации вдоль кирпичных тротуаров, и горбатые землечерпалки в Затоне, и базар с каланчой.

Суть повести «Дорогие мои мальчишки» находится в прямом созвучии с повестью Гайдара «Тимур и его команда». И там, и здесь идёт противоборство хороших ребят с теми, кто оказался на обочине правильной жизни, с ловчилами и прохиндеями разного толка. И до-

стойные по праву побеждают, добро торжествует. И торжествует вера в общую победу добра на земле, чему посвящены последние строки.

И вижу я, что совсем не так уж плохо живётся на свете, и снова верю, что отвага, верность и труд непременно победят, как бы ни упирался встречный ветер, как бы ни клокотала гроза. Радуга ещё вскинется, обнимет мир, и всё будет хорошо, всё станет как надо, дорогие мои мальчишки!

Здесь упомянут «встречный ветер», поскольку в сказке о Синегории говорится о злых ветродуях, которые исковеркали жизнь этой страны, так что её жителям пришлось в конце концов подняться против поработителей, чтобы вернуть прежнюю счастливую жизнь. Вот начало этой сказки.

Была некогда такая страна Синегория. И там, у Лазоревых Гор, жили работающие и весёлые люди – синегорцы.

Путешественники из дальних стран приезжали сюда, чтобы полюбоваться Лазоревыми Горами, отведать чудесных плодов, которые в изобилии зрели тут, и приобрести несравненной чистоты зеркал, а также знаменитые мечи, острые и прочные, но столь тонкие, что стоило повернуть их ребром, и они делались невидимыми для глаза. Плоды, зеркала и мечи Синегории славились на весь свет, и кто же не знал, что именно тут живут Три Великих Мастера – славнейший Мастер Зеркал и Хрусталя ясноглазый Амальгама, искуснейший оружейник Изобар и знаменитый садовник, мудрый Дрон Садовая Голова!

И т.д. Эта сказка стоит того, чтобы перечитывать её вновь и вновь. В своих мечтаниях о счастливой жизни Кассиль, помимо Швамбрании, выдумал ещё две страны: Синегория и Джумгахора в книгах «Дорогие мои мальчишки» и «Будьте готовы, ваше Высочество!» Позднее все они собрались вместе в сборнике «Три страны, которых нет на карте».

* * *

К литературе для детей и юношества в известной мере примыкают книги Льва Кассиля, посвящённые спорту. Он был в этой области первопроходцем, и ему в ней принадлежат, пожалуй, лучшие

произведения, разнообразные по тематике: «Вратарь республики» (1938) – футбол, «Ход белой королевы» (1950) – шахматы, «Чаша гладиатора» (1962) – о жизни русского богатыря, циркового борца. Все эти романы написаны с прекрасным знанием профессиональной специфики, которая подаётся без какого-либо выпячивания. Во вступительной главе ко второй из названных книг писатель излагает своё представление о сущности спорта, о главном в нём.

Спорт – одно из самых наглядных и великолепных проявлений человеческой воли, когда все телесные силы человека подчиняются всепоглощающему стремлению к самосовершенствованию и радостно утоляется здоровая, естественная жажда самоутверждения, удивительно сочетающаяся с самоотверженностью.

Детство главных героев романа «Вратарь республики» проходит опять-таки на Волге – в Покровске, а затем в Саратове, где в последующем разворачиваются многие события их жизни. В связи с этим даются прямые топографические пометки: *«На Немецкой заколочены витрины. У консерватории на перекрёстке пала лошадь... Это один из самых музыкальных городов в стране... Весной открылись Липки... В Затоне...»* И т.п. И ещё: *«В каждом хорошем городе есть свой заветный маршрут, обязательный для влюблённых. В Саратове он обычно начинался встречей на Немецкой и знакомством на углу консерватории. Первая прогулка пролегла через Липки...»*

В центре повествования – фигура богатыря-волжанина, парня огромного роста, могучей хватки и сноровки, который из грузчика вырос во всесветно известного вратаря и стал подлинным героем своего времени. Впечатляет знание автором футбольной игры во всех её тонкостях и умение преподнести это знание ненавязчиво, доступно, «играючи». Как, к примеру, интригующе преподносится начало спортивной карьеры Антона, когда его в качестве запасного впервые выпустили на столичное поле.

Под свист трибун и ироничное топотанье на поле выбежал рослый атлет. Когда он вбежал в пустые ворота, все увидели, что он – гигант. Ему ничего не стоило, просто подняв руку, достать верхнюю штангу. Ворота как будто стали уже и теснее.

Он спокойно и хозяйственно осмотрелся, поправил сетку, притоптал большими ногами взрыхленный песок на площадке. Всем по-

казалось забавным, как он рукой попробовал, крепки ли стойки ворот. Потом он прислонился к одной из стоек – статная махина в свитере, гетрах, наколенниках, локотниках и прочих футбольных доспехах – и принялся лущить семечки. Болельщики обомлели от такой наглости. Спокойствие и медлительность новичка оскорбляли зрителей.

Затем описывается, как к его воротам катится вал нападения команды соперников и как по воротам Антона пробивают неотразимый мяч.

– Есть! – закричали на трибунах.

Но за мгновение до этого вратарь, в котором мигом исчезла его вялость, сделал два упругих шага в сторону; точно угадав направление удара, он спокойно поднял левую руку. И тут все увидели нечто странное. С огромной силой пущенный мяч в верхнем углу ударился о поднятую широкую ладонь. Вратарь даже не покачнулся. Он сделал пальцами лёгкое вращательное движение, словно ввинчивал мяч в воздух. Так ввёртывают лампочку... Мяч, на мгновение пропавший в полёте, стал снова видим в воздухе, у руки вратаря, будто вынутый из пустоты. Мяч не отскочил. Он как бы прилип, присох, присосался к недрогнувшей перчатке. На вратаря бежали, но он, шагнув навстречу, быстро отвёл руку и, размахнувшись, высоко над головами нападавших выбросил мяч. Мяч упал далеко за центром, куда редко кто из вратарей и ногой мог выбить.

И чуть погодя следующий ошеломляющий пассаж.

Каково же было изумление зрителей, когда огромная, хорошо сложенная фигура новичка пришла в движение и начисто заслонила ворота. Большое статное тело наискось, по диагонали, неслось перед воротами, ныряло в ноги набегающей яростной гурьбе, скользило по земле, дотягивалось в самый последний момент до мяча, плюща его в чугунной хватке. Через пять минут Антона уже обожали.

Эволюция этого недюжинного характера предстаёт отнюдь не гладкой и далеко не в розовых тонах. Антон на определённом этапе не выдерживает испытания громкой славой, но с помощью друзей из-

бавляется от мутной «накипи», которая отвергается естественным строем их большой трудовой жизни и духом коллективизма.

«Вратарь республики» – из лучших образцов отечественного «романа воспитания». Его конечный смысл – в раскрытии лучших, безусловно положительных и жизнеспособных сторон человека советской эпохи, что подаётся без какой-либо идеологической пелены. Поэтому и сейчас этот первый роман о спорте читается с неослабевающим интересом.

Таким в самых общих чертах видится облик одного из многих писателей России XX века, подаривших свой Божий дар детям и юношеству.

В городе Энгельсе именем Льва Кассиля названа одна из улиц и открыт Литературный дом-музей Л.А.Кассиля. Присущая писателю удивительная склонность к выдумке дала основание установить ему в городе детства памятник «Фантазёр», где Лев Кассиль изображён молодым мечтателем с лопухом на голове (2006, скульпторы К.Матвеева, А.Садовский и др.).



Классическая гитара: региональные аспекты

Интерес к исполнительству на гитаре в российской провинции всегда был не меньший, чем в центральных городах – Санкт-Петербурге и Москве. Именно в российской провинции формировалось неповторимое своеобразие русской гитарной школы, а провинциальные педагоги и исполнители часто создавали столичным «корифеям» весьма ощутимую конкуренцию.

Так, в 1924 г. (другие источники называют 1927 г.) в г. Куйбышеве в музыкальном техникуме открывает первый в СССР класс гитары Леонид Васильевич Девятков (1887-1948). Другой известный в России гитарист – Василий Иванович Яшнев (1879-1962) – был инициатором создания Куйбышевской консерватории. Б. Вольман (1961) пишет: «...уехав на два года в Куйбышев, он вел курс истории музыки в Куйбышевском университете и был директором образовавшейся с его помощью Куйбышевской консерватории» (примерно 1920–1922) (с. 160). В 1929 г. в Томске Арсений Владимирович Попов (1892–1977) создал Общество гитаристов, выпустившее в 1950–1960-е годы 27 номеров бюллетеня «Из блокнота гитариста». Хорошее знание иностранных языков и установленная А. В. Поповым еще с 1920-х годов переписка с ведущими зарубежными гитаристами, руководителями различных гитарных организаций и издательств позволили ему создать единственный в то время в СССР сборник статей, содержащий информацию о значительных гитарных событиях Европы и Америки.

Вообще, если говорить об исследовании истории развития гитарного искусства и его современного состояния, то наибольших успехов (если не считать В. П. Машкевича, который долгое время жил и работал в Москве) в этой области достигли именно провинциальные деятели. Выходцы из провинции были весьма неординарными и интересными исполнителями-гитаристами. П. С. Агафшин в своем докладе «Моя музыкально-педагогическая работа» (1950) дает харак-

теристики своим «наиболее талантливым ученикам, получившим с его помощью среднее образование и занявшим то или иное видное положение в области гитары» (Классическая гитара..., 1992, с. 172).

«Говоря о периферийных центрах гитарного искусства в России, нельзя миновать такого города, как Саратов», – пишет Б. Вольман (1961, с. 165). Развитие искусства классической гитары в Саратове обладает некоторыми особенностями и вместе с тем достаточно типично для провинциальных городов России.

Начало гитарным традициям Саратова было положено деятельностью одного из ведущих российских гитаристов первой половины XX века – Александра Петровича Шулера. По материалам В. П. Машкевича, А. П. Шулер родился в 1889 г. Он имеет немецкие корни и очевидно относится к так называемым «поволжским немцам» (поиски сведений о его происхождении еще ведутся). По сведениям автора, А. П. Шулер умер в Саратове 8 июня 1934 года (запись акта о смерти № 3254 от 9 июня 1934 года). Б. Вольман (1968) называет А. П. Шулера «ведущей фигурой среди саратовских гитаристов» (с. 164). По профессии А.П. Шулер был математиком и педагогом. Будучи учеником А.П. Соловьева, он отлично владел семиструнной гитарой и возглавил саратовский оркестр гитаристов. Связавшись с редакцией немецкого журнала «Друг гитары» (*Der Gitarre Freund*), выписал «Гитарную школу» Г. Альберта и, изучив ее, освоил игру на шестиструнной гитаре. Он создал ряд сочинений и транскрипций для этого инструмента («Тройка», «На Волге», «Вальс-фантазия» и др.), которые впоследствии были изданы в Вене и напечатаны в приложениях к уже названному журналу.

Там же (в №№ 9, 10 за 1929 г.) опубликована статья А.П. Шулера, в которой автор, ссылаясь на драму В. А. Русанова «За и против», говорит о «смерти семиструнки» и предлагает читателям «Адажио» В. Моркова в собственном переложении для шестиструнной гитары. Под влиянием А. П. Шулера и другие саратовские гитаристы стали осваивать шестиструнную гитару. Так, уже к 1924 году все участники созданного А. П. Шулером в 1922 году оркестра среднего технического училища (иногда называемого кружком), состоявшего из мандолин и гитар, стали «шестиструнниками». Коллектив распался в 1934 году в связи со смертью его бессменного руководителя. Если год рождения музыканта, приведенный Машкевичем, верен, то А. П. Шулер руководил кружком гитаристов более 12 лет и скончался в возрасте 45 лет.

Используя свои творческие связи, Александр Петрович активно содействовал организации концертов зарубежных исполнителей в Саратове и других городах. Именно при его поддержке в 1933–1934 годах состоялись российские гастролы венского гитариста Йозефа Паммера, который сыграл заметную роль в развитии классической гитары в Саратове.

Известный российский историк гитары В. П. Машкевич в своих заметках «Гитаристы Германии и Австрии», хранящихся в настоящее время в Государственном музее им. Глинки, пишет: «Йозеф Паммер родился 12 мая 1904 года в Нейшадте (Нижняя Австрия). Сын капельмейстера с шести лет начал изучать игру на скрипке под руководством своего отца. В возрасте пятнадцати лет тайно стал заниматься гитарой. После долгих поисков Паммер встретился с профессором Якобом Ортнером, который познакомил его с серьезной гитарной литературой» (ГЦММК им. Глинки, ф. 359, № 71, ед. хр. 8482). В 1931 году он окончил Венскую музыкальную академию (класс гитары) и совершил концертное турне по Австрии, Швеции и СССР. В 1934 году Й. Паммер выступал в Москве в зале Политехнического музея, во Владикавказе, Сталинграде и Саратове. В критической заметке о его концертах во Владикавказе, опубликованной в газете «Пролетарский осетин» 16 мая 1934 года, по словам В.П. Машкевича, «правильно оценивающей исполнение артиста», говорится следующее: «Мастерство, с которым Паммер исполняет на шестиструнной испанской гитаре классические произведения лучших иностранных композиторов, позволяет причислить его к ряду лучших гитаристов» (ГЦММК им. Глинки, ф. 359, № 71, ед. хр. 8482).

Среди последователей А. П. Шулера и Й. Паммера – братья Н.А. и П. А. Петровы, а также А. И. Чапурин. Эти гитаристы вели не только активную концертную деятельность, выступая в Саратове и других городах Советского Союза (например, в Новосибирске, Томске, Красноярске и т.д.), но и педагогическую, воспитывая собственных учеников. П. А. Петров вел класс гитары в Саратовском музыкальном училище в послевоенные годы. У А. И. Чапурина также были свои ученики, среди которых Евгений Алексеевич Марахтанов (1938–1994), открывший класс гитары сначала в Детской музыкальной школе № 1 (1971), а в дальнейшем – на образованном в 1974 году эстрадном отделении Саратовского музыкального училища.

К тому времени удалось начать преподавание гитары в музыкальных школах Саратова, что позволило воспитать квалифицированных

педагогов и обеспечить профессиональное обучение детей. С этого момента можно говорить о создании начальной ступени в образовании исполнителей на классической гитаре, а, следовательно, о расширении базы в сфере профессионального гитарного искусства Саратова. Е.А. Марахтанов, являющийся профессиональным исполнителем и педагогом, воспитал ряд учеников, отдельные из которых заслуживают особого внимания. Например, Вячеслав Михайлович Тюрин (1952–2001), впоследствии ставший преподавателем класса гитары на эстрадном и народном отделениях, и Леонид Леонидович Байтман (р. 1962) – дипломант I Всесоюзного фестиваля гитарной музыки. В. М. Тюрин проработал в Саратовском музыкальном училище более двадцати пяти лет, и за это время в его классе обучались многие талантливые студенты, впоследствии ставшие профессиональными исполнителями и педагогами. Среди них можно назвать Сергея Николаевича Матохина (р. 1967), в дальнейшем открывшего классы гитары сначала в Музыкальном училище г. Волгограда, а затем в Волгоградском муниципальном институте искусств им. П. А. Серебрякова. Будучи композитором и аранжировщиком, он явился также создателем ансамбля современной музыки «Золотая Орда», успешно гастролирующего в Польше, Испании, Германии, Англии и Франции. Другой ученик Вячеслава Михайловича – Игорь Исаакович Заславский (р. в 1965), с 1985 года также ставший преподавателем музыкального училища. И. И. Заславский вел активную концертную деятельность, выступая с сольными и камерными концертами во многих городах Советского Союза. Тесное творческое сотрудничество связывало его с такими музыкантами, как Алексей Шмитов и Любовь Шишханова (орган), Андрей Виниченко (фортепиано), Эдуард Гавриленков (альт), Евгений Сыркин (скрипка), а так же Леонид Байтман (гитара).

Еще один выдающийся деятель гитарного искусства г. Саратова – Зиновий Иосифович Пиндрик (1939-2012). Будучи профессиональным скрипачом, он увлекся гитарой. В своем интервью автору он рассказывает, что это увлечение начиналось «как и у всех – с чужого примера». В 1972 году З. И. Пиндрик организовал гитарный ансамбль, которому уже в 1978 г. было присвоено звание Народный. Ансамбль вел активную концертную деятельность, выступая в разнообразных программах с самодеятельными и профессиональными вокалистами.

Существенным шагом на пути становления и развития профессиональной школы классической гитары в Саратове явилось открытие класса гитары на эстрадном факультете Саратовской государ-

ственной консерватории, что позволило И. И. Заславскому и Л.Л. Байтману продолжить свое профессиональное образование. Кроме саратовских гитаристов, в 1988 г. на заочное отделение Саратовской консерватории была принята выпускница Музыкального училища им. Гнесиных (класс преподавателя В.А.Ерзунова) Л.В.Лузгина (р. 1957), обучавшаяся на кафедре народных инструментов в классе преподавателя З. И. Пиндрика и окончившая консерваторию в 1993 г. Факультет, однако, просуществовал недолго, был осуществлен единственный набор, после чего прием абитуриентов был закрыт.

В 1985 году в Саратовском музыкальном училище появляются сразу три класса классической гитары (преподаватели: Е.А. Марахтанов, В. М. Тюрин, И. И. Заславский), что для средних учебных заведений Советского Союза в то время было чрезвычайно редким явлением. Характерной особенностью преподавания классической гитары в Саратовском музыкальном училище в этот период стало освоение студентами эстрадного отделения двух инструментов – классической гитары и электрогитары, что позволило им активно изучать современный, эстрадный и джазовый репертуар, а также основы импровизации. Лишь спустя годы начавший свою педагогическую деятельность в Музыкальном училище им. Гнесиных (г. Москва) А. И. Виницкий ввел изучение классической гитары в джазе в учебную программу среднего музыкального образования для гитаристов (на отделении народных инструментов названного музыкального училища). На эстрадных (или эстрадно-джазовых) отделениях других российских музыкальных учебных заведений среднего звена классическая гитара не изучалась вовсе.

Вторая половина 1980-х годов – период начала активной «гитарной жизни» в г. Саратове. В 1986 году был организован Первый городской конкурс-фестиваль авторов и исполнителей гитарной музыки. Наряду с многочисленными концертами И. И. Заславского и Л.Л. Байтмана, в залах филармонии и консерватории в этот период создаются гитарные абонементы, регулярно проходят концерты студентов класса гитары Саратовского музыкального училища, записываются программы с участием саратовских гитаристов на местном и Всесоюзном радио и телевидении.

Крупнейшим событием начала 1990-х годов стал Первый международный фестиваль гитаристов «Звезды гитары в Саратове» (1992), организованный по инициативе старшего преподавателя ка-

федры камерного ансамбля Саратовской консерватории О.В. Белоцерковского и преподавателя Саратовского музыкального училища И. И. Заславского. В Большом зале Саратовской консерватории выступали гитаристы из Испании, Германии, Кипра и России.

Созданная в 1997 г. Региональная ассоциация развития гитарного искусства организует в г. Саратове фестивали гитаристов, среди которых Второй международный фестиваль гитаристов «Звезды гитары в Саратове» (1997–1999), Всероссийский фестиваль молодых исполнителей «Весна гитары» (2000, 2002); семинары по истории гитарного исполнительства, мастер-классы ведущих отечественных и зарубежных исполнителей, а также абонементные циклы концертов гитарной музыки в зале Саратовской областной филармонии им.А.Г. Шнитке.

Отметим также успехи саратовской гитарной школы в области преподавания в начальном и среднем звене профессионального музыкального образования. С 1997 года учащиеся детских музыкальных школ и студенты Саратовского музыкального училища регулярно становятся лауреатами всероссийских и международных конкурсов.

Однако, несмотря на многочисленные положительные факторы в становлении и развитии гитарных традиций г. Саратова, говорить о существовании здесь необходимых условий для развития искусства классической гитары еще преждевременно. В начале 2003 г. только в двух из двадцати семи музыкальных школ преподаватели-гитаристы имели диплом о высшем, и в пяти – диплом о среднем образовании по специальности «преподаватель гитары». Причина недостатка квалифицированных преподавателей кроется, прежде всего, в отсутствии возможности получения высшего образования в Саратове. В отличие от других культурных центров Поволжья (как, например, Волгоград, Астрахань и Нижний Новгород), где в музыкальных вузах уже существуют классы классической гитары, в то время в Саратовской государственной консерватории такой класс отсутствовал, что приводило к оттоку из Саратова молодых, перспективных и уже достаточно квалифицированных специалистов, поступающих в вузы Москвы, Санкт-Петербурга и других городов России.

Так, например, в период с 1993 по 2003 год Саратовское музыкальное училище (Саратовский областной колледж искусств) выпустило девятнадцать гитаристов, семнадцать из которых урожденные саратовцы. Из этого количества дипломированных специалистов в родном городе остались только два человека, остальные поступили в

высшие учебные заведения других городов России и после получения высшего образования в родной город не вернулись.

Сегодня на 98 музыкальных школ и школ искусств Саратовской области приходится пять (!!!) преподавателей гитары, имеющих диплом о высшем профессиональном образовании. Учитывая тот интерес, которым в настоящее время пользуется классическая гитара, большое количество детей, желающих обучаться гитарному искусству и недостаток квалифицированных педагогических кадров (и как следствие – преподавание гитары представителями других специальностей), данная ситуация неприемлема.

Саратовская государственная консерватория (первое в русской провинции высшее музыкальное учебное заведение России, открытое вслед за Петербургской и Московской консерваториями в 1912 году по решению Третьей Государственной Думы), являющаяся сегодня «современным многопрофильным вузом, которому по плечу решать самые сложные задачи, возникающие в сфере музыкального и театрального образования» (<http://www.sarcons.ru/new/index.php/istorija-vuza.129.html>), декларирующая в своем Уставе «удовлетворение потребности общества и государства в квалифицированных специалистах со средним и высшим образованием и научно-педагогических кадрах высшей квалификации» (Устав..., 2011, с. 4), на протяжении многих лет игнорировала гитарное искусство Саратовской области. Лишь в 2017 г. в консерватории открылся класс классической гитары.

Таким образом, очевидно, что проводимые областным Министерством культуры многочисленные мероприятия, направленные на поддержку образования в сфере культуры и искусства в регионе, в том числе в рамках целевой программы «Развитие культуры» – курсы повышения квалификации, тематические и проблемные семинары и пр. (в том числе для преподавателей классов классической гитары детских музыкальных школ и школ искусств), – обозначенной проблемы в полной мере не решают. Выразим надежду на то, что десятки молодых гитаристов, которые сегодня являются гордостью саратовской земли – победители многочисленных международных конкурсов, обладатели различных премий, стипендий и грантов, подрастая, не будут уезжать из области для получения высшего образования, и насущная сегодня потребность детских музыкальных школ и школ искусств Саратовской области в квалифицированных специалистах – преподавателях классической гитары – со временем станет удовлетворенной.

Литература

1. Вольман Б. Гитара в России: очерки истории гитарного искусства. Л.: Музгиз, 1961.
2. Вольман Б. Гитара и гитаристы. Л.: Музыка, 1968.
3. Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (ГЦММК им. Глинки).
4. Классическая гитара в России и СССР / сост. М. Яблочков. Тюмень – Екатеринбург, 1992.
5. Устав федерального бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова». Саратов, 2011.

От редактора-составителя. Виталий Ринатович Ганеев в 1993 году окончил Саратовское музыкальное училище, в 1999 году – Саратовскую государственную консерваторию имени Л.В.Собинова, в 2002 – ассистентуру-стажировку в Государственной классической академии имени Маймонида, в 2006 году защитил кандидатскую диссертацию, тема которой для российского гитарного искусства стала столь же актуальной, сколь и дискуссионной: условия в системе музыкального образования, обеспечивающие классической гитаре в России академический статус.

Помимо России, концерты Виталия Ганеева, в том числе в содружестве с такими музыкантами, как Олег Самохин и Сергей Винокуров, с успехом проходили в Италии, Испании, Австрии, Германии, Великобритании, Франции, Чехии, Польше, Болгарии, а также в странах ближнего зарубежья.

Кандидат искусствоведения, профессор Российской академии естествознания, лауреат Международных конкурсов, лауреат премии фонда «Русское исполнительское искусство», победитель общероссийского конкурса «Лучший преподаватель детской школы искусств – 2015», президент Ассоциации развития гитарного искусства, В.Р.Ганеев возрождает интерес к классической гитаре – как в Саратовской области, так и за её пределами, организуя гитарные фестивали, конкурсы молодых исполнителей, научные форумы и конференции: фестиваль «Звезды гитары» в Саратове, представивший публике гитаристов Испании, Германии, Чехии, Кипра и России; Всероссийский фестиваль молодых исполнителей «Весна гитары», показавший

саратовским любителям гитарного искусства в то время ещё молодых, а сегодня уже именитых российских исполнителей; Молодёжный музыкальный фестиваль «Загадка гитары», проходивший в Тамбове на базе Государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова; абонемент Саратовской областной филармонии «Виталий Ганеев представляет...», который в течение пяти лет знакомил саратовских зрителей с десятками значимых имён мирового гитарного искусства; Международная научно-практическая конференция «Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание», проведённая в 2022 году уже в тринадцатый раз.

В.Р.Ганеев работает в составах жюри различных исполнительских конкурсов – как в России, так и за рубежом. Среди них Международный конкурс-фестиваль «Ренессанс гитары» в Гомеле, Международный конкурс-фестиваль «Сеньорита гитара» в Могилёве, Международный конкурс-фестиваль «Виртуозы гитары» и Открытый Всероссийский конкурс «Струнный Олимп» в Санкт-Петербурге, Международный конкурс имени С.Д.Орехова в Казани, Открытый межрегиональный конкурс молодых исполнителей на классической гитаре в Саратове. Его профессиональное мнение пользуется огромным авторитетом у коллег по творческому цеху.

Он ведёт активную методическую и просветительскую работу по развитию искусства классической гитары в Саратовской области, являясь председателем секции классической гитары Городского методического объединения комитета по культуре администрации муниципального образования «Город Саратов», председателем секции классической гитары Областного методического объединения, руководителем секции гитары Летней творческой школы «Радуга», руководителем Летней школы искусства классической гитары в Туапсе.

В научно-методическом портфеле В.Р.Ганеева большое количество лекций, посвящённых вопросам преподавания и истории развития гитарного искусства, а также крайне востребованной сегодня теме использования информационных компьютерных технологий в процессе обучения. За годы творческой деятельности он издал более тридцати научных статей и методических пособий, в том числе монографию «Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса».

Открытое более 25 лет назад отделение классической гитары в Детской музыкальной школе № 19 города Саратова сегодня стало визитной карточкой этого учебного заведения. Учащиеся класса В.Р.Ганеева регулярно становятся победителями исполнительских конкурсов различного уровня, обладателями муниципальных, областных и всероссийских стипендий. Среди выпускников – лауреаты международных конкурсов, лауреаты общероссийского конкурса «Молодые дарования России», неоднократные обладатели именной губернаторской стипендии.

Одним из главных его творческих проектов сегодня является сводный оркестр гитаристов «Радуга». Несмотря на свою молодость, коллектив – призёр ряда конкурсов России, Белоруссии, Болгарии и Испании, неоднократный участник совместных творческих проектов: онлайн-концерт «Струны как мосты» с могилёвским гитарным оркестром «*Ad libitum*», концертная программа со сводным оркестром гитаристов гомельского конкурса-фестиваля «Ренессанс гитары».

Вне всяких сомнений, плодотворная научная, исполнительская, педагогическая и организаторская деятельность В.Р.Ганеева вносит существенный вклад в развитие гитарного искусства Саратова и Российской Федерации в целом.

Сведения об авторах

Вардугин Владимир Ильич (Саратов) – член Союза писателей и Союза журналистов России, лауреат ряда писательских премий.

Галиуллина Эльвира Шафигулловна (Казань) – доцент, заведующая кафедрой этнохудожественного творчества и музыкального образования Казанского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Республики Татарстан.

Ганеев Виталий Ринатович (Саратов) – кандидат искусствоведения, преподаватель Детской музыкальной школы № 19.

Годорожа Мария Владимировна (Оренбург) – студентка гуманитарно-творческого факультета Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

Девуцкая Наталья Владимировна (Воронеж) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Воронежского государственного института искусств.

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.

Ищенко Валентина Алексеевна (Саратов) – кандидат педагогических наук, доцент Института искусств Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского.

Кондаков Игорь Вадимович (Москва) – доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры истории и теории культуры факультета культурологии Российского государственного гуманитарного университета, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Котович Татьяна Викторовна (Беларусь) – доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры Витебского государственного университета имени П.М.Машерова.

Кулагина Инесса Евдокимовна (Москва) – научный сотрудник Института художественного образования Российской академии образования, руководитель Студии художественного движения Центрального Дома ученых РАН, танцовщица, режиссёр и постановщик танцев.

Меньшикова Анна Александровна (Саратов) – доцент кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Портной Виктор Саулович (Петрозаводск) – кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой специального фортепиано Петрозаводской государственной консерватории имени А.К.Глазунова, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Карелия.

Сергей Кондратьев (литературный псевдоним) – **Козлов** Сергей Алексеевич (г.Струнино Владимирской области) – доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института российской истории Российской академии наук, поэт.

Смирнова Ольга Алексеевна (Оренбург) – кандидат исторических наук, доцент кафедры педагогики, социально-экономических и гуманитарных дисциплин Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

Туминская Ольга Анатольевна (Петербург) – доктор искусствоведения, Методический отдел Государственного Русского музея.

Файзулаева Маргарита Павловна (Казань) – кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств России и Республики Татарстан, профессор кафедры этнохудожественного музыкального творчества и образования Казанского государственного института культуры.

Цыганова Алина Васильевна (Луганск) – студентка Луганской государственной академии культуры и искусств имени М.Матусовского.

Содержание

Александр Демченко (Саратов) Прембула II. Послеоктябрьское пятилетие	3
Анна Меньшикова (Саратов) Исторические инновации в сфере отечественного народного образования... (на примере рабочего факультета при МГУ 1919–1936 гг.)	38
Ольга Смирнова (Оренбург) Становление личности советского типа: по автобиографическим материалам оренбургского учителя О.С.Тышевой	46
Мария Годорожа (Оренбург) М.И.Рудомино и создание библиотеки иностранной литературы в Советской России	53
Ольга Туминская (Петербург) Приобщение к музейной культуре	59
Валентина Ищенко (Саратов) Архитектура советского конструктивизма	84
Татьяна Котович (Беларусь) Проекты супрематизма	99
Игорь Кондаков (Москва) «Философский пароход» Сергея Прокофьева	118
Алина Цыганова (Луганск) Неоклассицизм как одно из стилистических направлений творчества И.Стравинского на примере Итальянской сюиты № 2 для скрипки и фортепиано	124
Наталья Девуцкая (Воронеж) Николай Рославец: возвращение из неизвестности	133
Виктор Портной (Петрозаводск) Из истории музыкальной культуры и образования Карелии (1918–1922)	151

Маргарита Файзулаева, Эльвира Галиуллина (Казань) Становление музыкального театра Татарстана.....	171
Инесса Кулагина (Москва) Воспитание новых людей нового мира.....	176
Сергей Кондратьев (Струнино) «На Гражданской на войне».....	192
Из анналов историко-революционной музыки.....	247
Александр Демченко (Саратов) Пятая симфония.....	247
Александр Демченко (Саратов) Шестая симфония.....	255
Александр Демченко (Саратов) «Семеро их»	263
Саратовский меридиан	267
Владимир Вардугин (Саратов) Кузьма Сергеевич Петров-Водкин	267
Александр Демченко (Саратов) Константин Федин	275
Владимир Вардугин (Саратов) Ольга Васильевна Ковалёва	304
Александр Демченко (Саратов) Лев Кассиль.....	311
Виталий Ганеев (Саратов) Классическая гитара: региональные аспекты.....	327
Сведения об авторах	337

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм
Статьи. Очерки. Материалы

Том 47

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 15.02.2023 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 21,2. Уч.-изд. л. 13,8. Тираж 50. Заказ 10.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1